UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE

PARIS III

TEMPS ET CREATION ROMANESQUE DANS L'OEUVRE D'ARAGON

THESE

pour le doctorat d'Etat ès-lettres

Présentée par :

Suzanne RAVIS-FRANÇON

Sous la direction de :

M. le Professeur Henri MITTERAND

Tome I

1991

Sommaire

Sommaire iii

Introduction 11

Première partie: L'invention romanesque comme fable du temps 19

Deuxième partie: Descriptif des dispositifs temporels 89

Troisième partie: Seuils, ou «... Réponse aux questions des nouveaux Sphinx» 293

Quatrième partie: L'imagination de l'histoire 457

Cinquième partie: Aragon romancier du temps 575

Conclusion 658

Bibliographie 686

Annexes 734

Table des matières 746

MEMBRES DU JURY
CONSTITUÉ EN VUE DE LA SOUTENANCE
LE 15 JUIN 1991

M. Henri MITTERAND, professeur émérite à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), professeur à Columbia University, New-York, directeur.

Mme Marie-Claire DUMAS, professeur à l'Université de Paris VII.

Mme Christiane MOATTI, professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle.

M. Wolfgang BABILAS, professeur à la Westfälische Wilhelms-Universität de Münster.

M. Raymond JEAN, professeur à l'Université de Provence

A la mémoire de Nicole et Etienne Françon

REMERCIEMENTS

Ma dette de reconnaissance la plus ancienne, mais non la moindre, je l'ai contractée envers M. Robert Ricatte, qui avait bien voulu courir l'aventure d'une thèse entreprise du vivant d'Aragon, portant sur une oeuvre encore inachevée. A ses encouragements attentifs et patients, je dois d'avoir poursuivi cette recherche au long d'années difficiles. M. Henri Mitterand accepta d'en assumer à son tour la direction, avec une générosité toujours accueillante aux orientations amorcées, qui n'excluait pas des suggestions méthodologiques fructueuses. Je lui suis vivement reconnaissante d'avoir ainsi guidé ce travail jusqu'à son terme.

Que soient également remerciés les professeurs qui ont bien voulu accepter la charge de siéger au jury de cette thèse.

Durant l'élaboration de ce travail, les soutiens ne m'ont pas manqué. Le Directeur du Fonds E. Triolet-Aragon du C.N.R.S., M. Michel Apel-Muller, m'a ouvert ses précieuses collections, avec l'aide de Mme Renate Lance-Otterbein, et m'a fait partager sa fidélité à la mémoire d'Aragon. Je dois au savoir inépuisable de Wolfgang Babilas, Lionel Follet, Crispin Geoghegan, et Edouard Ruiz, à l'aide amicale d'Edouard Béguin, Marianne Delranc, Corinne Grenouillet, Nathalie Limat, Helmut Melzer, Patricia Principalli, bien des informations bibliographiques. Anne Roche a généreusement traduit pour moi un ouvrage anglais indispensable. Les membres du Groupe de Recherche sur Aragon (C.N.R.S.) ont constitué depuis 1985 un réseau d'échanges qui m'a été précieux. Tous m'ont apporté un jour ou l'autre une vision neuve, un renseignement, un signe d'amitié, et je regrette de ne pas pouvoir tous les citer. Je ne compte plus mes dettes envers le dévouement chaleureux de Lionel Follet et le cordial appui de Lucien Victor.

Pour la réalisation de ces volumes, je remercie le C.N.R.S., et rends grâce à l'efficacité souriante de Mmes M.J. Richard et Michèle Sokikian, ainsi que de M. Francis Vuillier.

J'adresse enfin une pensée reconnaissante aux enfants de Pierre Denet et à tous mes proches, en particulier à Georges Ravis, pour la constance de son soutien.

SOMMAIRE

On trouvera une table des matières détaillée à la fin du dernier volume.

Editions utilisées
Liste des abréviations
INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE - L'INVENTION ROMANESQUE
COMME FABLE DU TEMPS
Ch. I - Frontières mouvantes du roman chez Aragon
Ch. II - Chronos romancier
Ch. III - Les critères romanesques d'Aragon
Ch. IV - Extension du champ romanesque aragonien
Conclusion ; tableau du corpus

DEUXIEME PARTIE - DESCRIPTIF DES DISPOSITIFS TEMPORELS

Première section : construire le temps
Ch. I - La mise en place du temps : les repères temporels
Ch. II - La situation narrative

Deuxième section : du temps narré au temps narratif
Ch. I - Le temps narré
Ch. II - Le temps narratif
Conclusion de la deuxième partie

TROISIEME PARTIE - SEUILS, OU " ... REPONSE AUX
QUESTIONS DES NOUVEAUX SPHINX"
Ch. I - Aragon et la crise du temps de l'entre-deux-siècles
Ch. II - Le seuil de 1923-1927
Ch. III - Le début des années trente : l'adhésion au devenir historique
Ch. IV - "O vingtième siècle sur le retour" ...
Ch. V - "Le crépuscule des mythes"
Ch. VI - Le temps du grand âge
Conclusion de la troisième partie

QUATRIEME PARTIE - L'IMAGINATION DE L'HISTOIRE

Ch. I - L'historien, modèle ou repoussoir pour le romancier ?

Ch. II - Du document au monument

Ch. III - Comment raconter l'Histoire

Ch. IV - Composition et vision de l'Histoire

Conclusion de la quatrième partie

CINQUIEME PARTIE - ARAGON ROMANCIER DU TEMPS

Trois exemples contrastés : *Le Libertinage* : "Les paramètres", *Les Voyageurs de l'impériale* , et *La Mise à mort*

Ch. I - "Les paramètres" dans *Le Libertinage*

Ch. II - *Les Voyageurs de l'impériale*

Ch. III - *La Mise à mort* : une mise à mort du temps ?

Conclusion de la cinquième partie

CONCLUSION : EXISTE-T-IL UN TEMPS ARAGONIEN ?

ANNEXES

INDEX

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES ANNEXES

TABLE DES MATIERES DETAILLEE

EDITIONS UTILISEES

Sauf indication contraire, les ouvrages de prose romanesque, leurs préfaces et leurs postfaces, sont cités d'après

Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon, 42 volumes, éd. Robert Laffont, Paris 1964-1974. [Illustrations choisies par les auteurs].

Nous citons dans cette édition, vol. 4, ceux des contes réunis en 1980 dans l'édition Gallimard sous le titre *Le Mentir-vrai* déjà publiés en *O.R.C.*

Nous citons dans cette édition, vol. 42, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit,* publié initialement chez Skira, coll. "Les sentiers de la création", 1969.

Le choix de cette édition de référence conduit à retenir, sauf mention contraire, la *deuxième version* due à l'auteur pour *Les Voyageurs de l'impériale, Aurélien* et *Les Communistes.*

Pour faciliter le repérage des références dans d'autres éditions plus courantes, nous indiquerons les parties et chapitres où se situent les passages cités .

Nous citons *Les Aventures de Télémaque, Le Paysan de Paris, Le Roman inachevé* et *Le Fou d'Elsa* d'après *L'Oeuvre poétique* en 15 volumes, avec "Hors d'œuvre" de Jean Ristat, éd. Livre-CLub Diderot, Paris, 1974-1981. [Illustrations choisies par l'auteur].

La Défense de l'infini, sauf indication contraire, est cité d'après le texte procuré par E. Ruiz :

La Défense de l'infini suivi de Les Aventures de Jean-Foutre la Bite, présentation et notes d'Edouard Ruiz, nrf, Gallimard, 1986.

ABREVIATIONS

Pour le corpus, par ordre chronologique :

ANICET OU LE PANORAMA, roman	*An.*
LES AVENTURES DE TELEMAQUE	*Tél.*
LE LIBERTINAGE	*Lib.*
LE PAYSAN DE PARIS	*Pays.*
LA DEFENSE DE L'INFINI	*D.I.*
LES CLOCHES DE BALE	*C.B.*
LES BEAUX QUARTIERS	*B.Q.*
LES VOYAGEURS DE L'IMPERIALE	*V.I.*
AURELIEN	*Aur.*
LES COMMUNISTES	*Com.*
LE ROMAN INACHEVE	*R.I.*
LA SEMAINE SAINTE	*Sem.S.*
LE FOU D'ELSA	*Fou*
LA MISE A MORT	*M.M.*
BLANCHE OU L'OUBLI	*B.O.*
HENRI MATISSE, ROMAN	*H.M.*
THEATRE/ROMAN	*T.R.*

Autres abréviations :

JE N'AI JAMAIS APPRIS A ECRIRE OU LES INCIPIT	*Inc.*
LES LETTRES FRANÇAISES	*L.F.*
L'OEUVRE POETIQUE	*O.P.*
OEUVRES ROMANESQUES CROISEES	*O.R.C.*
RECHERCHES CROISEES ARAGON / E. TRIOLET	*R.C.A.T.*
LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION	*S.A.S.D.L.R.*

"Tu es assis dans une maison de ville écrivant des mots à ta semblance articulant une phrase qui te mène on ne sait où

Tu luttes contre le temps devant une table et tu crois par moment le renverser le traverser le dépasser

Tu formes sur le papier des constellations de signes pour guider un voyageur qui ne viendra pas ou qui passera sans te voir [...]"

Le Fou d'Elsa , Epilogue (1492-1495), "Chants du vingtième siècle", vol. 14, p. 435.

INTRODUCTION

Dans l'introduction écrite en 1965 pour *Les Collages,* véritable plaidoyer en faveur d'un réalisme inventif, Aragon donne l'exemple de Shakespeare, "*Le plus grand réaliste de tous les temps* "[1]. Et, citant le passage d'*Henry V* où le public est invité à imaginer dans l'espace et le temps restreints de la scène tout le champ de bataille d'Azincourt et les péripéties de l'Histoire, "sautant par-dessus les temps, ramenant les actions de multiples années en une heure de sablier"[2], il s'exclame : "*Que ceci donne matière à réfléchir à ceux que ne trouble pas la différence entre le temps réel et le temps romanesque !* "[3]. Curieusement, après la citation du dramaturge, c'est au roman qu'Aragon se réfère dans le système d'opositions où il fait ressortir la spécificité de la littérature, comme si le temps romanesque en était la meilleure illustration. Et en effet, si tout le langage contribue à exprimer le temps à travers le lexique, les figures temporelles, les temps verbaux, la syntaxe, le rythme, le texte narratif possède de surcroît la possibilité de jouer librement avec les variations offertes par l'organisation du récit. Il propose donc au lecteur une synthèse du temps d'une singulière efficacité. Le roman apparaît ainsi comme le creuset privilégié où s'élabore et s'offre au lecteur une "expérience fictive du temps"[4], que Paul Ricœur définit comme "l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposée par le texte"[5]. Ainsi le monde imaginé ou "monde du texte" n'est pas coupé d'une expérience de la temporalité qui est celle de l'écrivain et de son univers référentiel, sans que le roman, cependant, se borne à la reproduire : la fiction constitue une réponse possible aux problèmes soulevés par la relation vécue au temps, et l'acte de la lecture associe le lecteur à la découverte et à la mise à l'épreuve de cette réponse. L'intérêt d'une telle conception, à nos yeux, est son caractère indissolublement unitaire et dynamique, car si le texte et ses formes comportent une référence au monde, ils

---

1 *Les Collages,* coll. "Miroirs de l'art", éd. Hermann, 1965, p. 20.

2 *Ibid.*, p. 21.

3 *Ibid.*

4 RICOEUR (Paul), *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction,* collection "L'ordre philosophique", éd. du Seuil, 1984, p. 14.

5 *Ibid.*, p. 151.

ouvrent aussi, comme totalité signifiante, sur une tentative pour dépasser les questions issues de cet ancrage dans le réel.

Ces caractéristiques du roman expliquent que ce genre, comme l'écrit Paul Ricœur, ait "constitué, durant au moins trois siècles, un prodigieux chantier d'expérimentation dans le domaine de la composition et de l'expression du temps"[1].

Or parmi les écrivains contemporains, Aragon a pratiqué l'invention romanesque avec une abondance, une liberté, une diversité de formes héritées ou créées, et dans certaines périodes une exaltation des pouvoirs du genre, qui font de ses fictions un champ d'expérimentation temporelle remarquable. La liaison intime du temps au domaine générique du roman nous permettra de suivre une piste plus proprement romanesque dans l'immense production littéraire aragonienne, bien que ce soit dans la totalité de son œuvre que l'on remarque à la fois le vif intérêt d'Aragon pour la réflexion théorique sur le temps, et une hantise de la temporalité. Elle se manifeste avec une constance, un lyrisme, une richesse des images, où se révèle un thème existentiel et poétique fondamental. La thématique et la notion scientifique ou philosophique du temps seront abordées par notre recherche, mais ces deux aspects n'en constituent pas l'axe principal. En effet nous nous proposons de saisir plutôt comment s'articulent la création de formes romanesques et les transformations de l'expérience temporelle pour créer un *temps fictif,* le seul auquel accède le lecteur.

Même lorsqu'il s'applique au "temps réel", le terme unique de *temps* désigne un enchevêtrement de significations où l'on peut déceler des strates liées à son élaboration historique[2] ; le linguiste constate que "ce terme *temps* recouvre des représentations très différentes qui sont autant de manières de poser l'enchaînement des choses"[3], et les philosophes analysent les apories de la notion. Nous n'aurons donc pas la prétention de la définir dans l'absolu : chacun sait depuis Saint Augustin[4] que ce concept est aussi rebelle à la définition qu'il est accessible à une compréhension intuitive. Nous pouvons tout au plus préciser en quel sens, sous quels aspects nous aborderons ce nœud de significations.

---

1 *Ibid.*, p. 19.

2 Voir POMIAN (Krzysztof), *L'Ordre du temps*, "Bibliothèque des histoires", éd. Gallimard, 1984, p. 334 : «la polysémie notoire du mot "temps" dans le discours philosophique et scientifique, sans même parler du langage usuel», est rattachée à l'histoire de la notion autant qu'à sa complexité intrinsèque.

3 BENVENISTE (Emile), "Le langage et l'expérience humaine", *Problèmes du langage*, éd. Gallimard 1966,, p. 5.

4 SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, éd. P. de Labriolle, Les Belles Lettres, Paris 1927, XIII, 15.

Les études modernes sur le temps aboutissent au constat que "nous vivons effectivement dans plusieurs temps, qualitatifs et quantitatifs, qui ne se laissent pas réduire à un seul [...] ces temps constituent ensemble une architecture caractéristique de notre civilisation"[1]. Chaque homme, à son niveau, opère une structuration personnelle de ces temps, structuration fragile, évoluant avec son histoire, comme le montrent les études sur l'élaboration par l'enfant de la notion de temps, ou ses troubles lors des altérations de la personnalité[2]. Si nous attachons un grand prix au temps comme instrument dans une recherche littéraire, c'est en raison de l'alliance presque inextricable de dimensions différentes qu'il recouvre, aussi bien dans l'expérience temporelle vécue que dans l'écriture de fiction.

C'est à partir du temps du sujet que nous préciserons le plus facilement les différents aspects de cette unité multiface abordés par notre recherche : pour le sujet, en l'occurrence l'écrivain, le temps purement quantitatif de la physique classique, avec ses divisions égales et neutres, de valeur uniforme, n'a qu'une existence abstraite sauf lorsqu'il sert de support, dans le cadre social, au découpage de la durée minutée par la chronométrie[3]. Mais on rencontre chez le jeune Aragon une curiosité scientifique et philosophique pour la notion de temps au moment des débats sur la Relativité, curiosité que nous ne retrouverons plus guère ensuite que dans *Le Fou d'Elsa* (peut-être sous l'influence d'Elsa Triolet[4] peu avant *Le Grand Jamais*).

Le temps qui a pour le poète une réalité bien plus sensible, c'est le flux irréversible de la vie du corps, temps linéaire et destructeur à l'échelle de l'individu, dans la perspective résolument athée qui est celle d'Aragon. Il occupe dans son œuvre une place grandissante avec les années, mais la dimension négative et absurde conférée à l'existence par la mort est présente déjà dans *Anicet*. L'immersion dans le temps cyclique de la nature se reproduisant sans fin ne corrige pas cette finitude, car, sans les ignorer, Aragon n'intériorise pas l'éternité cosmique ou le retour perpétuel du temps de la terre comme le suggèrent par exemple certains textes de Giono.

Le vécu temporel se particularise pour chaque être humain au croisement du système temporel où le plonge son environnement social (avec son langage structuré temporellement, son calendrier, ses rites, ses rythmes sociaux contraignants, sa mémoire historique, sa représentation de l'avenir), et de ce qui lui est le plus individuel, les pulsations de son rythme intérieur, sa sensibilité aux variations des

---

1 POMIAN (K.), *op. cit.*, p. XIII.

2 Voir la bibliographie aux rubriques "psychologie" et "psychanalyse".

3 Voir le poème du *Fou d'Elsa* IV intitulé "L'horloge".

4 Aragon a signalé à Dominique Arban, et nous a répété à nous-même en 1972, combien E. Triolet s'était préoccupée du problème du temps. Voir *Aragon parle avec Dominique Arban*, éd. Seghers 1968, pp. 168 et 175.

choses, mais aussi son histoire personnelle. A tout instant la temporalité de chacun se définit par la relation variable qu'il établit entre la tension vers l'à-venir, l'avoir-été et l'attention au moment actuel. On sait que la phénoménologie comme la plupart des analyses linguistiques ont insisté sur l'opération créatrice du temps psychique à partir du présent. La domination d'un aspect de la triade sur les autres, leur interpénétration ou leur discontinuité peuvent appartenir au donné d'une personnalité, mais varient aussi avec l'histoire individuelle. Ainsi chez Aragon nous pourrons découvrir certaines constantes, mais aussi une évolution non régulière.

Enfin nous accorderons une grande importance, s'agissant d'Aragon, à ce mode d'articulation entre le temps vécu personnel et le monde social, que représente le sentiment historique. Extension du passé, liaison entre le passé et le présent de l'action, vision d'un prolongement, d'un devenir, donnent un premier aperçu de l'influence profonde exercée par l'Histoire[1] sur la conception du temps d'Aragon.

La relation au temps comme notion complexe et comme expérience particulière de la durée se profile donc à l'horizon de notre recherche. Mais notre objet propre, comme le voudrait le titre de ce travail, est le temps configuré par les textes romanesques, et l'incidence du temps sur une écriture de *fiction* prise dans la plénitude de son étymologie[2]. C'est donc sur la médiation du temps romanesque que nous ferons porter en premier lieu notre attention : durée et chronologie de l'action, ordre, vitesse et fréquence du récit, temps des personnages... Ce choix de méthode nous fait partir de l'observation des textes dans leur organisation narrative, niveau où s'opère de façon privilégiée la hiérarchisation des temps rencontrés dans l'expérience temporelle. On peut nous objecter que nul temps réel n'est attaché au texte, si bien que G. Genette a qualifié de "pseudo-temps" le temps du récit, ramené à un "espace de texte que seule la lecture peut (re)convertir en durée"[3]. Il n'en produit pas moins chez le lecteur non seulement, lors de la lecture elle-même, des impressions variables de durée, de vitesse, de rythme, de continuité ou non, mais, à travers l'organisation du récit manipulant un monde raconté, peu dissociable du récit pour le lecteur ordinaire, avec ses événements, ses personnages, ses actions, il figure une temporalité complexe. J.Y. Tadié[4] et G. Genette lui-même[5] ont bien montré comment les techniques narratives débouchent en fait sur une conception du temps. Elle s'impose au lecteur,

---

1 Nous adoptons la majuscule pour distinguer l'Histoire (aux deux sens de *res gestae* et *historia*) de l'histoire racontée par le roman, sans qu'aucune sacralisation lui soit attachée pour autant.

2 De *fingere*, façonner, modeler.

3 GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, éd. du Seuil, 1983, p. 16.

4 TADIE (Jean-Yves), *Proust et le roman*, bibliothèque des idées, éd. Gallimard, 1971, ch. X, XI, XII, XIV.

5 GENETTE (Gérard), *Figures III*, Collection Poétique, éd. du Seuil, 1972, "Discours du récit". Une discussion intéressante de cette étude est menée par Paul Ricœur dans *Temps et récit II*.

de façon plus invisible qu'un éventuel discours de personnage ou d'auteur sur le temps, par l'intermédiaire de formes narratives comme des retours en arrière, des blancs, un récit itératif ou des percées vers le futur. Car le discours se bornerait à énoncer ce que l'organisation du récit fait *partager* au lecteur, pris dans les rêts d'un texte et d'une histoire dont il suit les méandres.

A vrai dire il existe peut-être une autre voie, un raccourci pour atteindre le temps fictif, "l'escalier dérobé"[1] de l'image ou métaphore. Saisie plus directe, illuminant dans l'instantané, elle ouvre sur une connaissance poétique précieuse, dont on ne saurait se passer. Mais elle permet moins bien de distinguer, nous semble-t-il, l'architecture temporelle du monde imaginé et son évolution au cours des années.

Si nous avions choisi d'étudier le *thème* du temps chez Aragon, nous aurions privilégié le domaine de l'image, et les poèmes auraient été sollicités au moins autant que les romans. Une approche thématique était concevable, et séduisante. Car l'exemple fécond de Georges Poulet pouvait inciter à approfondir une critique de la conscience portant sur la catégorie du temps chez Aragon. Et la démarche consistant à tisser entre les livres d'un auteur un réseau d'échos, faisant de l'œuvre entière un ouvrage unique, comme l'a préconisé J.P. Richard à propos de Mallarmé[2], n'aurait pas manqué de justification : de nombreux et insistants retours relient les écrits de soixante années, et Aragon lui-même a proposé dans *Théâtre/Roman* de relire toute son œuvre romanesque comme "un seul roman"[3]... Mais nous avons renoncé à privilégier une lecture thématique, car elle ne tient pas assez compte à nos yeux de la spécificité esthétique de chaque roman, perçu par le lecteur comme totalité organisée. Elle méconnaît aussi, ou minimise, l'évolution des formes d'écriture, la dimension historique interne à l'œuvre entière dans son déploiement temporel.

Notre démarche s'attachera donc aux structures narratives, mais avec le souci de déceler comment elles *se modifient* d'un roman à l'autre, ou d'une période d'écriture à une autre. Ces transformations formelles, nous les considérerons comme autant de signes à interpréter. Signes d'un changement dans l'expérience temporelle, elles nous conduisent à interroger les aspects multiples de ce vécu ; nous nous heurtons ici aux limites de l'information biographique. Signes d'un renouvellement du monde fictif proposé à notre expérience de lecteur, les changements formels nous mettent sur la voie d'une nouvelle vision du monde du romancier, pouvant s'accompagner d'une refonte de ses principes esthétiques. Notre hypothèse est que les problèmes du temps rencontrés par l'écrivain, qu'ils lui soient propres ou partagés par

---

1 *Pays*. "Le songe du paysan", *O.P.*, vol. 3, p. 335.

2 RICHARD (Jean-Pierre), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, éd. du Seuil, 1961, p. 16.

3 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "L'avenir immédiat", vol. 42, p. 130.

son siècle, non seulement se posent, mais peut-être aussi en partie se résolvent, au niveau de l'écriture romanesque. La méthode initialement descriptive que nous adoptons devrait ainsi déboucher sur un essai d'interprétation.

Cette préoccupation interprétative nous conduit à éviter de restreindre le champ de notre étude à un groupe de textes ou à une période déterminée des écrits romanesques aragoniens, malgré l'ampleur difficile à maîtriser de notre corpus. En effet, si c'est à travers ses mutations, son mouvement, qu'il est possible de saisir les significations du temps créé, il convient de l'embrasser dans la totalité de l'œuvre.

Notre corpus comprendra tous les textes narratifs ou pouvant être considérés à certains égards comme romans, ce qui ne va pas sans poser des problèmes considérables : car Aragon se plaît à déjouer les définitions de genres, à bousculer les limites, qu'il se défende (dans les années vingt) de retomber dans une pratique littéraire décriée, ou qu'il englobe tardivement sous le terme de "roman" des écrits hybrides, composites et inclassables[1]. Nous consacrerons toute la première partie à fonder si possible en raison ce corpus, faute de quoi l'ambition de croiser le *temps* avec la *création romanesque* chez Aragon manquerait de solidité. Devant l'incertitude où nous laissent les répartitions opérées par l'auteur lui-même entre son "œuvre poétique" et ses "œuvres romanesques", nous chercherons à établir ce corpus d'une part sur des principes théoriques, en montrant l'importance essentielle du temps dans toute définition du domaine romanesque en général, d'autre part sur la mise en lumière dans les textes en litige, de la "configuration" du temps qu'ils opèrent.

Une fois retenus les dix-huit textes composant notre corpus, nous verrons dans la seconde partie comment Aragon construit le temps romanesque. Cette longue enquête vise à dégager l'usage particulier que peut faire le romancier d'une compétence fournie par la logique du récit, par la langue, et par toute l'histoire du genre. Notre travail aboutit également à distinguer dans les ensembles étudiés des points de clivages, des mutations formelles. Nous adoptons quelques fils directeurs pour mener cette description des dispositifs temporels : tout d'abord la mise en place des repères temporels les plus simples, puis l'examen du temps narré et du temps narratif, dont l'articulation exige que soit clarifiée au préalable la situation d'énonciation.

La démarche suivie dans la troisième partie se veut complémentaire d'une approche descriptive. Cernant les "seuils" formels observés à certaines dates de la création romanesque aragonienne, seuils qui réintroduisent la diachronie, nous

---

1 Voir LIMAT-LETELLIER (Nathalie), *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, sur la poétique de l'hybridité. Thèse de Nouveau doctorat ; Université de Paris VII, décembre 1990.

essayons de les mettre en relation avec des changements importants sur le plan culturel, historique et personnel, dans la mesure où les textes d'Aragon eux-mêmes en attestent l'existence. Les regroupements opérés suivent ce principe plutôt qu'ils ne reflètent l'importance biographique de tel ou tel événement. Ainsi la rencontre d'Elsa ou la seconde guerre mondiale n'ont pas ici la place que ne manquerait pas de leur donner une biographie d'Aragon, car du point de vue qui nous préoccupe, les moments de transformation précèdent 1928 et 1939. Selon les périodes, l'élément décisif nous paraîtra essentiellement d'ordre historique (comme au début des années trente) ou plus lié à l'expérience intime de l'amour (à l'époque du *Cahier noir*) ou à celle du vieillissement, etc. Le caractère hétérogène des interprétations proposées ne devrait pas surprendre, si l'on se souvient que le temps est une synthèse de nos relations au monde et à notre propre histoire. Cette synthèse constituerait à chaque seuil la "réponse aux questions des nouveaux sphinx"[1] élaborée par le texte romanesque.

Dans l'itinéraire assez contrasté que dessine la succession des formes, et dans la constitution de l'univers romanesque aragonien, le rapport à l'Histoire semble jouer un rôle considérable, sinon déterminant. Peu de romanciers contemporains ont entretenu des liens aussi étroits avec tous les aspects de l'Histoire, comme espace de l'action, domaine de savoir, et comme matière romanesque. C'est pourquoi notre recherche se prolonge, en quatrième partie, en se concentrant sur cet aspect si essentiel à l'œuvre d'Aragon qu'est l'imagination de l'Histoire. Le romancier qui a déclaré "Tous mes romans - sauf *Anicet* et encore ! - sont historiques, même s'ils ne sont pas *en costume*"[2] prétend-il rivaliser avec les historiens, auxquels il emprunte tant ? Quelle image propose-t-il du temps, quel sens du devenir, à travers sa représentation de l'Histoire ? Cette enquête qui ne saurait être exhaustive sera balisée par quelques haltes sur *Les Cloches de Bâle, La Semaine sainte* et *Blanche ou l'oubli.*

Après avoir exploré, en parcourant à plusieurs reprises tout le corpus, ces multiples formes et visages du temps créé par Aragon, nous mettrons à l'épreuve sur trois œuvres contrastées les modes de lecture élaborés auparavant. Au-delà de la phase de création romanesque dont elles sont représentatives, nous chercherons à les saisir dans leur singularité. Le conte du *Libertinage* "Les Paramètres", *Les Voyageurs de l'impériale* et *La Mise à mort* nous permettront peut-être de faire succéder à la raideur inhérente à l'approche formelle une lecture plus abandonnée aux séductions de l'écriture, plus attentive aussi à certains aspects des textes, comme le temps des

---

1 ARAGON, "C'est là que tout a commencé", vol. 7, p. 32.

2 "L'auteur parle de son livre", propos recueillis pour la revue *Two Cities*, Paris, 15 avril 1959. Repris dans *J'abats mon jeu*, E.F.R 1959, p. 88.

personnages ou les métaphores temporelles, que la méthode panoramique suivie avait conduit à laisser quelque peu en suspens.

C'est à un niveau différent que nous situerons en conclusion la recherche à visée synthétique, pour nous demander après ce long parcours, et à sa lumière, s'il existe *un temps aragonien*. Si la lutte contre la négativité du temps hante l'œuvre d'Aragon depuis ses premiers livres, comme elle hante celle de Proust, ou, à travers le défi que la mort lance à l'homme, celle de Malraux, l'écriture de fiction ouvre-t-elle sur une réponse ? C'est peut-être la notion même de roman qui se transforme au cours de cette aventure de l'imaginaire ayant pour enjeu de

"Vaincre le temps jusque dans sa loi même"[1].

1 *Fou*, IV "L'horloge", *O.P.*, vol. 14, p. 214.

PREMIERE PARTIE

L'INVENTION ROMANESQUE COMME FABLE DU TEMPS

CHAPITRE I

FRONTIERES MOUVANTES DU "ROMAN" CHEZ ARAGON

"Mais enfin, où commence et où finit le roman ?"[1]

Pour découvrir quels rapports entretient la création romanesque avec le temps dans l'œuvre d'Aragon, il faut être en mesure de regrouper certains des écrits aragoniens sous la catégorie générique de "roman". Or cette notion, déjà fuyante et controversée dans la tradition de la théorie littéraire, devient encore plus difficile à cerner chez Aragon[2]. La répartition des textes effectuée par l'écrivain lui-même entre les *Oeuvres Romanesques Croisées* (*O.R.C.*) et *L'Oeuvre poétique* (*O.P.*) offre un cadre commode mais donne une assurance illusoire : les deux collections n'ayant pas été entreprises à la même date, ni selon des critères identiques, leur processus de développement obéit à des impératifs différents. Si la collection des *O.R.C.*, commencée en 1964, rassemble des écrits au caractère romanesque incontestable, romans, nouvelles ou contes, L'*Oeuvre poétique* s'ouvre à des textes très divers sans lien apparent avec le titre de l'ouvrage. Sont écartées des *O.R.C.* plusieurs proses rebelles aux classifications : *Les Aventures de Télémaque, Le Paysan de Paris,* et la plupart des fragments appartenant à *La Défense de l'infini,* dont n'est conservé pour cette collection que "Le Cahier noir"[3]. Bien que la publication des *O.R.C.* se prolonge jusqu'en 1974, elle n'intègre pas toutes les nouvelles écrites par Aragon au-delà de 1964, rassemblées dans le recueil *Le Mentir-vrai* en 1980[4]. Reste également à l'écart

---

1 *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1968, p. 181.

2 Voir la brève mise au point faite par Yves Lavoinne sur "La notion de roman chez Aragon", in *Travaux de linguistique et de littérature* IX, 2, Klincksieck, Strasbourg 1971, pp. 219-227.

3 A propos des fragments publiés de *La Défense de l'infini*, Aragon écrit en 1964 : "On ne touche guère au roman que par *Le Cahier noir*" ("Les contes de quarante années", vol. 4, p. 13).

4 *Le Mentir-vrai*, nouvelles, Gallimard, *N.R.F.*, 1980, reprend les nouvelles du volume 4 des *O.R.C.* et leur adjoint des textes de plusieurs origines. Deux peuvent être considérés comme des

des *O.R.C.* le monumental *Henri Matisse, roman* de 1971, exigeant des raffinements typographiques et une abondance de reproductions qui justifieraient à eux seuls une publication hors collection. En revanche, est repris en clôture des *O.R.C.* l'essai *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit,* qu'Aragon désigne en passant, dans une note, comme "ce roman-ci"[1].

Inclure dans notre corpus les nouvelles non publiées en 1964 et *Henri Matisse, roman* nous conduirait déjà à sortir du cadre des *O.R.C.* mais n'en contesterait pas les principes de choix. Les nouvelles relèvent du récit fictionnel, et dans le texte même de l'essai sur Matisse, Aragon justifie le rattachement de l'ouvrage au genre romanesque.

Du côté de l'*O.P.*, on trouve *Les Aventures de Télémaque* (à la date qu'Aragon attribue à sa rédaction, 1919-1920, avec un "épilogue" supprimé sur épreuves en 1922), *Le Paysan de Paris,* à sa date de publication en volume, 1926, et plusieurs fragments de *La Défense de l'infini,* dont l'un est à dominante narrative : "Moi l'abeille j'étais chevelure"[2].

L'auteur semble donc avoir tranché. En 1964, il a exclu de manière catégorique *Les Aventures de Télémaque* des écrits romanesques : "*Télémaque* qui suivit *Anicet* n'est pas un roman, bien que je l'eusse commencé par une tentative, bientôt abandonnée à cause de l'accueil reçu, d'excuser le roman par un certain fantastique. *Télémaque* récrit devint une sorte de manifeste de l'écriture, à quoi se mêlent de purs et simples manifestes Dada, je ne saurais aujourd'hui le faire figurer dans mon domaine romanesque"[3]. Dans ce même "avant-lire" des *O.R.C.* une rapide allusion est faite au *Paysan de Paris,* à propos de la rédaction de *La Défense de l'infini* : "J'étais presque assuré d'avoir réinventé le roman. Je me suis mis à en écrire un, décidé à la plus folle

---

articles de critique littéraire ou des essais non romanesques : "*La souris rouge*", publié pour la première fois dans *Commune* n° 2, octobre 1933, repris dans *O.P.* V, et "Un roman commence sous vos yeux", publié dans *Europe* en mai 1937, repris dans *O.P* VII. Le dernier texte du recueil, "La valse des adieux", article d'Aragon paru dans le dernier numéro des *Lettres françaises,* n° 1455 du 11 octobre 1972, a le statut ambigu d'un bilan personnel ouvrant par échappées sur l'imaginaire. "Les Rendez-vous romains", déjà publié dans *Les Lettres françaises* n° 602, le 12 janvier 1956, représente le premier chapitre d'un roman abandonné. Les autres textes sont de courtes nouvelles, certaines datées : "L'aveugle", récit fantastique (daté "1965"), "Le feu mis" (daté "18 novembre 1968"), "Le contraire-dit" (daté "1970") ;les récits non datés, "Histoire de Fred et Roberto", "La machine à tuer le temps", "Prématurité", "Tuer n'est pas jouer" et "Mini mini mi", sont peut-être compris dans ces "histoires courtes" écrites avant 1964 auxquelles l'auteur fait allusion dans *Aragon parle,* p. 51, "devant, toutes réunies, former un livre, portant le titre de l'une d'elles, *Le Mentir-vrai*". Notons enfin que la place finale et l'effacement de référence datée dans "La valse des adieux" font percevoir ce texte par le lecteur comme conclusif du recueil, comme il était déjà le bilan d'une vie.

1 *O.R.C.*, vol. 42, p. 198.

2 *O.P.*, vol. 4, p. 163.

3 *O.R.C.*, vol. 2, pp. 23-24.

démesure. C'était tout d'abord un secret que des poèmes masquèrent, et ce brusque exercice où j'entrai un beau jour, comme à la recherche d'un nouveau langage, qui devint *Le Paysan de Paris*"[1].

On notera le soin mis à conserver un caractère inclassable au *Paysan de Paris* ("exercice", "recherche") et la fonction qu'Aragon lui attribue d'écran - non romanesque - d'une activité désignée explicitement comme entreprise romanesque. Cette exclusion de 1964, et le rattachement en 1974 de ces deux ouvrages à *L'Oeuvre poétique*, paraissent rendre superflue toute hésitation.

C'est cependant de l'auteur lui-même que provient l'ébranlement de nos certitudes, à la lecture d'un ensemble de remarques dispersées au cours d'articles, d'entretiens[2], et plus encore au fil des *Incipit* [3]. Dans ces années soixante, alors même que se poursuit la publication des *O.R.C.*, se multiplient les déclarations d'Aragon qui étendent la notion de roman au-delà de ses limites répertoriées : "Mais enfin... où commence et où finit le roman ? Par exemple, pouvez-vous un instant penser que *Nadja* n'est pas un roman ? *Nadja* est un roman : cependant au sens qu'on donnait à ce mot avant *Nadja*, eh bien, non, ce n'est pas un roman. Je suis certain que Breton aurait alors été simplement indigné qu'on appelle ainsi son livre"[4].

Dans ces mêmes entretiens avec Dominique Arban, Aragon attribue le statut romanesque à *Henri Matisse, roman* malgré ce que les "amateurs de romans"[5] pourraient trouver de surprenant dans cette appellation.

Une autre extension du roman se fait jour dans cet ouvrage, lorsqu'Aragon réaffirme une des idées les plus chères de sa poétique : "pour moi, il n'existe pas de distinction fondamentale entre le poème et le roman"[6]; *Le Fou d'Elsa*, affirme Aragon, "est à la fois, si l'on veut, un roman et un poème"[7]. Idée confirmée par *Les Incipit* en 1969 : "j'en suis venu à écrire ce poème, qu'on pourrait aussi bien appeler roman [...]"[8]. Ce refus du clivage des genres ne date pas des années soixante : il fait écho à la belle formule de l'étude "Une année de romans" écrite pour Jacques Doucet en 1923 :

> "Dans tout ce que je lis, l'instinct me porte trop vivement à rechercher l'auteur, et à le trouver ; à l'envisager écrivant ; à écouter ce qu'il dit, non

---

1 *O.R.C.*, vol. 2, p. 39.

2 *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, N.R.F., 1964, et *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1968.

3 *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Skira, 1969. Cité d'après *O.R.C.*, vol. 42.

4 *Aragon parle..., op. cit.*, p. 181.

5 *Ibid.*, p. 182.

6 *Ibid.*, p. 158. Même idée presque dans les mêmes termes, p. 167.

7 *Entretiens avec Francis Crémieux, op. cit.*, p. 75.

8 *Inc.*, vol. 42, p. 261.

> ce qu'il conte ; pour qu'en définitive je ne trouve infimes les distinctions que l'on fait entre les genres littéraires : poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également *parole*" (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet n° 7206.25)[1].

Mais alors qu'en 1923 l'abolition des barrières conduisait à la dénégation des genres au profit du sujet scripteur, elle tend à faire glisser presque tout écrit, dans les années soixante, vers la dénomination englobante et composite de "roman" considérablement élargie. Dès 1956, on est surpris de rencontrer dans le "prière d'insérer" du *Roman inachevé* cette affirmation sur laquelle nous aurons à revenir : "Ce poème s'appelle Roman : c'est qu'il est un roman"[2]...

C'est surtout dans *Les Incipit,* publié en 1969, qu'Aragon apporte un démenti aux *O.R.C.* Il le fait au détour discret d'une phrase pour *Les Aventures de Télémaque* : "instruit par l'accueil fait à *Anicet,* vainement appelé roman dans son titre [...] et à *Télémaque* dont personne n'avait remarqué que ce fût un roman, puisque ce n'était pas dit sur la couverture"[3]... Mais il n'hésite pas à appeler *Le Paysan de Paris* "roman" : *Le Paysan de Paris* devint donc un roman, à condition de ne rien en dire. C'est le roman de ce que je fus en ce temps-là. Où la description est réservée aux lieux, et l'histoire est celle de l'évolution d'un esprit"[4]. Un espace, un cheminement, un récit suffiraient-ils à créer le roman ? On remarque qu'Aragon ne fait pas basculer l'ouvrage vers l'autobiographie, qu'il frôle pourtant ("ce que je fus").

Convient-il donc de faire entrer dans notre corpus non seulement des œuvres laissées hors de toute collection, comme *Henri Matisse, roman,* et les inédits retrouvés, mais des textes placés par l'auteur dans *L'Oeuvre poétique* : des fragments de *La Défense de l'infini, Les Aventures de Télémaque, Le Paysan de Paris* ? La question se pose même, à la suite des remarques d'Aragon, pour certains des vastes poèmes offrant une sorte d'itinéraire et de "mise en intrigue"[5], en particulier *Le Roman inachevé* et *Le Fou d'Elsa.*

Pour disposer de critères qui nous permettraient de rattacher tel texte à l'écriture romanesque, nous retiendrons les traits les moins contestés et les plus généraux des

---

1 Texte cité par Roger GARAUDY, *L'Itinéraire d'Aragon,* Gallimard, collection Vocations, 1961, p. 9, précisé et cité ici d'après l'édition procurée par E. RUIZ de *La Défense de l'infini,* Gallimard, 1986, p. 26.

2 *R.I.*, Gallimard, N.R.F. 1956, édition princeps, quatrième page de couverture, non reproduite dans la collection Poésie/Gallimard.

3 *Inc.*, vol. 42, p. 197.

4 *Inc.*, p. 208.

5 On reconnaît ici la terminologie de Paul Ricœur dans *Temps et récit I* ; la "mise en intrigue" y déborde largement le cadre de la fiction romanesque, auquel nous nous bornons, et même le cadre de la fiction, puisque P. Ricœur étend cette notion à la construction du récit historique.

analyses contemporaines du roman, ceux qui semblent constituer la définition minimale du genre comme récit de fiction (nous prenons récit dans le sens classique d'énoncé narratif). Or, nous verrons que les traits fondamentaux font intervenir le temps, ceci à plusieurs niveaux, si bien que la configuration[1] romanesque peut être considérée comme une "fable du temps". Ce caractère, fondamental, n'est sans doute pas un critère suffisant de l'œuvre romanesque, mais il en représente une condition nécessaire. Nous aurons donc à examiner si les textes "inclassables" d'Aragon accordent au temps le rôle que nous croyons pouvoir lui reconnaître dans les écrits narratifs en général, et dans les écrits de fiction en particulier : "les écrits narratifs parlent toujours du temps"[2].

---

1 Ce terme, employé par P. Ricœur, nous paraît éviter les ambiguïtés inhérentes au mot "représentation" et rend mieux compte de l'activité de structuration du récit.

2 CHENIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Le Surréalisme et le roman : L'âge d'homme*, Lausanne, 1983, p. 20.

CHAPITRE II

CHRONOS ROMANCIER

Production "sans lois", dont la diversité défie la réflexion théorique et la définition, le roman a suscité d'innombrables essais de théorisation, ou plus modestement de classification descriptive. Il n'est pas dans notre propos d'en retracer l'histoire, et nous limiterons au statut du genre formulé au XXème siècle un examen qui n'a pas l'ambition d'être exhaustif.

Il nous semble que trois grandes voies peuvent être discernées dans les tentatives contemporaines de dégager les principes fondamentaux de la création romanesque. Or ces trois voies associent chacune de manière étroite le temps à la notion de roman.

La plus fréquentée part de l'observation empirique, opérée par les critiques littéraires et souvent par les écrivains eux-mêmes, confrontant les genres et les œuvres entre eux. La simple description des pratiques romanesques peut déjà conduire à tracer un historique frappant de la dimension du temps dans le roman, comme nous le verrons avec les études de Jean Onimus[1] et Michel Zeraffa[2]. Mais, ainsi que l'a montré Michel Raimond pour le premier tiers du XXème siècle[3], dans les cas les plus favorables, par exemple chez Thibaudet, Hytier - et nous pouvons ajouter le témoignage de romanciers comme Plisnier ou Butor -, la réflexion dépasse la simple "nomenclature" des formes romanesques existantes pour essayer de cerner la notion de roman elle-même. Elle est parfois associée, comme chez E.M. Forster

---

1 ONIMUS (Jean), "L'expression du temps dans le roman contemporain", *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1954, pp. 299-317.

2 ZERAFFA (Michel), "Le temps et ses formes dans le roman contemporain", *Revue d'Esthétique*, janvier-mars 1966, pp. 43-65.

3 RAIMOND (Michel), "La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt", José Corti, 1966 (en particulier dans la seconde partie, ch. IV, "La définition du roman").

dans *Aspects of the Novel* [1] et Mendilow dans *Time and the Novel* [2], à une démarche relevant de la poétique.

Moins représentée, mais exerçant une influence en profondeur, l'interrogation sur le roman peut s'enraciner dans une philosophie qui lui donne sa cohérence et sous-tend l'observation des textes littéraires : nous la rencontrerons notamment chez Lukács et dans les analyses de Sartre. Mais des études littéraires comme l'essai de Jean Pouillon sur *Temps et roman*[3] ou, plus intimement associées à l'observation empirique, les recherches de Michel Zeraffa dans *Personne et personnage* [4], ou *Roman et société* [5], s'inscrivent dans la mouvance d'une théorie des formes, d'une philosophie de l'Histoire ou de l'existence.

Une troisième voie présente l'avantage méthodologique, malgré les limites qu'elle impose, d'être moins dépendante que la première des fluctuations pratiques, et non liée comme la seconde à des présupposés philosophiques : celle de la poétique, ou plus précisément, dans ces dernières années, de la narratologie. Sans remonter à Aristote ni rappeler les innombrables travaux menés par les théoriciens, dont la présentation exigerait un ouvrage spécial, nous nous contenterons d'évoquer parmi les analyses les plus récentes celles dont nous avons le plus directement tiré parti : outre *Temps et récit* déjà mentionné de Paul Ricœur, qui inclut la poétique dans une méditation philosophique beaucoup plus vaste, il s'agira surtout des travaux de T. Todorov et G. Genette sur le récit, et, à un niveau d'application tout différent, ceux de H. Weinrich dans son ouvrage *Le Temps* [6].

Si ces trois voies concordent à faire du temps une donnée constitutive du texte romanesque, nous serons fondée à en considérer la présence comme nécessaire pour rattacher à la création romanesque les écrits inclassables d'Aragon. Mais ce détour par les problèmes généraux du temps dans le roman devrait aussi nous éclairer, pour la suite de notre travail, sur les différents niveaux où intervient la dimension temporelle dans le récit de fiction.

---

1 FORSTER (E.M.), *Aspects of the Novel*, London 1927.

2 MENDILOW (A.A.), *Time and the Novel*, Peter Nevill, London 1952 et New York, Humanities Press 1965.

3 POUILLON (Jean), *Temps et roman*, Gallimard 1946.

4 ZERAFFA (Michel), *Personne et personnage. Le romanesque des années vingt aux années cinquante*, Klincksieck 1969.

5 ZERAFFA (Michel), *Roman et société*, coll. Sup., P.U.F., 1971.

6 WEINRICH (Harald), traduit par M. Lacoste, *Le temps, le récit et le commentaire*, Le Seuil, 1973 (texte allemand : 1964).

1 - L'OBSERVATION EMPIRIQUE : LE ROMAN, ART DU TEMPS.

On voit se multiplier, entre 1912, date où A. Thibaudet publie dans *La Nouvelle Revue Française* sa célèbre étude sur "L'esthétique du roman"[1], et les années soixante, les réflexions tendant à faire du roman un art de la durée. La remise en cause de cette nouvelle vulgate critique, notamment par les théoriciens du Nouveau Roman, est relativement rare et récente.

C'est une expérience de lecteur, ainsi que la comparaison entre les genres littéraires, qui ont conduit A. Thibaudet, dès 1912, à lier le temps à la création romanesque. A partir d'œuvres comme *Guerre et Paix, L'Education sentimentale, Le Moulin sur la Floss,* il acquiert la conviction qu'il existe une différence de nature entre l'esthétique des écrits disposant de l'espace et du temps (l'épopée, le roman), et celle des œuvres soumises à des contraintes temporelles ou spatiales[2] : "En réalité il y a deux grandes divisions dans l'art littéraire, répète-t-il en 1921 : l'art à qui le temps est mesuré et l'art qui dispose librement du temps"[3]. Cette différence initiale entraîne une opposition dans le choix des sujets et la composition. Dans la nouvelle courte, "la durée ne paraît plus un flot qui nous porte, mais au contraire un obstacle qu'il faut vaincre"[4]. Par rapport à la composition dramatique exigée par la scène, "l'esthétique propre du roman est bien [...] une esthétique de composition desserrée, de temps, d'espace"[5]... A l'intérieur du genre romanesque, les regroupements opérés par Thibaudet ne concernent plus seulement les centres d'intérêt selon le "contenu" (roman de mœurs, de caractères, d'aventures, etc.), mais la forme d'organisation, notamment temporelle, adaptée à un certain choix de ce qui fait l'objet de la narration : le "roman brut", "qui a pour objet la peinture d'une époque, présente cette époque dans sa complexité, de façon à donner une impression de temps multiple, de force inépuisable, d'un rythme de vie sociale qui déborde toute représentation individuelle". Le "roman passif", qui "prend comme son unité simplement l'unité d'une existence humaine qu'il raconte [...] tient au premier, au roman brut, en ce qu'il dispose librement de la durée", il accepte épisodes et digressions. Enfin "le roman actif" tire son ordre d'une

---

1 THIBAUDET (ALbert), "L'esthétique du roman", cité d'après *Réflexions sur le roman*, Gallimard, N.R.F., 1938, qui le reprend.

2 Voir A. THIBAUDET, *op. cit.*, p. 23 : "Un roman a le temps [...] Un roman a l'espace".

3 THIBAUDET, "Du roman anglais", 1er novembre 1921, in *Réflexions sur le roman*, p. 186.

4 THIBAUDET, "Le centenaire de George Eliot", 1er février 1920, in *Réflexions sur le roman*, p. 95.

5 THIBAUDET, "L'esthétique du roman", 1er août 1912, *op. cit.*, p. 22. Les citations suivantes proviennent du même article, pp. 18-20.

composition concertée, isolant un épisode. Le temps y joue un rôle dans le dispositif dramatique, sans y apparaître avec sa durée pleine.

Assez pauvres en précisions d'ordre technique, les écrits de Thibaudet ont sans doute tiré leur force de leur capacité à intégrer à la littérature romanesque des textes aux formes neuves, mais aussi d'une sorte de lyrisme qui soulève les passages où il est question du temps. Une conception implicite du temps et de la littérature s'y inscrit dans le choix des métaphores : "le grand roman [...], c'est de la vie, je veux dire quelque chose qui change et quelque chose qui dure. Le vrai roman n'est pas composé, il est déposé, déposé à la façon d'une durée vécue qui se gonfle et d'une mémoire qui se forme"[1]. Les "vrais romanciers" ont "laissé la vie se former, déposer et s'achever comme elle fait dans la réalité"[2] (En réaction peut-être contre les impératifs et les recettes préconisant une composition stricte et tendue, Thibaudet néglige ici le travail du romancier sur les structures, comme si l'œuvre se faisait elle-même). C'est ainsi que dans *La Chartreuse de Parme,* Stendhal a su "s'installer dans la durée [...]. On a senti cette vie se déposer, se former, cristalliser sans hâte, au fur et à mesure des jours, des circonstances et des péripéties"[3]. Sans que le critique analyse beaucoup les dispositifs textuels, il suggère que le romancier, à l'écoute de la vie, produirait un récit à l'image du développement naturel des êtres et des choses, selon une conception bergsonienne du temps[4] : une durée fluente, toujours changeante et cependant continue, une mémoire capable, en se dilatant, de ressaisir tout le passé.

Dès ces pages de Thibaudet, on peut appréhender combien la réflexion sur le temps dans le récit de fiction est influencée à la fois par la réalité de la production littéraire et par des conceptions philosophiques ou idéologiques souvent informulées mais sous-jacentes. On les trouve par exemple chez E.M. Forster, qui se déclare "ennemi du temps" mesuré ou scandé en périodes.

Nous passerons beaucoup plus vite sur d'autres lecteurs attentifs de romans, dont la recherche d'une "nature" du roman s'avère également infléchie - et limitée - par la pratique romancière de leur époque ou par leur propre culture. Ainsi lorsque, dans la même période que Thibaudet, Alain déclare que "le thème de tout roman, c'est le conflit d'un personnage romanesque avec des choses et des hommes qu'il découvre en

---

1 THIBAUDET, "Du roman anglais", 1er novembre 1921, *op. cit.*, p. 159.

2 *Ibid.*, p. 185.

3 "Le centenaire de George Eliot", 1er février 1920, *op. cit.*, p. 95.

4 M. Raimond, dans *La Crise du roman*, a déjà signalé les formules "si résolument bergsoniennes" de Thibaudet (p. 399). Certains passages font entendre un écho presque direct de *L'Evolution créatrice* et de *L'Energie spirituelle* : ex. "Un roman d'Eliot est profondément une évolution créatrice". C'est "le roman de la durée vivante", Thibaudet, *op. cit.*, pp. 96-97.

perspective à mesure qu'il avance, qu'il connaît d'abord mal, et qu'il ne comprend jamais tout à fait"[1], cette définition, où Michel Raimond décèle une influence hégelienne[2], implique le temps nécessaire à une évolution, et donne sens à la chronologie. Mais, aussi large qu'elle soit, elle est loin d'embrasser toutes les formes romanesques contemporaines.

Au contraire Jean Hytier, en 1928, essaye de dépouiller le genre de toute particularité trop datée. Il en conclut que "le roman ne peut se passer d'une considération, celle du *temps*. Une description n'est pas un récit. Un roman est donc, d'abord, une œuvre de langage qui se déroule dans le temps"[3]. (Il ajoutera un peu plus loin une autre condition : c'est le récit d'une histoire qui doit être fictive tout en se donnant pour vraie). Ainsi que le commente M. Raimond, dans les analyses de Jean Hytier, "l'élément du récit, auquel on ne conférait depuis longtemps qu'une valeur d'anecdote divertissante, s'approfondissait en devenant l'occasion de manifester la temporalité"[4].

Toujours dans les années vingt, où l'interrogation critique sur le roman fut particulièrement active, des théoriciens anglo-saxons ont contribué à donner des bases plus précises à ces affirmations un peu floues : E.M. Forster, dans *Aspects of the Novel,* en 1927, distingue comme éléments fondamentaux de tout roman l'histoire comme ensemble d'événements racontés, l'intrigue et le personnage. L' "intrigue ("plot") organise librement le tissu d'événements concrets dont la succession constitue l' "histoire" ("story"), ce qui permet de faire apparaître dans le roman deux niveaux temporels, dont seul celui de l'histoire racontée est analogue au déroulement du temps de la vie, tandis que l'intrigue relève de techniques d'organisation temporelle[5]. Le personnage, quand il n'est pas de ces personnages sans épaisseur livrés en une seule fois à la connaissance du lecteur, se révèle à nous lentement, ce qui implique également un temps de lecture. Ainsi chez Forster, le temps n'est pas une catégorie structurelle du romanesque, mais se retrouve associé à chacune de ces catégories. Lorsque Forster considère "que l'essence de tout roman est une histoire (story) et que l'essence de toute *story* est une succession d'événements dans le temps"[6], il donne au temps un rôle irremplaçable dans la composition du roman.

---

1 ALAIN, *Système des Beaux-arts*, Gallimard 1920, p. 370.
2 RAIMOND (Michel), *La Crise du roman, op. cit.*, p. 147.
3 HYTIER (Jean), *Les Romans de l'individu*, Les Arts et les livres, 1928, p. 5.
4 RAIMOND (Michel, *La Crise du roman, op. cit.*, p. 147.
5 FORSTER (E.M.), *Aspects of the Novel*, pp. 90-91.
6 CHEVALLEY (Abel),résumant E.M. Forster dans "Temps-Histoire-Roman", *revue de Littérature Comparée*, 1928, p. 228.

Plus net encore, Edwin Muir, en 1928, dans *The Structure of the Novel,* place le temps parmi les catégories de référence de tout roman, qui sont pour lui le temps, l'espace, et la causalité. Si le roman "social" ou d' "action" où se meuvent des types sociaux est dominé par la catégorie de l'espace, le roman "psychologique" est régi par celle du temps, dans la mesure où l'action s' y ramène à l'évolution psychologique du personnage. Enfin dans la "chronique", le temps extérieur scande et organise le temps intérieur.

L'intérêt porté au personnage par les romanciers et critiques de l'entre-deux-guerres, prolongé après 1945 par l'influence de l'existentialisme, a sans doute contribué à mettre en évidence la temporalité. Souvent assimilé à une personne vivante, le personnage bénéficie de l'attention prêtée par les recherches psychologiques au "temps vécu", comme celles d'E. Minkowski[1]. Un article de 1928 d'Abel Chevalley évoquant "l'ouvrage capital de Minkowski et les recherches de Pierre Janet" atteste par exemple cette influence de la psychologie et la psychiâtrie récentes[2]. Que le roman expose un récit d'apprentissage, une recherche d'identité à travers les durées contradictoires du Moi et du temps social, une exploration de la mémoire, ou l'engagement dans l'événement historique, c'est presque toujours à propos des personnages qu'est évoquée la dimension temporelle de l'œuvre romanesque. Ecrivain lui-même, Charles Plisnier oppose sur ce point le roman et la nouvelle en ces termes : "C'est qu'avant tout, un problème se pose au romancier : le problème de la durée. Certaines évolutions psychologiques sont commandées par la durée [...]. Le roman en général - et singulièrement le roman fleuve - est la forme de récit dans laquelle la durée, se substituant à la Moïra antique, est le premier souci du créateur"[3]. Les œuvres de V. Woolf, de Thomas Mann, de Proust ou Faulkner, abondamment commentées par la critique, semblent confirmer ce jugement, dans la mesure où beaucoup d'entre elles peuvent être lues comme des "fables sur le temps" (selon l'expression de Thomas Mann), car "c'est l'expérience même du temps qui y est l'enjeu des transformations structurales"[4].

Mais lorsqu'en 1954 Jean Onimus tente une synthèse rapide sur "l'expression du temps dans le roman contemporain"[5], il prend en compte toute l'histoire du genre :

---

1 Minkowski participe au groupe de travail à l'hôpital Sainte Anne, s'intéressant à la psychanalyse naissante.

2 CHEVALLEY (Abel), "Temps-Histoire-Roman", in *Revue de littérature comparée,* 1928, p. 239.

3 PLISNIER (Charles), *Roman, papiers d'un romancier,* Grasset,1954, p. 102.

4 RICOEUR (Paul), *Temps et récit II,* "La configuration dans le récit de fiction", éd. du Seuil, 1984, p. 151.

5 ONIMUS (Jean), "L'expression du temps dans le roman contemporain", art. cité *supra* .

il voit passer le roman du "cadre temporel abstrait, objectif et sans épaisseur" des *Amadis* à une "conscience de la durée" déjà plus sensible dans le "roman classique - depuis *La Princesse de Clèves* jusqu'au seuil de l'époque contemporaine" (grâce à l'organisation temporelle de l'action et à la "présence du monde extérieur"). Enfin la période plus proche crée le "roman à durée multiple" propre à la société contemporaine, ou fait vivre au lecteur la "durée intime", parfois sans repères, des personnages. Les bouleversements chronologiques des textes modernes comme *Absalom ! Absalom !* lui paraissent avoir pour justification de "manifester la durée" dans son épaisseur. La conclusion de cette étude concerne, selon Jean Onimus, le "roman moderne" en général. Sa fonction, écrit-il, "n'est pas de raconter une histoire, d'analyser un état d'âme ou de décrire des mœurs" mais «de dominer la vie en assumant la condition humaine, en mettant en évidence le milieu temporel où l'homme se débat. Le roman, si l'on peut risquer ce mot, est une "chronophanie", une prise de conscience de la durée»[1].

Ainsi les formes non chronologiques du roman contemporain n'ont pas conduit les critiques à conclure à l'effacement du temps, mais au contraire les ont amenés à approfondir sa nature et son importance accrue dans le roman moderne, appelé à faire percevoir au lecteur d'autres dimensions temporelles que celles du "temps des horloges".

Cette vision du "roman moderne" peut-elle convenir à toutes ses formes récentes ? Certains romanciers du Nouveau roman et du "Nouveau Nouveau roman" élèveraient une sérieuse objection à faire du roman une "chronophanie". Cette objection mérite d'autant plus d'être examinée que ce mouvement est contemporain des écrits d'Aragon postérieurs au "Monde réel", et qu'Aragon a marqué son intérêt pour ces recherches textuelles[2]. «On a beaucoup répété, ces dernières années, écrit A. Robbe-Grillet[3], que le temps était le "personnage" principal du roman contemporain [...]. Tout cela est un peu vite dit. Ou plutôt, si le temps qui passe est bien le personnage essentiel de beaucoup d'œuvres du début du siècle et de leurs séquelles, comme il l'était déjà d'ailleurs d'œuvres du siècle dernier, les recherches actuelles semblent au contraire mettre en scène, le plus souvent, des structures mentales privées de "temps" [...].dans le récit moderne, on dirait que le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit plus rien».

---

1 *Ibid.*, p. 316.

2 Voir notre troisième partie, «Aragon lecteur des "nouveaux romanciers"».

3 ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, coll. Idées, Gallimard, 1963, pp. 164 et 168.(1963).

Comment, en effet, l'effacement du temps ne serait-il pas solidaire du recul des notions d'histoire et de personnage ? L'accent mis par les premiers "nouveaux romans" sur la description des objets, de l'espace, comme l'intérêt primordial accordé à l'élaboration de structures, n'attribuaient au temps qu'une place subalterne. Mais à y regarder de plus près, la pratique à peu près générale dans le Nouveau roman d'une composition sans ordre chronologique recouvre des degrés de présence du temps très variables : on pourrait encore rattacher au vécu temporel d'une conscience ce présent dilaté de Nathalie Sarraute, "eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes décompositions"[1], ou le mouvement de tissage, par le texte de Claude Simon, d'un "tissu de mémoire"[2] dans *La Route des Flandres* ou *Histoire*, bien que C. Simon lui-même préfère mettre l'accent sur les enchaînements textuels dont les jeux de la "mémoire" ne seraient que le prétexte.

D'autres romans mettent en œuvre avec évidence des structures temporelles et spatiales, comme *La Modification* ou *L'Emploi du temps* de Butor, mais obéissent en fait à des directives formelles rigoureuses[3]. Cependant, ils offrent encore la courbe d'une histoire, support ou prétexte de la construction. La grille temporelle y est l'une des directives formelles imposées au développement du texte, et l'écrivain y déploie les thèmes liés au temps, l'usure, la répétition, l'oubli...

Le véritable problème se pose pour des textes comme *L'Observatoire de Cannes* de Ricardou, *La Jalousie* de Robbe-Grillet ou le démonstratif *Triptyque*, où Claude Simon déçoit systématiquement l'attente du lecteur. Toute amorce d'histoire s'y fige en figure spatiale, et si le texte opère nombre de déplacements et permutations, il ne réalise pas ces transformations irréversibles par lesquelles se trahit le temps. Il existe donc bien des œuvres qui réduisent les indications temporelles, inhérentes au langage, aux limites de la séquence, et expulsent le temps de la construction générale du texte, comme l'analyse Roland Barthes à propos de *Drame* de Philippe Sollers.

Cependant, comme le souligne Paul Ricœur[4], il faut encore compter avec les attentes du lecteur et sa capacité à déplacer sur le plan temporel - et causal - ce qui tient à l'ordre de lecture[5]. Sous nos yeux se déroule ce que Jean Ricardou a appelé, dans

---

1 SARRAUTE (Nathalie), *L'Ere du soupçon*, Coll. Idées, Gallimard 1956, p. 80. "Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi" (*ibid.*, p. 9).

2 Titre donné par Lucien DÄLLENBACH à l'article placé en postface de *La Route des Flandres* dans la collection "Double", éd. de Minuit - Jean ROUSSET considère *Le Vent*, *L'Herbe* et *La Route des Flandres* comme d' "authentiques romans de la mémoire vivante" (*Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 9-10, 1965-1966).

3 Voir sur ce point les *Entretiens avec Michel Butor* de G. CHARBONNIER, Gallimard, 1967, ou l'étude sur *La Modification* de Françoise VAN ROSSUM-GUYON : *Critique du roman. Essai sur la Modification de Michel Butor*, Gallimard, 1970.

4 RICOEUR (Paul), *Temps et récit* II, "La configuration dans le récit de fiction", p. 43.

5 Voir sur ce sujet ECO (U.),*Lector in fabula*, Grasset, 1985, pour la traduction française.

une formule devenue justement célèbre, "l'aventure d'une écriture", la mise en place progressive de l'ensemble textuel. Ainsi le temps de la lecture se substitue au temps de l'histoire, soit pour susciter un pseudo-temps de l'histoire dans le cas du lecteur naïf, soit pour se transformer en opération de transformation de l'œuvre en train de se construire. A son tour il "accomplit", mais sur le seul plan du livre -"Pas de temps, hors du Livre"[1].

Les textes-limites ainsi produits ne portent plus toujours la dénomination de roman, et il serait facile d'objecter que ce processus de construction par le lecteur n'est pas propre au récit de fiction. Le roman ne se distingue plus du poème, dès lors qu'il ne prétend plus constituer une "histoire", mais traite les fragments de récits eux-mêmes comme les éléments d'un dispositif formel. Nous rencontrerons ce problème avec *Théâtre/Roman,* point extrême, chez Aragon, de la fragilisation du roman comme récit.

Notre tour d'horizon, bien éloigné d'être exhaustif, suffit cependant à confirmer que l'observation des pratiques romanesques et la réflexion théorique qu'elle nourrit ont conduit la plupart des critiques à souligner l'importance du temps, à plusieurs niveaux : catégorie fondamentale, il entre dans la succession nécessaire de toute histoire ; moyen d'organisation du récit, il y correspond à un ordre et une durée de lecture ; mais l'attention s'est surtout portée vers le temps du monde imaginaire créé par l'ensemble du texte, fréquemment assimilé de façon imprécise à la représentation de la "vie" : temporalité des personnages, durée de l'univers physique et de l'Histoire... Enfin, les études les plus approfondies ont sans doute été consacrées à la vision du temps qui peut être dégagée des personnages et des structures romanesques, rapportée à la pensée philosophique ou à la vision du monde d'un grand romancier[2] (ainsi dans les multiples travaux sur le temps chez Faulkner). Ce dernier aspect n'a rien de surprenant, quand on observe combien la réflexion théorique sur le temps dans le roman tire fréquemment son origine et sa cohérence d'une philosophie où elle trouve sa place.

---

1 BARTHES (Roland), *Théorie d'ensemble*, coll. "Tel quel", éd. du Seuil, 1968, p. 36 : "comme il s'agit d'une aventure du langage, l'axe de notation absorbe toute la temporalité : pas de temps, hors du Livre". Dans *Drame*, "il n'y a pas, à la lettre, d'autre temps que celui des mots".

2 Voir par exemple DELHOMME (Jeanne), *Temps et destin : essai sur André Malraux*, coll. Les Essais, *éd. Gallimard*, 1955, SARTRE, *Situations I*, "La temporalité chez Faulkner" : les études sur Faulkner et sur Dos Passos dans MAGNY (Claude-Edmonde), *L'Age du roman américain*, éd. du Seuil, 1948 ; DELATTRE (F.), "La durée bergsonienne dans le roman de V. Woolf", *Revue anglo-américaine*, 1931-1932, pp. 97-108, etc.

2 - LES PRESUPPOSES PHILOSOPHIQUES DU TEMPS ROMANESQUE.

Parmi les noms qui ont le plus apporté à la réflexion contemporaine sur le temps dans le roman, il est frappant de voir figurer, plus peut-être que de purs critiques littéraires, des philosophes s'intéressant à la littérature. Nous retiendrons surtout les écrits de Lukács et ceux de Sartre, ouvrant la voie à des recherches littéraires développées dans leur sillage. Sans reprendre longuement leurs analyses, qui sont bien connues, précisons seulement comment s'y insère le temps romanesque, et quel retentissement elles auront sur notre propre travail.

Le temps romanesque dans la pensée de Lukács.

Malgré le jugement sévère que Lukács, devenu marxiste, a porté sur son œuvre de jeunesse, *Théorie du roman* (1916), il n'en a pas remis en cause, en 1962, sa vision du passage de l'épopée au roman. Il reconnaît dans ce livre "un héritage hégélien" : "l'historicisation des catégories esthétiques", mais observe que "la liaison est plus interne que chez Hegel entre catégorie et histoire"[1]. Tout en se reprochant l'abstraction et l'approximation de ses remarques, il se sait gré de "la découverte de corrélations dignes d'intérêt", dont il fournit pour principal exemple "l'analyse du rôle que joue le temps dans *L'Education sentimentale* [...]. Toujours est-il que nous avions formulé sans équivoque la nouvelle fonction du temps dans le roman. Le fait est d'autant plus frappant que Proust ne fut connu en Allemagne qu'après 1920, qu'*Ulysse* de Joyce n'a paru qu'en 1922 et *La Montagne magique* de Thomas Mann qu'en 1924". Il est donc possible de retenir les passages sur le temps romanesque sans les considérer comme un moment isolé dans la pensée de Lukács.

Or, dans la "philosophie historique des formes"[2] qu'il expose, Lukács fait du roman, par essence, "un processus"[3], car si "l'épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie". La "forme biographique" serait particulièrement adaptée à l'expression de cette quête d'une totalité inatteignable, au sein d'une réalité d'où l' "idée" est absente[4]. Or "la plus grande discordance entre l'idée et la réalité est le temps, le déroulement du

---

1 LUKACS (Georg), *Théorie du roman*, "Avant-propos" pour une réédition, Budapest 1962. Traduit de l'Allemand par Jean Clairevoye. Ed. Gonthier, bibliothèque Médiations, Paris-Genève 1963 pour la traduction française, pp. 9-11.

2 Titre du chapitre II de *Théorie du roman*.

3 *Ibid.*, p. 67.

4 *Ibid.*, pp. 54, 72, 76.

temps comme durée" qui sépare la réalité immédiate de l'épiphanie recherchée d'un sens plein. C'est pourquoi "c'est seulement dans le roman, dont tout le contenu consiste en une quête nécessaire de l'essence et dans une impuissance à la trouver, que le temps se trouve lié à la forme [...]. Dans l'épopée, l'immanence du sens à la vie est assez forte pour abolir le temps [...]. Dans le roman, sens et vie se séparent, et, avec eux, essence et temporalité ; on pourrait presque dire qu'en ce qu'elle a de plus intime, toute l'action du roman n'est qu'un combat contre les puissances du temps"[1]. Lukács lecteur, dans *Théorie du roman,* place le temps au centre de sa réflexion sur le "roman de la désillusion" puis sur le "roman d'éducation". On connaît les belles pages sur *L'Education sentimentale* où il souligne la dialectique du temps, à la fois "principe de dépravation" et "plénitude de vie". Il voit dans ce livre "le plus typique de son siècle en ce qui concerne la problématique du roman", grâce à la réussite d'une forme qui nous fait éprouver le flux temporel et donne corps aux "expérience[s] vécue[s] de la temporalité" que sont l'espoir et le souvenir[2].

Les analyses de Lukács nous paraissent fort éclairantes pour les écrits d'Aragon. On pourra se demander si certaines œuvres comme *Les Voyageurs de l'impériale* et *Aurélien* ne participent pas de la structure du "roman de la désillusion", et si la forme du roman d'éducation, très fréquente chez Aragon, y a la même signification que chez Lukács. Un texte comme *Blanche ou l'oubli* - dont l'écriture semble un défi aux principes esthétiques du Lukács marxiste et "classique" de "Raconter ou décrire ?"[3] est traversé en leit-motiv par la quête d'un sens associée à la hantise du temps. Mais un temps "troué", bien loin d'être le "continu concret"[4] ressenti par Lukács à la lecture de *L'Education sentimentale,* l'un des textes fondateurs de *Blanche ou l'oubli.*

Sans entrer pour l'instant dans toutes les implications des théories de Lukács susceptibles de concerner l'œuvre d'Aragon, nous pouvons en retenir que le temps, constitutif de la forme romanesque, entre dans la définition du genre.

Le temps n'est pas moins essentiel aux yeux de Bakhtine à la base de la différenciation entre épopée et roman.

---

1 *Ibid.*, pp. 119-121.

2 *Ibid.*, pp. 122 à 125.

3 LUKACS (Georg), "Raconter ou décrire ?" (première publication dans *Internationale Literatur* n° 11, 1936), in *Problèmes du réalisme*, L'Arche 1975.

4 LUKACS (Georg), *Théorie du roman, op. cit.*, p. 124.

Le roman, forme de "la nouvelle sensibilité au temps"[1] : M. Bakhtine.

L'affinité du genre romanesque, "seul genre en devenir"[2], avec la réalité mouvante saisie dans son présent, caractérise pour Bakhtine le roman par rapport à l'épopée, car l'objet de l'œuvre épique est le passé, «celui des valeurs, des "commencements" et des "sommets"»[3], un passé idéalisé de légende, non modifiable, sans avenir sinon de répétition ou de destruction absolue. Au contraire, proche des formes plus populaires, plus libres, de la parole, "le roman est en contact avec les forces élémentaires du présent non achevé"[4], avec l'actualité, même s'il choisit de raconter un passé. "Représenter un événement au même niveau temporel et axiologique que soi-même et ses contemporains [...] implique de faire une révolution radicale, et passer du monde épique au monde romanesque"[5].

Ainsi une nouvelle hiérarchie des temps se fait jour à travers le règne du roman, signe d'une "nouvelle sensibilité au temps", dans laquelle non seulement le présent prime sur le passé, mais le présent est perçu comme le début d'un futur. A partir de la Renaissance, estime Bakhtine, "le présent se sentit de façon très nette, très consciente, infiniment plus proche du futur que du passé, plus apparenté à lui"[6]. L'inachèvement qui le caractérise nous fait entrer dans l'historicité. Ce rôle essentiel du temps dans l'existence historique du genre romanesque justifiera l'insistance mise par Bakhtine sur l'étude des "chronotopes" qui permettent de distinguer les genres littéraires par la confrontation de leurs relations spatio-temporelles caractéristiques[7].

La temporalité de l'homme, fondement de la création romanesque pour Sartre et ses disciples.

Le temps ne joue pas un moindre rôle dans la pensée de Sartre, mais en un tout autre sens. Si le roman nous parle toujours du temps, c'est d'abord, pour Sartre, parce qu'il met en scène des personnages à l'image de l'homme, dont le mode d'être est temporel. Les analyses bien connues de Sartre sur la temporalité si fortement formulées au ch. II de *L'Etre et le Néant* portent en elles en puissance tout un art

---

1 BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, éd. Gallimard 1978, p. 473.

2 *Ibid.*, p. 444.

3 *Ibid.*, p. 454.

4 *Ibid.*, p. 461.

5 *Ibid.*, p. 450.

6 *Ibid.*, p. 473.

7 Voir BAKHTINE, "Formes du temps et du chronotope dans le roman" (1937-1938), *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*

romanesque. La définition de la temporalité comme "une totalité qui domine ses structures secondaires et qui leur confère leur signification" peut trouver sa traduction en termes d'organisation du roman. Mais l'écrivain prend appui également sur la relation au lecteur dans l'acte de lecture. Il faut en souligner les conséquences pour la conception du personnage. Le romancier "capte" l'attente du lecteur, son temps ouvert, pour en faire "la substance de ses personnages" : "il faut qu'il esquisse en creux dans son livre, au moyen des signes dont il dispose, un temps semblable au mien, où l'avenir n'est pas fait"[1]. D'où les célèbres critiques adressées à François Mauriac coupable, aux yeux de Sartre, de ne pas créer "cette durée immédiate qui est la matière du roman"[2], celle où se déploierait la liberté du personnage. C'est pourquoi Sartre, opposant après bien d'autres le roman au récit, qui "explique et coordonne", déclare que "le roman exige une durée continue, un devenir, la présence manifeste de l'irréversibilité du temps"[3]. Notre temporalité d'homme étant foncièrement historicité, le roman ouvre tout le champ du rapport au monde, comme Sartre a essayé de le montrer dans *Les Chemins de la liberté.*

La seconde raison conduisant à voir dans tout roman une fable du temps, c'est qu'"une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier"[4], et celle-ci implique une vision du temps. Sartre s'est attaché à la dégager dans ses réflexions sur Dos Passos, Camus, Faulkner... La destruction de la chronologie, l'absence d'avenir, les surgissements du passé dans un présent lui-même effrité et souvent recouvert par les événements accomplis, toutes ces caractéristiques narratives de Faulkner sont rapportées par Sartre à une vision négative, désespérée du temps humain, fermée à toute issue possible.

Est-il besoin de rappeler le retentissement de la phénoménologie, l'influence, sur les critiques après 1945, de Sartre ou du Merleau-Ponty de *Phénomémologie de la perception* ? Elle est manifeste chez Claude-Edmonde Magny, qui s'emploie à analyser, à travers le temps de romanciers américains, leur vision du monde ; il lui semble incontestable que le roman "veut exprimer le temps"[5], au point qu' "il ne serait sans doute pas arbitraire [...] de commencer une esthétique du roman en disant que le Temps en est le personnage principal ; que le roman est le genre littéraire auquel est

---

1 SARTRE (Jean-Paul), *Situations I*, "Monsieur François Mauriac et la liberté", Gallimard, N.R.F. 1947, pp. 36-37.

2 *Ibid.*, p. 51.

3 Jean-Paul Sartre, *Situations I*, "Explication de *L'Etranger*, p. 121. Sur l'opposition avec le récit, voir aussi *Situations I*, "A propos de Dos Passos", p. 16.

4 SARTRE, *Situations I*, "A propos de *Le Bruit et la fureur*. La temporalité chez Faulkner", p. 71.

5 MAGNY (Claude-Edmonde), *Histoire du roman français depuis 1918*, Le Seuil 1950, cité dans la réédition de 1971, coll. Points, p. 256.

dévolue la tâche d'explorer et de divulguer tous les aspects, toutes les dimensions du Temps"[1].

C'est également dans le prolongement de Sartre que se situe l'essai de Jean Pouillon *Temps et roman*, où les techniques romanesques sont envisagées selon le mode de compréhension qu'elles permettent de la "réalité humaine", celle-ci étant caractérisée par une "épaisseur psychologique" et "une existence dans le temps". J. Pouillon en conclut que le roman doit trouver les formes permettant de "respecter les caractères du temps"[2], et en particulier la contingence de la succession temporelle. Il ne faudrait pas voir une simple reprise des définitions antérieures de la tradition critique, mais les implications logiques de sa philosophie, dans ces affirmations : "Il faut donc au roman deux caractères : d'une part une épaisseur psychologique, d'autre part la description d'une durée qui ne soit pas un simple déroulement, c'est-à-dire une simple suite de faits sans aucun des traits que nous reconnaîtrons plus tard au temps. Ils sont intimement liés"[3]. C'est ce qui le différencie du conte.

La nouveauté des propos de Jean Pouillon tient à la conscience des problèmes d'écriture et de composition qui se posent au romancier s'il veut réaliser cet objectif : "la description temporelle pose des questions fondamentales pour le roman"[4], sur les deux plans du mode de présentation du personnage et de l'organisation du récit. L'étude de J. Pouillon a le mérite, à sa date, d'attirer l'attention sur la liaison étroite entre le choix du "point de vue" narratif (au sens le plus général) et la perspective temporelle imprimée au roman (récit de l'achevé ou durée ouverte, vécue "au présent", etc.).

On peut donc dire que d'après J. Pouillon le temps est doublement nécessaire au genre romanesque : si "le but d'un roman - et ceci pourrait servir de définition - est d'exprimer une expérience à travers une histoire"[5], le travail du romancier consiste à inventer les structures de récit (et en particulier les structures temporelles) permettant de faire apparaître la temporalité fondamentale de toute expérience.

Le temps et la personne chez Michel Zeraffa.

Si le temps n'occupe pas une place aussi évidemment centrale dans les réflexions de Michel Zeraffa (situées, semble-t-il, au point de rencontre de

---

1 MAGNY (Claude-Edmonde), *L'Age du roman américain*, Le Seuil 1948, p. 142.

2 POUILLON (Jean), *Temps et roman*, Gallimard, N.R.F., Coll. "La jeune philosophie", 1946, p. 13, 22, 155. Voir notamment Deuxième partie, ch. 1, "La contingence".

3 *Ibid.*, p. 22.

4 *Ibid.*, p. 26.

5 *Ibid.*, p. 267.

l'observation empirique, de l'esthétique, et de la sociologie des formes inspirée par Lukács), il en souligne l'importance dans la constitution de l'image de la personne à laquelle parvient la création romanesque[1]. La richesse des analyses concrètes, impossibles à résumer sans mutilation, convainc le lecteur qu'il n'est pas d'image de la personne réalisée dans le roman sans création d'un temps romanesque, car tout récit doit répondre à la lancinante question : "Quel sens, donc quelle forme, donner au cours incessant du temps humain ?"[2]. Dans l'étude sur "Le temps et ses formes dans le roman contemporain", M. Zeraffa part de l'idée largement partagée que la notion de temps semble être aujourd'hui à l'art du roman ce que la notion d'espace est à la peinture : "une référence esthétique dominante"[3]. Il retrace l'historique de sa présence grandissante dans le genre romanesque, où le temps devient dans certains cas le sujet et l'enjeu de l'œuvre. Jusqu'à la fin du XIXème siècle, d'après M. Zeraffa, le roman ne s'emploie pas à faire ressentir *par ses formes narratives* des durées hétérogènes, et le même vecteur chronologique supporte le temps subjectif et celui du monde extérieur, comme celui du lecteur. Le récit linéaire de l'accompli, coupé de *scènes* actualisant le passé, est la forme dominante. Elle sera encore très largement représentée au XXème siècle, bien que notre époque soit plutôt caractérisée littérairement par la dissociation des durées. Alors que Proust chercherait à conquérir la cohérence du Moi sur la dualité du temps et de la durée, (temps du monde et durée intime), les romans de Joyce, Kafka, V. Woolf, ou Faulkner nous en feraient ressentir l'incommunicabilité, entraînant des fractures, et des saisies fugitives d'instants isolés. Aucune confiance en l'Histoire, aucun acheminement, ne viendraient les ordonner. Cette vision du temps règnerait sur le second tiers du XXème siècle (à vrai dire, plutôt dans la littérature étrangère que chez les auteurs français). Les œuvres plus récentes accentuent la tendance à ramener le temps à l'actualisation des moments à la conscience, dans une sorte de présent généralisé. Elles évacuent souvent l'Histoire, et même la mémoire. Dans les formes les plus récentes de romans, celles d'une "temporalité sans passé"[4], le temps semble changer de fonction ; dans nombre de romans contemporains, "les divers aspects du temps deviennent des signes ou des symboles, jouant désormais un

---

1 ZERAFFA (Michel), *Personne et personnage. Le romanesque des années vingt aux années cinquante*, Klincksieck 1969. Rappelons que la notion de "personne" n'est pas issue, dit M. Zeraffa, d'une "philosophie personaliste" (p. 10), mais dégagée de l'observation des romanciers écrivant entre 1920 et 1950, qui nous proposent "une conception globale et orientée de la personne humaine que [leur] a inspirée [leur] regard sur le monde concret" (p. 11). "Par personne, précise M. Zeraffa, nous entendons l'homme et sa présence dans le monde tels que le romancier les perçoit d'abord, les conçoit ensuite" (p. 10). Son image ne se confond pas avec le personnage, mais est transmise aussi, et surtout, par les formes de composition du roman.

2 ZERAFFA (Michel), *Roman et société*, P.U.F, Coll. Sup. "Le sociologue", 1971, p. 15.

3 ZERAFFA (Michel), "Le temps et ses formes dans le roman contemporain" in *Revue d'esthétique*, janvier-mars 1966, p. 43.

4 *Ibid.*, p. 58.

rôle structural dans la composition du récit"[1]. Ces formes neuves récusent la figuration de la "durée" telle que la concevait A. Thibaudet, aussi bien que de la chronologie historique plus traditionnelle. Mais la spécificité du langage artistique, qu'elles désignent avec force, y remplit toujours sa fonction révélatrice de notre rapport au monde : "sont en cause, dans le roman, notre historicité et son sens"[2]. Cette conclusion rejoindrait les analyses de Paul Ricœur.

Le "temps raconté" du monde imaginé, "expérience fictive du temps" chez Paul Ricœur.

Rappelant les apories auxquelles aboutit la considération philosophique du temps, Paul Ricœur considère qu'il leur est apporté une solution poétique à travers ce qu'il appelle "la mise en intrigue". Elle répond en effet au paradoxe augustinien en transformant la succession en une configuration, une "totalité signifiante"[3], qui donne sens à ses éléments :

> "Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion*. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire son "point final", lequel, à son tour fournit le point de vue d'où l'histoire peut être perçue comme formant un tout"[4].

Si la "manière de finir" gouverne la mise en intrigue, elle modifie la représentation habituelle de la "flèche du temps" sans retour. "En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours"[5].

Paul Ricœur observe la même activité de configuration à la base du récit historique et du récit romanesque, le temps narratif jouant dans les deux cas le rôle de médiateur entre l'expérience concrète de l'action, forcément temporelle, et le monde du livre grâce auquel nous vivons une expérience du temps recomposé. Il estime en effet qu'il faut rétablir "cette dimension que Günther Muller, se rappelant Gœthe, appelait *Zeiterlebnis*, et que la narratologie, par décret et ascèse de méthode, met "hors jeu"[6],

---

1 *Ibid.*, p. 65.
2 ZERAFFA (Michel), *Roman et société, op. cit.*, p. 15.
3 RICOEUR (Paul), *Temps et récit*, I, éd. du Seuil 1983, p. 105.
4 *Ibid.*, p. 104.
5 *Ibid.*, p. 105.
6 *Temps et récit II*, éd. du Seuil, 1984, p. 130.

cette dimension appelée par Paul Ricœur "expérience fictive du temps" à travers le monde créé par le texte. Le "temps raconté" nous permet de penser le temps.

Cette mission fondamentale confiée au récit trouve son champ d'élection dans le roman, qui offre les plus souples et les plus larges possibilités de refiguration de la temporalité vécue, sans la contrainte de la véridicité propre au récit historique[1] : "Tout se passe comme si la fiction, en créant des mondes imaginaires, ouvrait à la manifestation du temps une carrière illimitée"[2]. Si nous n'avons pas trahi, en les résumant, les analyses infiniment complexes de Paul Ricœur, nous pouvons en conclure que l'alliance entre le récit romanesque et le temps n'a rien de circonstanciel. Au temps narratif avec ses techniques raffinées est confiée la fonction d'opérateur nous permettant d'accéder à cette maîtrise du temps par le "*muthos*" que procure seul le monde du texte. Ainsi la démarche herméneutique de Paul Ricœur nous paraît fonder l'hypothèse initiale du roman comme fable du temps. Au-delà de cet acquis, elle justifie aussi à nos yeux l'importance qui sera accordée à des études en apparence techniques des manipulations temporelles.

Paul Ricœur intègre dans son analyse les travaux de la narratologie, en les subordonnant à la visée interprétative. Mais même une approche plus modestement descriptive peut confirmer la relation du récit au temps.

3 - LE ROMAN COMME RECIT.

Il est certain que traiter le roman comme récit ne rend pas exactement compte de sa spécificité, puisque le terme de récit englobe des formes non romanesques mais relevant du "mode de présentation" narratif, par exemple l'autobiographie. Tout récit n'est pas roman, et inversement le roman ne se résume pas au récit. Rappelons l'objection de G. Genette contre la tendance actuelle à l'y réduire : "nous savons bien qu'un roman n'est pas seulement un récit, et donc qu'il n'est pas une espèce du récit, ni même une espèce de récit"[3].

---

1 Cependant le récit historique est aussi nécessaire à la compréhension du temps humain : "seule la double articulation de la fiction et de l'histoire porte au langage notre expérience temporelle [...] il y a complémentarité entre fiction et histoire, et cette complémentarité est nécessaire pour penser le temps humain". Paul RICOEUR, *Le Monde* du 1.02.1981, p. XVI.

2 *Temps et récit II*, p. 233.

3 GENETTE (Gérard), "Introduction à l'architexte", *Théorie des genres*, Le Seuil, Coll. Points, 1986, p. 148.
On ne peut ramener le genre au mode : "Il y a des modes, exemple : le récit ; il y a des genres, exemple : le roman ; la relation des genres aux modes est complexe, et sans doute n'est-elle pas [...] de simple inclusion" (*ibid.*).

Toutefois, si l'on peut à la rigueur imaginer un roman sans dialogue ni description, il ne semble pas pouvoir se passer d'un minimum d'énoncé narratif constitutif d'une histoire. Aragon s'est employé dans certains contes du *Libertinage* à dépouiller les phrases des commentaires et des notations descriptives pour ramener le texte à cette épure : "Marie lave le linge, Roland passe. Elle crie quelque chose qu'il ne comprend pas. Il s'approche. Elle s'aide à lui pour se lever" ("Les Paramètres"). La succession des phrases dans l'espace textuel s'accompagne d'une apparition successive des actions imaginaires dans le temps de lecture, mais aussi d'une modification de la situation énoncée. Tzvetan Todorov propose de "voir le récit comme l'enchaînement chronologique et parfois causal d'unités discontinues" entre lesquelles s'opèrent des "transformations" : "il n'est [...] pas vrai que la seule relation entre les unités est celle de *succession* : nous pouvons dire que ces unités doivent se trouver aussi dans un rapport de *transformation*. Nous voici en face des deux principes du récit"[1]. Le second expliquerait ce phénomène si spécifique au roman, qui hantait et irritait Valéry : que le roman "aspire" le lecteur au-delà du moment ponctuel.

La distinction des genres, d'après T. Todorov, passerait par cette ligne de clivage : "S'il fallait opposer récit et poésie (ou épique et lyrique), on pourrait retenir, premièrement (et en accord en cela avec Jakobson) le caractère transitif ou intransitif du signe ; deuxièmement, la nature de la temporalité représentée : discontinuité ici, présent perpétuel là (ce qui ne veut pas dire atemporalité) [...]. Le discours philosophique, lui, se caractériserait à la fois par l'exclusion des noms particuliers et par l'atemporalité"[2].

Or la transformation accompagnant le passage d'une unité à une autre introduit dans le texte le caractère irréversible propre au temps, car même le retour à un ordre initial, comme il s'en trouve dans les contes étudiés par Propp, ne pourrait pas effacer la suite d'actions, au sens le plus large[3], qui l'aurait précédé. Dans l'examen auquel Paul Ricœur soumet les théories portant sur la logique du récit (au sens de fiction racontée) comme celles de Claude Brémond ou d'A.J. Greimas, il souligne que la mise en lumière des fonctions logiquement ou grammaticalement dégagées, malgré

---

1 TODOROV (Tzvetan), *Les Genres du discours*, Le Seuil, Coll. Poétique, 1978, pp. 64-66. Nous ne méconnaissons pas les différences d'emploi du mot "récit" chez G. Genette et T. Todorov, et plus encore chez P. Ricœur. Mais l'énoncé narratif au sens de G. Genette ne concerne le temps que dans la mesure où il met en place une histoire (récit au sens de Todorov).

2 *Ibid.*, p. 73.

3 Voir RICOEUR (Paul), *Temps et récit II*, p. 71 : l'action est plus que "le destin externe des personnes. Est encore action, en un sens élargi, la transformation morale d'un personnage, sa croissance et son éducation, son initiation à la complexité de la vie morale et affective. Relèvent enfin de l'action, en un sens plus subtil encore, des changements purement intérieurs affectant le cours temporel lui-même des sensations, éventuellement au niveau le moins concerté, le moins conscient, que l'introspection peut atteindre".

leur "ambition de construire un modèle rigoureusement achronique", ne permet pas de faire l'économie du "rôle irréductible du développement temporel dans le récit", notamment dans les notions d'épreuve et de quête. "L'élément diachronique"[1] résiste, et ne se ramène pas à la simple disposition successive d'une chronologie abstraite.

Si nous tenons compte du lecteur et de son "horizon d'attente", il est encore moins possible d'échapper au temps. L'attente proprement romanesque du lecteur s'emploie à gonfler de temporalité toute succession dans l'énoncé, quand bien même le scripteur n'aurait pas visé cet effet : à chaque progression de sa lecture, le lecteur fait se lever une amorce d'histoire, même si celle-ci doit être bientôt détruite, comme s'y emploie le Nouveau roman. Le lecteur tend à tirer du discontinu à la fois une suite temporelle et une "fiction unitaire"[2]. Le scripteur s'en irrite dans *Irène* : "tout ceci finira par faire une histoire. Oui, pour les cons. Il faut dire qu'ils voient partout des romans, des romances [...]. Tout leur est histoire"[3]. Pourtant, comme Aragon a su tourner à son profit cette activité irrépressible de l'imagination, lorsqu'il a proposé aux lecteurs du *Libertinage* (dans "Les Paramètres" ou "Asphyxies", par exemple) un énoncé narratif minimum, support de leur fabulation !

A ce niveau de la communication, l'attribution d'une dimension temporelle au texte narratif par l'intermédiaire des temps verbaux a pu être contestée comme une illusion. Ceci ne détruit pas l'existence possible d'une transformation, mais interdirait de la faire passer par le système des temps. On sait que, pour H. Weinrich, les temps verbaux et les indices dits temporels ont pour fonction de guider le lecteur, de le placer dans une certaine attitude de réception vis-à-vis du texte. Les temps du monde raconté signaleraient l'entrée dans la fiction (et non le passé), les jeux des temps verbaux modèleraient une "mise en relief" narrative. Déjà Jean Pouillon dans *Temps et roman* (p. 161) remarquait que le "temps" verbal avait pour rôle d'exprimer "un pur rapport de position entre ce qui est raconté et celui qui raconte, ou plutôt celui à qui c'est raconté".

Ces analyses sont souvent éclairantes, et se vérifient dans la souplesse des changements de temps verbaux chez Aragon (un exemple frappant en est fourni par le passage au présent des chapitres de guerre à l'occasion de la seconde rédaction des *Communistes*). Ruinent-elles l'affinité essentielle que nous avons cru voir en

---

1 *Ibid.*, pp. 71, 74, 75.

2 BUTOR (Michel), *Essais sur le roman*, «Réponses à "Tel quel"», 1964 : "Je me suis aperçu qu'on ne pouvait parler de roman que lorsque les éléments fictifs d'une œuvre s'unissaient en une seule "histoire", un seul monde parallèle au monde réel [...]. Le roman est une fiction unitaire". Cité d'après la collection Idées, Gallimard, p. 174.

3 *D.I.*, p. 93.

permanence entre le roman et le temps ? Pas exactement, dans la mesure où les variations des verbes affectent l'énoncé narratif plutôt que l'histoire racontée, bien qu'il soit difficile, dans la pratique, de les dissocier. Mais surtout, l'évacuation de toute dimension temporelle du système des temps verbaux nous paraît trop radicale, et nous inclinons à adopter la critique qui en est menée par P. Ricœur dans *Temps et récit II* : d'une part, les "transitions temporelles" hétérogènes qui donnent du relief au texte "servent de guidage pour les transformations d'une situation initiale en une situation terminale, en quoi consiste toute intrigue"[1]. D'autre part, sans reprendre le détail de la démonstration, nous faisons nôtre sa conclusion : "Je ne peux suivre Harald Weinrich dans sa tentative pour dissocier à *tous égards* les temps verbaux (*tempus*) du temps (*Zeit*) [...]. Le système des temps verbaux, si autonome soit-il par rapport au temps et à ses dénominations courantes, ne rompt pas à tous égards avec l'expérience du temps. Il en procède et il y retourne"[2]. Ainsi les jeux pseudo-temporels, qui ont pour principale raison d'être de structurer le texte, s'accompagnent en sourdine d'une référence au temps, soit à travers la *présence* à la conscience du scripteur - et du lecteur - du "monde" assez improprement appelé "monde commenté", soit à travers la mise à distance plus "détendue" du "monde raconté"[3].

4 - CONVERGENCE DES ANALYSES DU ROMAN.

Au terme de cette rapide enquête, il semble que les trois modes d'approche du roman que nous avons abordés aboutissent à des conclusions convergentes. Si l'on se tourne vers la production romanesque, elle témoigne (à l'exception de certaines formes des plus récentes où le caractère temporel recule sans totalement disparaître) de l'importance du temps dans la conception des personnages et l'organisation de l'action. Les théoriciens qui s'interrogent sur les fondements philosophiques du genre justifient ce rôle du temps, les uns par la relation entre l'évolution des formes et le développement historique des sociétés, les autres par la temporalité humaine, source de l'action et du déploiement des personnages. Enfin, plus modestement, la réflexion sur le roman comme *récit* peut conduire à l'affirmation d'un irréductible noyau temporel au cœur de tout récit, bien que la narratologie tende plutôt à mettre en évidence des fonctionnements logiques.

Mais c'est seulement *dans la mesure où il est récit*, que le roman relève de cette analyse ; or il déborde largement le mode de présentation narratif, en particulier dans le

---

1 RICOEUR (Paul), *Temps et récit II*, *op. cit.*, p. 109.

2 *Ibid.*, p. 110.

3 Nous reprenons les termes du traducteur traduisant respectivement "besprochene" et "erzählte" Zeit, dans Weinrich, *Le Temps*, *op. cit.*, p. 22.

roman contemporain, qui postule de plus en plus fréquemment une lecture "poétique"[1]. Les écrits "inclassables" d'Aragon seront retenus par nous dans le corpus romanesque dès lors qu'en faisant intervenir une dimension temporelle ils participeront du récit.

Une dernière difficulté n'a pas encore été franchement abordée. Le critère retenu ne permet pas de faire la différence entre le récit fictionnel et les récits non fictionnels. En particulier, il ne distingue pas le roman des écrits autobiographiques. Pourtant nous ne suivons pas Jean Pouillon lorsqu'il assimile l'autobiographie à une espèce du genre "roman"[2]. Une œuvre présentant sans ambiguïté le "pacte autobiographique", selon la formule de Philippe Lejeune[3], ne saurait, à nos yeux, entrer dans un corpus romanesque. Mais qui s'attendrait à trouver une différenciation nette et indiscutable chez l'inventeur du "Mentir-vrai" ? Le système d'énonciation, la désignation des personnages, et le contenu référentiel de *La Mise à mort* ou de la nouvelle "Le Mentir-vrai", par exemple, rendent indécidable le statut du texte[4]. Le critère de la fiction ne semble pas toujours retenu comme essentiel par Aragon lui-même pour la définition du roman, alors que presque toutes ses formules pour rattacher une œuvre au genre romanesque supposent un déroulement temporel.

---

1 L'expression désignerait une lecture s'attachant au texte "non comme représentation d'un univers autre, mais comme construction sémantique". O. DUCROT, T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Points 1972, p. 198. La différence avait déjà été vivement mise en lumière par Valéry.

2 POUILLON (Jean), *Temps et roman*, p. 51 : "Un premier genre romanesque : l'autobiographie".

3 LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1975.

4 Voir pour le problème de l'autobiographie indécidable et de l'"auto-fiction" la thèse de N. LIMAT-LETELLIER, *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, Université de Paris VII, 1990.

CHAPITRE III

LES CRITERES ROMANESQUES D'ARAGON

Aragon s'est plusieurs fois prononcé sur le roman, de manière souvent lapidaire et fortement contrastée d'une époque à l'autre. Il ne fait pas entrer directement le temps dans les caractères constitutifs du genre, et aborde rarement de front la question de la durée narrative[1]. Le problème qui semble l'avoir surtout préoccupé est celui du statut de l'imaginaire dans sa relation à la réalité. Mais l'analyse des textes où Aragon parle du roman, que ce soit pour le rejeter ou l'exalter, fait apparaître la composante temporelle implicite dans sa définition du roman, et la faible pertinence des autres critères. Les commentaires tardifs d'Aragon, après 1958, présupposent un déploiement temporel, aussi libéré soit-il des conventions du genre.

L'ostentatoire refus du roman proclamé par Aragon dans les années vingt était peut-être destiné à dédouaner l'auteur de *La Défense de l'infini* vis-à-vis d'André Breton. Mais les arguments ont une cohérence : Aragon rejette les romans lorsque ceux-ci lui paraissent nier la dynamique temporelle garante de la liberté du lecteur et seule capable d'arracher l'existence à l'enlisement du répétitif. Au contraire, le roman sera réhabilité dès lors qu'il retrouvera une dynamique temporelle. Durant une longue période, (1934-1958), il la puisera dans le sens du devenir historique. Au-delà de *La Semaine sainte*, l'ouverture d'un temps non figé sera obtenue plutôt par le mouvement créateur de l'écriture.

A l'époque où le jeune Aragon couvrait de ses sarcasmes le roman, comme André Breton, l'un de ses principaux griefs était l'absence de véritable imprévu, la succession convenue des sentiments, sous la futile apparence des "péripéties" : "Une fois lancé, vous comprenez, on ne peut pas s'occuper d'autre chose, on suit son

---

1 Voir "La suite dans les idées", vol. 11, pp. 22-26, en préface aux *Beaux Quartiers* : "c'est le lieu de parler de ce qui est le *temps* du roman" (p. 22), et dans les *Entretiens avec Francis Crémieux*, "Le temps dans le roman et dans le poème", éd. Gallimard, 1964.

sujet"[1]. Aragon tourne en dérision la stabilité du personnage, comme A. Breton dénonçait dans le premier *Manifeste du surréalisme* le "caractère" et le "type humain *formé*" dont les romanciers dotent leur héros : "un roman - écrit Aragon, c'est-à-dire un livre où le même personnage porte le même nom, ou ne change pas de nom sans sonner [...], porte les mêmes sentiments, ou ne change pas de sentiments comme de chemise"[2]. Il se moque également de la propension du lecteur à s'attacher à une histoire et en attendre la suite (comme dans *Le Paysan de Paris* et vers la fin d'*Irène*). Le romancier ordinaire fournit au lecteur sa pâture : une vision mécanique de la vie et de l'homme[3]. Dans *Irène*, le narrateur s'y refuse explicitement : "que l'on comprenne bien que, sous des noms divers, je ne poursuis pas ma petite courbe"[4]. Relèveraient des mêmes griefs les lignes incendiaires contre Balzac dans le manuscrit de *La Défense de l'infini* [5], et le jeu de massacre de *Traité du style*. On retrouvera le réquisitoire contre les attentes du lecteur, avec plus d'humour que de violence, dans la nouvelle de 1964 "Les histoires" : "Une histoire, une histoire !... vous ne demandiez rien que cet enfilement de gestes, de pensées, par quoi se déroule entre d'imaginaires personnages le film des événements imaginés"[6] ; les termes employés révèlent bien la dimension temporelle reconnue à la narrativité.

Dans tous ces textes, c'est de deux façons que l'idée de temps s'attache à la notion de roman : le pacte de lecture suppose que le lecteur accepte de s'engager dans l'enchaînement des attentes, cédant à l'invitation tacite de l'auteur : "vous me permettrez bien de marcher à côté de vous puisque nous allons dans la même direction ?"[7]. Et d'autre part, qui raconte une histoire table sur la continuité, la liaison des moments dans le temps narré. Si *La Défense de l'infini*, paradoxalement, relève du roman, si décrié, c'est de manière contradictoire : le texte, hétérogène, semble devoir déjouer les attentes convenues. Tandis que l'auteur y revendique "cette volonté de fiction qu' [il] regardai[t] comme une forme essentielle du lyrisme"[8], il s'attaque aux lois du genre : "Ainsi, semblant ressusciter le conte ou le roman, j'étais pris de la

---

1 [L'instant], fragment de *La Défense de l'infini* publié par E. Ruiz, *D.I.*, p. 278. Fragment non daté.

2 *Ibid.*

3 *A contrario*, trouvent grâce aux yeux d'Aragon, en 1923, un roman comme *Sur le fleuve Amour* de Joseph Delteil, parce que l'on y fait la "rencontre passionnante [...] d'un inconnu que l'on n'attendait pas", et *le Bon Apôtre* de Philippe Soupault, parce que "C'est un livre où il se passe quelque chose. Un livre où il passe quelque chose" ("Une année de romans", cité par E. Ruiz, *D.I.*, pp. 26-27).

4 *D.I.*, p. 94.

5 Voir le fragment "O Byron toi qui...", à paraître avec l'article de Lionel Follet, "Eléments nouveaux sur *La Défense de l'infini* ", *R.C.A.T.* n° 3, 1991.

6 *O.R.C.*, vol. 4, p. 260.

7 *D.I.*, [L'instant], p. 278.

8 "Avant-lire" de *O.R.C.*, vol. 2, p. 37.

griserie d'innover, de détruire le roman par ses propres moyens"[1]. D'après ses propres commentaires, tardifs, Aragon n'aurait pas renoncé toutefois à la dimension temporelle du roman dans la mesure où il devait amener la foule des personnages vers un aboutissement, un "destin".

L'adhésion au réalisme historique des années trente déplace la question du temps romanesque vers la représentation du cours de l'Histoire. Les articles sur le roman écrits dans les années contemporaines du *Monde réel* portent sur le rapport à la réalité sans soulever les problèmes de technique romanesque concernant le temps, ni remettre en cause les bases constitutives du genre. Ils insistent seulement sur la nécessité de rendre compte du caractère historique des existences[2].

C'est donc essentiellement à partir des commentaires d'Aragon postérieurs au *Monde réel* que nous dégagerons ses critères romanesques. Or la dimension temporelle y apparaît décisive en regard d'autres critères plus généralement retenus par la vulgate du discours théorique sur le genre.

LES CRITERES ROMANESQUES NON TEMPORELS.

Si pour des générations de théoriciens, les romans furent des "histoires feintes [...] écrites en prose"[3], ces définitions semblent être [aux yeux d'Aragon] de peu de poids. Les affirmations les plus nettes concernent la non-pertinence de l'opposition entre prose et vers, déjà évoquée à propos du *Fou d'Elsa*. Elle est confirmée par la notice de présentation du *Roman inachevé* datant de 1956 : "Ce poème s'appelle *Roman* : c'est qu'il est un roman, au sens ancien du mot, au sens des romans médiévaux"[4]. Un texte manuscrit d'Aragon rattache aussi ce poème à une "tradition renouée" admettant qu' "un poème puisse être un roman", comme *Jocelyn, Le Corsaire, Eugène Onéguine, Hermann und Dorothea* "[5]. Léon Robel accorde une importance décisive à l'exemple d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine, rappelé avec insistance dans *Littératures soviétiques* [6].

L'idée de fiction joue-t-elle un rôle plus décisif ? Les réponses sont ici plus incertaines. Si l'on se fie à l'affirmation selon laquelle "*Nadja* est un roman", la

---

1 *Ibid.*

2 Voir "Le roman terrible", (1938), *O.P.*, vol. 8.

3 HUET, *Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans*, 1670.

4 Texte placé en "quatrième de couverture" du *R.I.*, Gallimard 1956.

5 Manuscrit du Fonds E. Triolet. Aragon du C.N.R.S., cité avec l'aimable autorisation du Directeur du Fonds.

6 Voir ROBEL (L.), "Aragon et Pouchkine : la genèse du *Roman inachevé*", *R.C.A.T.* n° 3, à paraître en 1991.

"fictivité" ne semble pas un critère exigé par Aragon, car il ne peut pas ignorer que Breton s'est employé minutieusement, dans *Nadja,* à garantir l'authenticité de l'aventure (par les dates, les noms propres, les documents reproduits, etc...). Lui-même multiplie dans *Henri Matisse, roman* les indices de réalité (photographies, lettres de Matisse, etc.). Cependant il fait intervenir à propos de ce livre la notion de personnage, qui relève de la fiction : "En tout cas, si on veut y comprendre quelque chose, il faut le lire comme un roman. Des personnages épisodiques différents y interviennent, dont les uns ne sont peut-être même pas des êtres vivants, mais des manières d'être"[1]. On pense par exemple à ce "personnage nommé La Douleur"[2].

Mais à propos du *Paysan de Paris,* Aragon écrit en 1968 qu'il avait rêvé de réaliser "une nouvelle espèce de roman enfreignant toutes les lois de ce genre, qui ne soit ni un récit (une histoire) ni un personnage (un portrait)"[3], ce qui exclurait les deux piliers de la fiction.

En revanche, il faut peut-être interpréter comme une équivalence implicite entre roman et configuration imaginaire la notice du *Roman inachevé,* lorsque Aragon donne cet argument à l'appui du titre : "Ce poème s'appelle *Roman* [...] surtout parce que, malgré le caractère autobiographique, ce poème est plus que le récit - journal ou mémoires - de la vie de l'auteur, un roman qui en est tiré". Le "roman qui en est tiré" peut s'écarter du récit autobiographique par le glissement de "Wahrheit" à "Dichtung" (de vérité à fiction), mais aussi par le passage du déroulement narratif chronologique, suggéré par les termes de "journal ou mémoires", à l'organisation complexe d'une multiplicité signifiante. Le manuscrit du Fonds Aragon présentant *Le Roman inachevé* justifie le titre *Roman* par tout ce que développe l'œuvre hors de la stricte référence aux faits véridiques : Aragon y note à l'intention de son public qu'on lirait en vain ce poème pour en obtenir des "renseignements" tels qu'espèrent en trouver "les jeunes gens qui préparent une thèse" : "Il n'est pas un journal, il ne constitue pas des mémoires, il est un *roman,* vraiment, un roman tiré de ma vie". Il semble donc que le roman n'exige pas la fictivité totale, mais commence à la légère dérive imprimée par l'imaginaire. La démarche du "Mentir-vrai" confirme que le roman se glisse dans le déplacement, aussi minime soit-il, en direction de l'imaginaire.

---

1 *Aragon parle avec Dominique Arban*, p. 183.
2 *H.M.*, t. I, p. 165.
3 *Inc.*, vol. 42, p. 198.

PRESENCE DU TEMPS DANS LES DEFINITIONS ARAGONIENNES DU ROMAN.

Des formules assez explicites rattachant au roman *Le Paysan de Paris* et *Henri Matisse, roman* font intervenir la dimension temporelle. Quand Aragon écrit : *Le Paysan de Paris* "est le roman de ce que je fus en ce temps-là, où la description est réservée aux lieux, et l'histoire est celle de l'évolution d'un esprit"[1], les deux traits distinctifs du roman paraissent être l'espace, qui assure le caractère concret du texte, et le temps, doublement exprimé par les termes d' "histoire" et d' "évolution" ; "l'évolution d'un esprit" ne conserve de l'idée d'histoire que la notion de transformation, dépouillée de toute anecdote. Il n'y a pas d'événements à raconter, ni de fiction, mais il subsiste la démarche d'un sujet dessinant une durée. Que le propos du livre soit autobiographique ("ce que je fus") ne semble pas devoir faire obstacle au "roman", dès lors qu'il retrace une dynamique.

Pour *Henri Matisse...*, "qu'on lise ce que ce *Matisse* est devenu avec les années, on verra pourtant bien que c'est un roman, au sens où *Nadja* est un roman, où *Nombres* est un roman [...]. C'est le roman de ce qui s'est passé dans Henri Matisse pendant les années où je l'ai connu, et l'histoire de nos rapports, le mécanisme de ces rapports [...]. On voit ici marcher la tête de Matisse, comme on peut voir la chose se faire grâce à la caméra. Qu'est-ce qu'un roman, sinon une machine à montrer comment marchent les têtes ?"[2].

A première vue, l'accent est mis sur un déroulement temporel d'une certaine durée, évoquant même, par la comparaison, l'image de l'enregistrement cinématographique du changement chère à Bergson[3]. Mais il est possible que s'y ajoute l'idée d'un agencement ("une machine à montrer...") dont l'efficacité exploratrice et démonstrative n'a que faire de la chronologie : une fiction, au sens de configuration, piège où capter le fonctionnement mental. Dans les années soixante, Aragon use de la métaphore du roman pour désigner toute aventure intérieure inscrite dans le temps. Ainsi dans ce passage des *Incipit* : "on ne peut rien comprendre à ce qui s'est alors passé pour moi si on ne tient pas pour *mon roman* l'ensemble des démarches contradictoires, lesquelles m'ont finalement amené à être ce que je fus, ce que je suis"[4]. Dans le même ouvrage il dénomme "roman de la toile" le petit livre où,

---

1 *Inc.*, vol. 42, p. 202.
2 *Aragon parle avec Dominique Arban*, éd. Seghers 1968, p. 183.
3 BERGSON, *L'Evolution créatrice*, ch. IV, "Le mécanisme cinématographique de la pensée".
4 *Inc.*, vol. 42, p. 206.

en quatre phrases et une lithographie, Georges Braque "décrit la marche de création du tableau"[1].

A travers le discours métaromanesque d'Aragon comme dans ces emplois métaphoriques, nous ne retrouvons pas tous les aspects du temps. Mais c'est avec une constance remarquable que reviennent dans ces propos les notions de processus, de cheminement, avec l'emploi de termes comme "évolution", "démarches", "marche de création", l'expression "ce qui s'est passé", etc.

Pointons ici, pour y revenir plus loin, cette caractéristique de la démarche aragonienne déjà présente dans les premiers textes : un mouvement de transformation-progression, à l'intérieur de chaque roman et d'une œuvre à l'autre, l'ensemble des textes étant lui-même imaginé comme un unique et immense roman, "Chacun de mes livres contredisant le précédent, le parti-pris du précédent, mais rétablissant ainsi la continuité de tous"[2].

Nous avons vu jusqu'ici que le discours sur le roman, qu'il émane d'historiens de la littérature, de théoriciens, ou indirectement de l'écrivain lui-même, fait du temps une catégorie fondatrice du romanesque. C'est dans la mesure où ils pourront être interprétés comme fables du temps que nous étendrons la notion de création romanesque aux textes "hors frontières" d'Aragon.

---

1 *Ibid.*, vol. 42, p. 272.
2 *Ibid.*, p. 198, note 1.

CHAPITRE IV

EXTENSION DU CHAMP ROMANESQUE ARAGONIEN

"Je ne suis ni les règles du roman ni la marche du poème. Je pratique tout éveillé la confusion des genres"[1].

Pour plus de clarté, nous aborderons le problème du corpus selon trois groupes de textes : tout d'abord, ceux qui, situés dans *L'Oeuvre poétique* , ou partagés entre *L'Oeuvre poétique* et les *Oeuvres Romanesques Croisées* , pourraient rejoindre le massif romanesque défini plus largement. Il s'agit d'écrits de l'époque dadaïste et surréaliste auxquels le caractère de roman fut dénié à leur date d'écriture (*Les Aventures de Télémaque,Le Paysan de Paris*), ou qui le voient contesté par la répartition actuelle, restant à l'écart des *O.R.C. (La Défense de l'infini*). En second lieu, nous poserons le problème d'un texte hors collection qu'Aragon a toujours désigné comme romanesque, *Henri Matisse, roman* , et nous verrons si ce titre surprenant peut trouver sa justification dans son rôle de "fable du temps". Enfin nous examinerons le cas des romans - poèmes, *Le Roman inachevé* et *Le Fou d'Elsa* (pour nous en tenir aux principaux, même si des aspects du roman - poème se trouvent aussi dans *Elsa* et *Les Poètes*), oeuvres qui ont place dans *L'O.P.*

1 Aragon, fragment inédit de *La Défense de l'infini* publié par L. FOLLET, "O Byron toi qui ...", à paraître dans *R.C.A.T.* n° 3, 1991.

1 - LA "MISE EN INTRIGUE" A EFFET TEMPOREL DANS LES ECRITS DADAISTES ET SURREALISTES.

LES AVENTURES DE TELEMAQUE ET *LE PAYSAN DE PARIS*

Aucune mention "roman" ou "récit" n'accompagnait ces deux proses lors de leur publication, pas plus que n'en comporte *Le Libertinage* , écrit et publié dans la même période, et retenu pourtant par Aragon pour les *O.R.C.* Le discrédit où était tombée l'activité romanesque, particulièrement vif au début des années vingt[1], et l'interdit bretonnien qui n'avait pas attendu le *Premier Manifeste du surréalisme* pour s'imposer aux surréalistes, mais remonterait à 1922[2], suffisent peut-être à expliquer cette absence. Seule, une note peu remarquée mentionne le terme de "roman" à propos de ces textes : dans "Littérature" de juillet-août 1920, à la fin du manifeste "Système Dd", une note non signée précise : "Extrait des *Aventures de Télémaque* (roman à paraître).

C'est aux yeux de la critique moderne que la question du rattachement de ces deux oeuvres au domaine romanesque a pu se poser. Ainsi Yvette Gindine désigne *Les Aventures de Télémaque* comme un "roman d'apprentissage"[3]. De façon plus argumentée, J. Chénieux-Gendron "s'étonne [...] de ne pas voir figurer, dans *Les Oeuvres romanesques croisées, Les Aventures de Télémaque* ", car ce récit, "que le lecteur suit avec l'intérêt culturel de la référence à la légende et celui, tout romanesque, de l'attachement à une intrigue peuplée de merveilleux", rejoint à ses yeux la "définition du roman, lequel serait la conduite productive d'un récit devenant plus que la somme de ses parties"[4] ; cette opération que nous avons désignée, à la suite de P. Ricoeur, comme la "mise en intrigue".

Les Aventures de Télémaque .

L'oeuvre déborde en effet la présentation qui en est faite par Aragon en 1964 dans l'"avant-lire" des *O.R.C.* , "une sorte de manifeste de l'écriture, à quoi se mêlent de purs et simples manifestes Dada"[5] : à travers l'agencement des dialogues où s'inscrivent des conflits entre personnages, à travers la suite des

---

1 Voir RAIMOND (Michel), *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt* .

2 Voir BONNET (Marguerite), *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975, et CHENIEUX (Jacqueline), *Le Surréalisme et le roman*, éd. L'Age d'homme, Lausanne, 1983.

3 GINDINE (Yvette), *Aragon, prosateur surréaliste* , Droz, Genève 1966, p. 23.

4 CHENIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Le Surréalisme et le roman* , *op. cit.*, p. 178-179.

5 La note de *Littérature* de juillet-août 1920 citée plus haut supposerait que le "manifeste Dada" n'est pas inséré *a posteriori* dans un récit construit hors de lui, mais est conçu comme une pièce de la composition.

actions, mais aussi celle des collages de textes hétérogènes, se joue en fait un débat avec la pensée dadaïste, débat se nouant et évoluant au cours du développement textuel.

Ce débat emprunte à certains égards *le modèle romanesque* : il passe par le truchement de personnages fictifs, et inscrit l'action selon un ordre chronologique global, entre les bornes traditionnelles d'un début qui la met en mouvement (le naufrage de Télémaque et Mentor sur l'île de Calypso rompt un équilibre et instaure une aventure), et une "catastrophe" : alors que Mentor se prépare à quitter l'île, survient la mort des deux personnages, accompagnée d'un bouleversement cosmique. Au véritable début ne correspond, nous le verrons, qu'un simulacre de fin, sans clôture. Entre ces deux situations initiale et terminale, l'anecdote amoureuse déroule ses péripéties comme les figures d'un ballet sentimental connu.

Le récit débute à l'imitation en prose - subvertie - du récit épique. Il induit ainsi, par l'ouverture d'une aventure, une attente et un rythme romanesques, que l'auteur s'emploiera tantôt à briser, tantôt à ranimer. Tout le début de l'oeuvre s'adosse à la légende homérique déjà tirée vers le roman par la prose de Fénélon, si bien qu'il suffit des noms d'Ulysse ou d'Ithaque pour créer un arrière-plan temporel et donner un passé aux personnages. L'aventure anecdotique de Télémaque, au premier niveau de lecture, se déploie suivant un ordre irréversible, où s'insère à la manière épique une narration rétrospective (Télémaque "entreprit le récit de ses malheurs", livre I). Mais elle est caractérisée par une chronologie floue et de plus en plus problématique au fil du texte.

L'histoire baigne dans ce temps mythique où toute précision de calendrier est superflue. Jusqu'au livre IV, des indices temporels permettent de construire imaginairement une durée interne de l'aventure ("pendant plusieurs veillées", "les jours se partageaient", "une nuit", "le soir qui suivit la représentation" ...). Dès qu'elle n'est plus soutenue artificiellement par le modèle épique, l'action tend à s'enliser sur le plan événementiel : "Tout de même quelle absence d'imagination !" (livre VI). A partir du livre IV, la désorientation temporelle s'accentue au niveau de l'histoire des personnages, tandis qu'elle est représentée en abyme par le message du naufragé dans le temps, envoyé d'"Ailleurs, un jour ou l'autre". Les deux autres feuillets de bouteilles à la mer sont datés selon le calendrier, mais sans millésime : "16 mai", et de manière encore plus imprécise "le 18 courant" (1, IV). Enfin, aux dernières pages de l'oeuvre, les durées des personnages, étirées ou comprimées, ne concordent plus : au livre VI, le voyage marin de Télémaque "dut être long, car la barbe avait poussé au fils d'Ulysse quand il parvint chez Neptune. Cependant il eût juré n'avoir navigué que l'intervalle de deux marées". Son séjour ne paraît se prolonger que le temps d'une fête des sens. "Sur ces entrefaites, Télémaque [...]

regagna à la nage l'île" pour y trouver Eucharis qui, "pendant la longue absence du fils d'Ulysse, avait mis au monde un enfant", cependant que Mentor "avait mis à profit ce temps pour construire à lui seul un navire" ! Les discordances temporelles sont l'un des signes invitant le lecteur à déchiffrer une autre histoire sous l'anecdote incohérente.

A un second niveau, nous lirons cette oeuvre comme *l'aventure d'un "manifeste de l'écriture"* , où la durée de lecture s'accompagne d'une découverte progressive : celle d'une démarche productrice travaillant à partir d'une cellule narrative initiale (le mythe), selon le double processus de la perturbation de l'ordre et de l'adjonction d'éléments étrangers. Aragon laisse d'abord le déroulement traditionnel du modèle supporter le récit, mais il y glisse des dissonances qui vont se multiplier et se radicaliser au fil de l'oeuvre : par exemple, au livre I, le topos du *locus amoenus* se métamorphose en paysage artificiel ironiquement qualifié de "beautés naturelles"[1] ! Ou "l'air apaisant" d'Eucharis, au livre I, éclate en paroles forcenées ... Dès le livre II, la continuité formelle du texte est rompue par l'introduction du collage en caractères typographiques distincts : "Tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible" ; mais ce manifeste Dada, repris de "Littérature", est placé dans la bouche de Télémaque après sa première "découverte d'un corps", en accord avec la situation du personnage : "et si j'ai de temps en temps la faiblesse de croire à l'existence d'une femme il me suffit de me pencher sur son sein pour entendre le bruit de mon coeur". Peu à peu, le déréglement va gagner la syntaxe (dans le chant d'Eucharis après l'amour, au l. II : "Démence autour du cou, fourrure étreinte"), les collages hétérogènes envahissent le livre IV et n'ont plus un rapport immédiat avec l'action anecdotique, enfin celle-ci elle-même est entraînée dans une sorte de dérive, qui culmine à la fin du récit en une frénésie proprement surréaliste. Extraordinaire manifeste du parcours opéré par une écriture qui ne s'est nourrie du modèle classique que pour mieux s'en écarter !

Ainsi le récit de *Télémaque* , malgré la discontinuité formelle du texte, figure et construit une certaine durée, tandis que parallèlement, sur un autre plan, l'aventure de l'écriture se déroule de façon irréversible. Mais il nous faut examiner si ce mouvement correspond aussi à l'*évolution interne d'une quête philosophique* : la disposition successive des interrogations et des exposés correspond-elle seulement à un ordre d'exposition linéaire, fondamentalement statique, ou au contraire une aventure philosophique inscrit-elle ses étapes dans le déroulement du texte ?

---

1 *Tél. O.P.* , vol. 1, p. 240.

La réponse est beaucoup plus difficile à apporter pour *Les Aventures de Télémaque* que pour *Anicet*, plus linéaire[1] : la recherche philosophique passe par le dialogue entre Télémaque et Mentor, par le choc et les surprises d'écriture ; elle n'est guère scandée par des bilans, à l'inverse d'*Anicet*. D'autre part elle doit être conçue en relation permanente avec le contexte dadaïste, dont son développement interne suppose la présence latente. Y. Gindine a bien montré la relation aux théories de la relativité, et, sur le plan littéraire, l'influence des *Poésies* de Ducasse dans la réécriture. Mais bien qu'elle parle à propos du titre de "voyage intérieur", elle présente une vision statique de la pensée du jeune auteur, et ne tient pas compte de l'ordre des livres. Or Aragon insiste au contraire, dans *Les Incipit*, sur ce qui se joue *au cours* de la rédaction : "Où cet exercice (de réécriture-"correction") allait me mener, je ne pouvais en avoir la moindre représentation. Principalement parce que cela même qui semblait, me semblait un jeu n'allait pouvoir se développer qu'autant que, sous le décor odysséen, ma propre vie, mes préoccupations *modernes*, en viendraient bouleverser le développement. Autrement dit, que la dérision de *Télémaque* allait servir, presque au jour le jour, à l'écriture de mes "secrets""[2].

Les Aventures de Télémaque met en scène à la fois une interrogation sur la possibilité de la connaissance[3] et une quête d'identité, qui passe d'abord par la recherche du père (dont on devine l'importance, à cette date, pour Aragon) : "un jeune homme qui se cherche à travers le monde, puisqu'il poursuit sa propre image, un père sans cesse emporté loin de moi" (1. I). Cette recherche du père évolue en métaphore de la quête du passé : "Enfin - dit Eucharis - que lui veux-tu à ton père ? La connaissance du passé, nuit dorsale, est le commencement de toute connaissance" (l. IV). Se connaître et connaître le monde extérieur passe par cet ancrage. Le texte "Tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible [...]. Tout ce qui

1 S'il faut en croire *Les Incipit (O.R.C.*, vol. 42, p. 164) *Les Aventures de Télémaque* est pourtant en partie contemporain d'*Anicet*, bien que sa rédaction se prolonge un peu au-delà, jusqu'en avril 1921, date de la remise du manuscrit à Gallimard : "Le livre suit en réalité ma vie telle qu'elle fut (et ne pouvait s'écrire) de 1919 à 1921 : c'est-à-dire ce qui fut le prélude et le déroulement de la Saison Dada à Paris".

2 *Inc., O.R.C.*, vol. 42, p. 164.

3 Cet aspect épistémologique a été plus particulièrement souligné par la critique allemande, notamment Michaël NERLICH, "De Kant à d'Holbach dans l'oeuvre d'Aragon", in *La Pensée* n° 203, février 1979 ; il met en lumière l'idée que "*Les Aventures de Télémaque* constituent la première application systématique de la dialectique hegelienne au problème de la connaissance" (p. 12). voir aussi Helmut MELZER, *Das Frühwerk Louis Aragons-eine kritische Darstellung seiner Entstehung und Bedeutung*, Leipzig 1978, et W. BABILAS, «"Charlot mystique". Un poème philosophique du jeune Aragon», *Faites entrer l'infini*, n° 6, septembre 1988, p. 11 à 13.

est moi est incompréhensible"[1], présenté par Michaël Nerlich comme une réécriture-négation de Kant[2], pose l'impossibilité de se connaître et de connaître le monde extérieur : butée épistémologique et psychologique dont il faudra se dégager. Cette question est intimement liée à celle du temps, comme le montre le manifeste en forme d'aveu du livre III : "s'il existe au monde un homme dont je ne puis psychologiquement pas être sûr, c'est moi. J'ignore ma loi [...]. A tout instant, je me trahis, je me démens, je me contredis"[3].

Un tour particulier, et non pas abstraitement philosophique, est donné à ce débat sur la connaissance par le problème personnel de l'identité, l'inquiétude sur les limites de notre liberté, la crainte aiguë - et si caractéristique du jeune Aragon - d'être piégé par le mécanisme de la vie, par autrui, et par le langage[4], problèmes soulevés déjà dans *Anicet* . Le manifeste du livre III publié en 1920 sous le titre "Révélations sensationnelles"[5], placé dans la bouche d'un "ondin" anonyme, tranche sur les autres textes dadaïstes de "Littérature" par la crise qu'il laisse entrevoir : "Aujourd'hui vous me voyez abominablement triste [...]. Je ne connais plus aujourd'hui que ce grand vide en moi à cause de ceux qui sont mes amis comme les gouttes d'eau du fleuve sont les amies de la goutte qu'elles entraînent à la mer [...]. Mes amis sont ceux-là à la merci desquels je me suis mis".

L'insatisfaction postule l'exigence d'un sens et d'une certaine permanence du moi. Elle entre en dialogue avec le doute radical de Mentor, celui même qui dans ces années 1919-1920 éclate dans la "célébration du rien"[6] caractérisant autour d'Aragon le groupe dadaïste. Aragon lui-même renchérit et pousse à ses conséquences extrêmes ce système, aboutissant au "doute du doute", dans le boniment de Mentor vantant le "système Dd"[7]. Texte ambigu, qui célèbre la

---

1 Texte publié sous le titre "Moi" parmi les "Vingt-trois manifestes du mouvement dada" dans "Littérature" de mai 1920.

2 Kant, préface à la seconde édition de la *Critique de la raison pure* . Aragon prendrait le contrepied des conclusions kantiennes : "Ainsi la réalité du sens externe est nécessairement liée à celle du sens interne pour la possibilité d'une expérience en général, c'est-à-dire que j'ai tout aussi conscience qu'il y a hors de moi des choses qui se rapportent à mon sens que j'ai conscience d'exister moi-même dans le temps".

3 *Tél., O.P.* , vol. 1, p. 276, *Littérature* , mai 1920.

4 Voir par exemple le poème "Serrure de sûreté" dans *Le Mouvement perpétuel* :

Ma parole
La main prise dans la porte
Trop engagé mon ami trop engagé".

5 *Littérature* , mai 1920 - *O.P.* , vol. 1, p. 276.

6 Expression employée par Marguerite Bonnet pour désigner les "Vingt trois manifestes du mouvement dada" de mai 1920, in *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste , op. cit.*, p. 208.

7 Texte publié dans *Littérature* de juillet-août 1920 sous le titre "Système Dd, introduction à une morale momentanée". Placé dans la bouche de Mentor au l. II.

libération apportée par le refus "des lois, des morales, des esthétiques", tout en présentant ce système comme un "puits" et un tourniquet logique. M. Nerlich considère qu'il y a là "radicalisation et par là-même négation des positions dadaïstes". Elles aboutissent en tout cas à un blocage total : "La liberté par le suicide ou par l'évasion, on revient toujours à ce point de l'histoire"[1], à ce problème du suicide qui hanta, on le sait, les futurs surréalistes (avec une urgence toute particulière durant l'hiver 1920[2], d'après Aragon lui-même). Mais Aragon rejette cette solution dans ce même discours de Mentor, comme plus tard dans le *Traité du style* : "Vous ne me ferez pas croire que le propriétaire est assez bête pour avoir laissé la clef sur la porte : un coup de revolver, on n'en est pas quitte à si bon prix". Jusqu'au livre IV, le récit ne fait qu'exposer, approfondir et aggraver ce sentiment de désorientation du moi, d'"apesanteur" morale, d'impossibilité d'atteindre une certitude, joyeusement assumé par Mentor, plus douloureux pour Télémaque. Immortel, capable de métamorphoses et d'inversion du temps, Mentor se sent léger : "Bousculé par le sable horaire, je ne sais plus si tantôt vient ou est venu"[3]. Le temps est "pure invention du langage"[4]. Mais cette illusion nous permet d'agir. Au contraire, l'inquiétude domine au livre IV, avec le message angoissé de l'homme égaré dans les âges : "Perdu au bord d'un lac sans fond [...] parviendrais-je jamais à lier à mon existence les siècles humains dont la piste effacée ne semble pouvoir croiser ces parages ? J'ai oublié jusqu'au sens du temps : marché-je vers hier ou demain, rien ne saurait en décider"[5]. Le brouillage du temps, dans la solitude absolue, rend incertaine l'identité : "Je finis par ne plus ressentir la continuité de ma pensée [...] je ne me suis intelligible que sur le moment" : "Une lente dissolution de ma personnalité, voilà ce que je redoute"[6]. Dans le "cul-de-sac" logique et temporel de la désorientation absolue, le langage se dissout, comme le suggère le message de la troisième bouteille, dont la syntaxe est digne de "La seconde aventure céleste de Monsieur Antipyrine" de Tzara[7].

Au-delà du livre IV, point extrême de l'incertitude, où plus rien n'est connaissable (ni le moi, ni le temps, ni la réalité du monde extérieur), le personnage de Télémaque adopte une attitude plus dynamique et entre plus ouvertement en conflit avec la philosophie de Mentor, dont il s'émancipe. La recherche d'Ulysse est présentée comme une simple étape : "Vous en êtes encore là ?" demande

1 *Tél.* , l. II, *O.P.* , vol. 1, p. 258.
2 Voir "L'homme coupé en deux", *O.P.* , vol. 2, p. 44-46.
3 *Tél.* , l. III, *O.P.* , vol. 1, p. 271.
4 *Tél* ., l. VI, p. 301.
5 *Tél.* , l. IV, p. 283.
6 *Ibid.*, p. 285 et 287.
7 Publié dans *Littérature* en juin 1920.

ironiquement Télémaque[1] ; pour sa part, il se cherche un passé pour y prendre appui, se comprenant comme être historique, et s'élancer au-delà : "L'enfant apprend à marcher en brassières. Plus tard il se meut dans tous les sens. Je fais la planche dans le temps : c'est ce que j'appelle chercher Ulysse, dans mon langage spécial. Une fois maître des secrets mécaniques, où n'irais-je pas"[2]. Vers la fin du récit, aux livres VI et VII, Télémaque se sera affranchi de tout lien avec la filiation et l'origine. Il rejettera "l'hérédité, cet autre remords de la matière"[3], en la personne de son fils, Misochronopoulos le bien nommé, et refusera de retourner à Ithaque : "rien ne me lie ici, c'est pourquoi j'y demeure"[4]. L'identité s'affirme de façon plus autonome, mais elle est déterminée par une attitude de révolte.

Suivant la même courbe d'affirmation dans l'opposition, en face de Mentor qui continue à nier le temps, Télémaque se proclame source du présent. Il semble donc opérer une reconquête du temps et de soi-même.

Le développement du récit, à travers les heurts entre personnages des livres VI et VII, est difficile à interpréter. Pour M. Nerlich, les contradictions incarnées dans ces personnages-abstractions tracent une dialectique du hasard et de la nécessité ; à la fin, "la dialectique ordre-hasard ne produit pas encore un nouvel ordre, écrit M. Nerlich, ne donne pas encore une nouvelle base pour une théorie de la connaissance, mais Aragon établit l'impossibilité de donner raison au "hasard pur", à Dada : il crée Le Mouvement perpétuel dialectique"[5]. Une lecture hégélienne de la fin, où Mentor nie la liberté illusoire de Télémaque, mais réintroduit le hasard par sa propre mort, pourrait conclure à une négation de la négation. D'autres aspects du texte rendent moins évidente cette courbe hégélienne du livre : le changement de valeurs de Télémaque, qui s'affranchit de toute historicité, l'attribution à Mentor, porte-parole jusque-là des propos dadaïstes, de l'ordre inflexible ... Influencé peut être par Jean Paulhan, qui se demande vers la même période "si les mots sont des signes"[6], s'ouvre un procès sur la confiance à accorder aux mots. A la fin du livre VI, c'est le langage du narrateur lui-même qui se dérègle et tourne à vide. Comment s'articulent ces directions multiples du récit ?

---

1 *Tél.* , l. VI, p. 312.

2 *Tél.* , l. V, p. 295. M. Nerlich affirme : "Ce langage est sans aucun doute hautement inspiré par la dialectique de Hegel, notamment par son *Introduction aux cours sur l'histoire de la philosophie*, dans laquelle il montre les lois de la dialectique du développement nécessaire". NERLICH (Michaël), "De Kant à d'Holbach dans l'oeuvre d'Aragon", *La Pensée* n° 203, février 1979, p. 13.

3 Livre VI, p. 312.

4 Livre VII, p. 321.

5 M. Nerlich, article cité, p. 15.

6 PAULHAN (Jean), "Si les mots sont des signes, in *Littérature* n° 14, 15, 16, de juin à septembre-octobre 1920.

Sur quoi ouvre l'apocalypse du livre VII ? Le langage n'est ni stable ni sûr : "chaque emploi d'un vocable étend la part d'arbitraire qui présida à son choix"[1]. Le débat philosophique obtient des réponses contradictoires qui laissent les questions ouvertes, mais donnent aussi l'impression au lecteur d'une totale absurdité. Enfin ce qui tient lieu de fin des événements, le chaos du monde naturel libéré de l'ordre, n'est pas une clôture, mais un nouveau règne : celui des forces primordiales du désir, seules triomphatrices, seules à n'avoir jamais été mises en doute dans *Les Aventures de Télémaque* .

Qu'il soit nécessaire de prendre au sérieux, comme nous y invite M. Nerlich, l'itinéraire philosophique d'Aragon, est indiscutable. Mais la lecture de cet itinéraire nous paraît poser des problèmes qui ne sont que partiellement résolus.

Quelle que soit l'interprétation adoptée, on peut dire que le livre n'opère pas une coupe transversale dans la crise philosophique du jeune écrivain, mais en épouse les évolutions au tracé non rectiligne. L'"Epilogue" supprimé sur épreuves[2] accentuait le dynamisme du texte, car il le faisait déboucher sur un appel anarchiste violent à l'action destructrice, comme pour forcer sur un autre plan le blocage philosophique : "C'est bien fini avec la prudence [...] ON DEMANDE jeunes gens entreprenants décidés à ne plus travailler, habiles aux armes (revolver, couteau, carabine) pour aventure de toute nature [...] Mort certaine dans faible délai". "Nous introduisons le désordre [...]. Cette fois le monde s'arrêtera bien de tourner, l'imbécile".

A tous les niveaux des *Aventures de Télémaque* [3], une transformation s'opère entre son début et sa fin : les manifestes dadaïstes eux-mêmes, une fois intégrés dans la configuration du texte, y entrent en relation avec l'ensemble des éléments mis en intrigue. Ainsi ce livre ne se ramène pas à l'exposé intemporel d'une réflexion théorique, mais construit une démarche artistique et philosophique dans le temps. Il nous semble donc justifié de lui faire place dans la création romanesque d'Aragon.

Livre-parcours, *Les Aventures de Télémaque* peut nous mettre sur la voie d'un aspect important de l'invention romanesque chez Aragon : le texte n'est pas l'écriture d'un déjà-donné ou d'un déjà-pensé ; l'écrire ouvre un processus dont les

---

1 *Tél.* , l. VI, *O.P.* , vol. 1, p. 310.

2 Repris dans *O.P.* , vol. 1, p. 329-331. On remarque la parenté entre cet épilogue et le conte du *Libertinage* "Lorsque tout est fini", de 1921.

3 Les trois plans que nous avons distingués - fable d'aventures amoureuses, manifeste de l'écriture, récit d'une quête philosophique - rejoignent presque exactement la distinction des trois "sujets" du livre faite par Rita SCHOBER, qui signale aussi comme le déréglement de la fable attendue guide le lecteur vers le débat philosophique ("*Télémaque* ou le procès du roman traditionnel", in *Beiträge zur Romanischen Philologie* , XXI, 1982, Heft 1).

différents moments, à bien des égards inattendus pour l'auteur lui-même, vont s'incarner dans les inflexions de l'histoire, l'émergence de nouveaux personnages ou de nouvelles valeurs des personnages, les changements d'écriture. Nous aurons à déchiffrer ce qui se joue au cours de l'avancée du texte, non seulement au niveau des péripéties de l'invention, mais surtout à celui de ses enjeux.

Le Paysan de Paris

Avec *Le Paysan de Paris* , le problème du rattachement romanesque se pose de manière encore plus sérieuse que pour *Les Aventures de Télémaque* : le rassemblement pour le volume final, en juillet 1926, de textes déjà presque tous publiés en revue en 1924 et 1925[1] peut faire douter qu'il s'agisse bien d'une "fiction unitaire", selon l'expression de Butor[2], ou d'une "totalité intelligible"[3]. Mais surtout, le caractère fictif, affiché dans *Télémaque* par le recours à la légende, est à peu près absent du *Paysan de Paris* : il n'y a pas de personnages, à l'exception d'éphémères porteurs de parole allégoriques comme l'Imagination, la Statue, ou des figures rencontrées comme la célèbre dame aux mouchoirs ! Les amis évoqués gardent leur identité réelle, comme ce sera le cas dans *Nadja* : Breton, Marcel Noll. Le "je", enfin, ne se distingue pas de l'auteur, dont il s'attribue le prénom, en capitales : "LOUIS !". Toutes les indications de lieux, les relations de l'histoire du groupe, et surtout la "lettre à Monsieur le Directeur de la Revue Européenne" où le scripteur se présente comme tel, renvoient sinon à l'auteur réel, du moins à un rôle d'auteur qui en est fort proche. Comme pour affirmer d'emblée qu'il ne s'agit pas d'un roman, l'oeuvre s'ouvre sur la "Préface à une mythologie moderne" qui pose le problème épistémologique de la connaissance. Même "Le passage de l'Opéra", auquel J. Chénieux trouve "une couleur romanesque indéniable"[4] par le récit de promenades et de rencontres, commence par des réflexions sur les mythes et les lieux sacrés. Tardivement, dans *Les Incipit* , Aragon a rattaché les descriptions minutieuses du Passage ou des Buttes-Chaumont à une attention au concret propre au réalisme. Mais nombre de ces descriptions ne sont pas intégrées au cours d'une histoire, et leur précision provocatrice semble bien tourner en dérision la manie descriptive des romans (mise en accusation, dans la même période, par le *Premier Manifeste du surréalisme*), et

1 Voir la bibliographie détaillée.
2 BUTOR (Michel), *Essais sur le roman* , *op. cit.*, p. 174.
3 RICOEUR (Paul), *Temps et récit* I, p. 102.
4 CHENIEUX (Jacqueline), *Le Surréalisme et le roman* , *op. cit.*, p. 179.

décevoir l'attente exaspérée d'une histoire. Après avoir fait mine de s'y livrer, Aragon se moque ouvertement du "dessein de fiction" : "un grand ridicule s'abat sur ce genre d'activité"[1]. Enfin, les dernières pages de l'oeuvre sont écrites "dans le ton abstrait des maximes"[2] séparées par des blancs ; abstraction et discontinuité tendent à nous éloigner de l'idée de récit. Elles n'apportent pas de point final à la destinée du "je", contrairement à la fin des *Aventures de Télémaque* , même si elles représentent sur le plan philosophique une sorte d'aboutissement[3].

Quelles raisons ont donc pu conduire Aragon à affirmer avec tant d'énergie dans *Les Incipit* le caractère de roman du *Paysan de Paris* ? N'excluons pas le désir de rassembler sous cette dénomination l'ensemble de ses démarches comme un vaste et unique roman. Mais pour *Le Paysan* , l'argument mis en avant, nous l'avons vu, était "l'évolution d'un esprit", le caractère temporel d'une "histoire" sans anecdote, où le critère de la fiction semblait compter bien peu. Nous allons donc essayer de dégager le mouvement de la pensée et les événements intérieurs qui scandent le déroulement du *Paysan de Paris* de manière irréversible.

L'auteur propose en effet au lecteur attentif des indices de sa démarche. La "Préface à une mythologie moderne" pose le problème des voies d'accès à la connaissance ; puis le texte, après l'arrêt d'un blanc, prend une nouvelle direction, la révélation des sens : "*J'en étais là de mes pensées* lorsque, sans que rien en eût décelé les approches, le printemps entra subitement dans le monde"[4]. Les avancées de la pensée sont soulignées par des termes temporels, souvent des inchoatifs : "Au vrai, je *commence* à éprouver en moi la conscience que ni les sens ni la raison ne peuvent [...] se concevoir séparés" ... "Je ne veux *plus* me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais *maintenant* qu'elles ne sont pas des pièges grossiers, mais de curieux *chemins vers un but* que rien ne peut me *révéler* qu'elles" ... "Des mythes *nouveaux naissent* sous chacun de nos *pas* [...]. Je ne veux *plus* occuper ma pensée que de ces *transformations* méprisées". Les expressions temporelles peuvent n'être qu'une façon de dramatiser la pensée ; mais l'aventure intellectuelle s'inscrit dans la durée du narrateur : "M'appartient-il

---

1 *Pays.*, "Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", ch. XVII, "A M. Philippe Soupault" ..., *O.P.* , vol. 3, p. 313.

2 *Inc.* , vol. 42, p. 203.

3 Voir *Inc.*, *O.R.C.* , vol. 42, p. 202 : "l'histoire est celle de l'évolution d'un esprit, à partir d'une conception mythologique du monde, vers le matérialisme, qui ne sera point atteint aux dernières pages du livre mais seulement promis, dans la proclamation de l'échec de la plus haute conception où l'homme avait pu s'avancer par la voie del'idéalisme, l'hégélianisme, l'idéalisme absolu".

4 *Pays.* , *O.P.* , vol. 3, p. 85 sq. Tous les termes soulignés le sont par nous.

encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle ?[1]" (le miracle de découvrir une mythologie en formation qui nourrit l'inconscient de l'homme moderne).

"Le passage de l'Opéra" est pointé d'une date, "1924". Il risque de faire perdre de vue au lecteur, dans les méandres de ses détails et ses séduisantes arabesques, que le narrateur y poursuit la connaissance. Les lieux, aussi réels soient-ils, ne représentent qu'un moyen de se lire : "et je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit"[2]. Dans les "sphinx méconnus" des lieux et des objets, "ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder"[3]. Démarche incertaine de la connaissance, oscillant entre la réalité extérieure avec son "courant d'objets" et "le subjectivisme du passage" qui renvoie aux "tourbillons de soi-même"[4]. Incapable de réaliser son désir de "connaissance absolue"[5], le narrateur sent "frémir le sol" et débouche sur ce "PESSIMISME"[6], dont la peinture fantaisiste ne doit pas nous faire minimiser l'importance dans l'aventure intérieure. Enfermé dans sa subjectivité, le héros de cette quête connaît une crise qu'il va essayer de débloquer (ou de pousser à son apogée ?) par l'exaltation de l'imaginaire : "Pour cette bataille perdue d'avance, je vous engage donc aujourd'hui, coeurs aventureux et graves, peu soucieux de la victoire, qui cherchez dans la nuit un abîme où vous jeter"[7]. La promenade du Passage de l'Opéra n'aboutit qu'à des saisies éphémères, semble-t-il ; la quête philosophique continue à être dramatisée par une formulation temporelle : "Ce qui m'importait tant, ma pauvre certitude, qu'est-elle devenue ? Je [...] ne suis qu'un moment d'une chute éternelle [...]. Le beau, le bien, le juste, le vrai, le réel ... bien d'autres mots abstraits dans ce même instant font faillite. Leurs contraires une fois préférés se cofondent bientôt avec eux-mêmes [...]. Ce qui me traverse est un éclair moi-même. Et fuit"[8]. Pourtant, cette dernière page du "Passage de l'Opéra" ne doit pas être interprétée comme un échec. La saisie fuyante est celle d'une totalité mouvante, en transformation : "Je ne pourrai rien négliger, car je suis le passage de l'ombre à la lumière, je suis du même coup l'occident et

---

1 *Ibid.*, p. 90.
2 *Ibid.*, p. 179.
3 *Ibid.*, p. 92.
4 *Ibid.*, p. 131. Cette lecture de la promenade du "Passage de l'Opéra" s'éloigne du déchiffrage de Daniel Bougnoux qui fait des boutiques et couloirs du Passage une sorte de métaphore de l'écriture, vaste jeu de glaces de l'activité poétique. Voir "Aragon ou le génie d'un lieu", *Les Cahiers du Chemin* , n° 22, 15 octobre 1974, p. 124-145.
5 *Pays.* , *O.P.* , vol. 3, p. 131.
6 *Ibid.*, p. 132.
7 *Ibid.*, p. 155.
8 *Ibid.*, p. 206.

l'aurore"[1], ces formules semblent marquées par l'influence hégélienne non encore contestée en 1924.

"Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont" relance la quête en la déplaçant vers la découverte du merveilleux moderne dans le concret particulier. Le narrateur va quitter "la pensée abstraite" pour "le goût passionné de la révélation"[2] apportée par "l'émotion sensible"[3]. Dans le sillage de Schelling mais en s'écartant de lui, lu à l'été 1924[4] (probablement la *Philosophie de la mythologie*), Aragon analyse la formation du mythe par la conscience comme la reconnaissance d'une présence, non plus celle de l'Absolu comme pour Schelling, mais celle de l'inconscient[5]. Tout le début du "sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont" retrace une évolution, un passage philosophique décisif de l'idée abstraite au concret. L'exposé de ses pensées par le narrateur alterne avec la relation réflexive de la méthode suivie : "A ce point de mes réflexions, il me vint à la pensée de considérer le détour par lequel j'y étais parvenu [...]. Je m'appliquai quelque temps à de petites notions qui ne me donnèrent grand éclair de presque rien. Puis je me lassai, et je fus à tout autre chose pendant six mois [...]"[6].

Un récit plus suivi s'introduit dans le texte à partir du livre VI, à la recherche d'un mythe moderne de la nature, lorsque le narrateur relate l'expédition qu'il mène avec A. Breton et Marcel Noll, datée "en 1924". Nous abordons alors un passage narratif et descriptif qui tient quelque peu du roman d'aventure : "Nous entrons dans le Parc avec le sentiment de la conquête et la véritable ivresse de la disponibilité d'esprit"[7]. Mais il faut reconnaître que le récit est cassé brutalement par la longue description du parc au ch. VII, puis, en opposition directe avec elle, par la méditation lyrique du ch. VIII, avant de reprendre aux chapitres IX et X, où "Ils arrivent à la plate-forme qui domine la nuit"[8].Le risque de verser dans le récit d'une histoire est ressenti si vivement par Aragon à ce moment qu'il brise net : "Le dessein qui me pousse à raconter cette aventure [...] ce dessein me paraît tout soudain assez mystérieux"[9]. Et il chasse avec violence "la bicyclette de l'ainsi"[10] !

---

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 208-209.

3 *Ibid.*, p. 210.

4 Lettre du 4 août 1924 à Jacques Doucet, citée par R. Garaudy, *op. cit.*, p. 130.

5"il est le chemin de la conscience, son tapis roulant", p. 208. Voir l'analyse d'Y. Gindine, *op. cit.*, p. 60.

6 *O.P.* , vol. 3, ch. I, p. 228-229.

7 *Ibid.*, ch. VI, p. 244.

8 *Ibid.*, ch. X, p. 261.

9 *Ibid.*, ch. X, p. 262-263.

10 *Ibid.*, ch. X, p. 264 : "Ah je te tiens, voilà l'ainsi qu'attendait frénétiquement ton besoin de logique, mon ami, l'ainsi satisfaisant" tout formé dans l'attente du lecteur.

"Discours de la statue" et description minutieuse de la colonne du parc seront chargés de nous détourner de l'enchaînement mécanique du récit.

Il se passe alors, au chapitre XIV, un *événement* interne à l'écriture, la montée à travers l'activité du scripteur d'une idée-image de la femme, qui s'impose et règne : "la bouche d'une idée, ses lèvres, je les vois. C'est cette apparence douce que je surveille, tandis que j'écris"[1]. Elle envahit le moi et recouvre le monde extérieur, rendant caduque l'opposition du "Passage de l'Opéra" entre le subjectif et le monde extérieur : "tu t'es levée sur ce parc, sur les promeneurs, sur la pensée. Ta trace et ton parfum, voilà ce qui me possède"[2] ... L'irruption de l'amour est un événement qui modifie le temps et l'écriture. ("D'elle j'ai parlé, la nommant la Dame des Buttes-Chaumont [...]. Mais c'était pour elle, lui donner lieu de passage, que j'avais écrit cette seconde part du *Paysan* "[3]). Le passage au concret devient une évidence sensible, l' idée prend forme. L'aventure philosophique trouvera son aboutissement avec "Le Songe du Paysan", quand le narrateur acceptera de passer de la Femme à *cette* femme. Le risque d'associer au concret l'introduction du narratif, bref, de tourner au *roman* (descriptif et narratif) est brisé par des sarcasmes qui en révèlent la proximité : "Tu te crois, mon garçon, tenu à tout décrire [...]. tu es loin de compte"[4] ... Quant aux lecteurs, mal leur en prend d'avoir été séduits par leur lecture : "Ils m'ont suivi, les imbéciles"[5] ! La "lettre à M. Philippe Soupault" rompt avec tout "dessein de fiction", mais fait un bilan : "Moi pendant ce temps-là, comment vous dire ? Je pensais faire faire un pas à la métaphysique. Louable erreur. Mais belle sottise. Il fallait, pour que j'éprouvasse le son faux rendu par cet airain des foires, tout l'échevèlement des nuages de l'amour"[6]. Cette partie semble s'achever sur un refus de poursuivre, un coup d'arrêt donné à la quête abstraite : "De rien ne me sont les conquêtes de l'esprit"[7] ; conversion figurée par l'apologue fantastique de la tête lancée dans l'espace et l'ascension du corps décapité ...

"Le Songe du Paysan" rendra perceptible au lecteur le déroulement de l'oeuvre et sa progression par sauts dans un temps qui est à la fois celui de l'écriture et celui de l'expérience vécue ; il revient, aux temps verbaux du passé, sur la démarche parcourue : "Le malheur fait que le procès de ma pensée soit aussi celui de ma vie. Mes amis remarquaient en moi un état, duquel je sais qu'ils s'affectèrent. Ils n'avaient jamais soupçonné que ce fût le manque de perspective

1 *O.P.* , vol. 3, ch. XIV, p. 290.
2 Ibid., p. 294.
3 Aragon, "J'appelle poésie cet envers du temps ...", *O.P.* , vol. 4, p. 16.
4 *Pays.* , *O.P.* , vol. 3, ch. XVI, p. 310.
5 *Ibid.*
6 *Ibid.*, ch. XVII, p. 315.
7 *Ibid.*, ch. XVIII, p. 318.

métaphysique qui me confondait à ce point [...] Aucune démarche logique ne semblait me tirer de ce cachot logique, que trahissait une mélancolie. C'est alors qu'un bouleversement total de mon sort [...] donna un tour si nouveau à mes pensées que ma pensée les dépassa à son tour. Je devins amoureux"[1]. L'événement bouleversant ayant donné un sens au temps, Aragon n'hésite plus ici à se livrer pour un moment au *récit* de cet amour[2] ... Il conduit à une révélation, une certitude : "j'entrais dans cet univers concret, qui est fermé aux passants. L'esprit métaphysique pour moi renaissait de l'amour"[3]. Les maximes finales dégageront les affirmations révélées par cette découverte du concret. "La notion, ou connaissance du concret"[4] s'accompagne d'un sentiment de "perte" dans le particulier qui est, écrit Aragon, "tout ce qui m'est échu de la vraie connaissance"[5]. Une réponse est donc apportée à la question initiale, celle des voies d'accès à la vérité. La démarche dont *Le Paysan de Paris* est comme un cahier de bord aboutit au seuil d'un renversement philosophique. En effet, dans "Le Songe du Paysan", Aragon écrit : "dans l'instant que je constate celui [l'échec] de l'idéalisme transcendantal, je salue cette entreprise, la plus haute que l'homme ait rêvée, comme une étape nécessaire de l'esprit"[6].

C'est donc à juste titre que J. Chénieux parle des "deux événements" dont "la trace est marquée dans le texte" du *Paysan* : la lecture de Schelling et Hegel, et la rencontre de la femme. "*Le Paysan de Paris* est bien la fable d'une aventure philosophique. Mais c'est aussi la fable d'une rencontre amoureuse". Le texte a "tourné sur lui-même comme une porte qui s'ouvre"[7]. La venue de la "Dame des Buttes-Chaumont" marque l'entrée dans une nouvelle étape philosophique, décisive. Les deux "fables" sont ainsi liées, et dessinent ensemble une durée irréversible.

Ainsi *Le Paysan de Paris* offre, du roman, ce sens de l'écoulement du temps qui lui est essentiel, alors qu'il refuse par ailleurs presque tous les moyens du récit romanesque. L'aventure amoureuse elle-même quitte très vite le plan du récit pour nourrir la réflexion philosophique. La présence chatoyante du monde

---

1 *Ibid.*, p. 331.

2 *Ibid.*, p. 332-333.

3 *Ibid.*, p. 334. Voir p. 328 : "la logique a pour objet la connaissance abstraite, et la métaphysique la connaissance concrète".

4 *Ibid.*, p. 329.

5 *Ibid.*, p. 334.

6 *Ibid.*, p. 329.

7 CHENIEUX (J.), *Le Surréalisme et le roman*, *op. cit.*, p. 180-181. Voir aussi DAIX (Pierre), *Aragon, une vie à changer*, Seuil, 1975, p. 186 : ce livre est "la saisie d'une transformation" ; "l'invention de la femme [...] fait glisser l'anti-roman vers son contraire romantique" et va de pair avec une plus grande autonomie philosophique.

extérieur inclinerait au roman si Aragon ne s'efforçait souvent de couper l'espace de toute prétention à entrer dans une histoire. Mais il construit une durée interne, à la fois durée de l'écriture et de l'aventure de l'esprit.

Ce texte relèverait aussi bien de l'autobiographie que du roman s'il ne passait pas par le truchement de figurations manifestement symboliques, sans prétention à l'exactitude biographique, et nous pouvons y lire une *fable* philosophique et autobiographique. Nous pourrons donc faire appel au *Paysan de Paris* pour réfléchir à la création romanesque chez Aragon, mais sans oublier les caractères très particuliers de ce texte, qui le placent à la lisière du romanesque. Sans lui, sans le chaînon qu'il représente dans l'évolution de l'auteur, sans le "merveilleux paysage" sur lequel il ouvre, c'est l'ensemble de l'oeuvre aragonien qui ne nous serait plus compréhensible dans son mouvement.

LA DEFENSE DE L'INFINI, UNE EXPERIENCE ROMANESQUE HORS FRONTIERES.

En partie contemporain par sa rédaction du *Paysan de Paris* , mais le débordant, cet immense ouvrage entrepris en 1923 et aux trois quarts détruit en 1927 fut toujours présenté par son auteur comme une vaste expérience romanesque, un "roman-comble"[1]. Nous commençons à mieux en connaître les éléments grâce aux travaux d'Edouard Ruiz qui en a rassemblé et présenté les fragments - dont plusieurs inédits - en 1986 dans l'édition Gallimard, et grâce aux recherches effectuées ensuite au Fonds Nancy Cunard d'Austin par Lionel Follet, qui a exposé dans un article à paraître[2] d'importants résultats concernant des inédits et l'ordre de l'ensemble. Mais les vestiges de *La Défense de l'infini* , du vivant de l'auteur, furent dispersés entre quatre espaces de publication, dont l'un seulement est désigné par lui comme romanesque, tandis qu'une partie importante du texte restait inédite :

- l'espace non avoué des publications "sous le manteau" concerne *Le Con d'Irène* (1928), repris par d'autres éditions sous le titre *Irène* . Les manuscrits confirment

1 *Inc.* , vol. 42, p. 198.

2 FOLLET (Lionel), "Eléments nouveaux sur *La Défense de l'infini* ", à paraître dans R.C.A.T. n° 3, 1991. Nous remercions L. Follet de nous avoir permis de prendre connaissance de son étude avant sa publication. Elle développe une communication présentée au Groupe de Recherche sur Aragon et E. Triolet du C.N.R.S. en mai 1990 sur ses recherches effectuées au Humanities Research Center de l'Université d'Austin (Texas). Pour la chronologie de la rédaction et de la publication, voir E. Ruiz, *D.I.* , éd. Gallimard 1986, et cet article de L. Follet.

que ce texte appartenait à *La Défense de l'infini* [1]. Les passages narratifs et les éléments fictionnels, avec invention de personnages, y occupent une place assez décisive pour que le rattachement de cette publication au genre romanesque soit indiscutable ;

- les *O.R.C.* accueillent le seul *Cahier noir* qui y est daté "1923-1926" : parmi les fragments de *La Défense de l'infini* publiés en revue dans les années vingt, "on ne touche guère au roman que par *Le Cahier noir* ", écrit Aragon en 1966[2]. Ce texte fut publié dans *La Revue européenne* en deux livraisons, en 1926, sans date, et privé de sa dernière phrase. Aragon l'aurait retenu dans les *O.R.C.* , dit-il, "pour un certain ton de roman qui [lui] sonnait à l'oreille comme du Senancour"[3] ;

- l'*O.P.* est l'espace où trouvent place des fragments d'une étonnante diversité, que rien ne paraît unir :

- la "Lettre à Francis Viellé-Griffin sur la destinée de l'homme", écrite en 1923, publiée une première fois dans *Littérature* en 1924[4] ;

- "Entrée des succubes", dédié à A. Breton, publié dans *La Révolution surréaliste* en 1926[5].

Ces deux seuls passages sont mentionnés comme survivants par Aragon dans la préface aux *O.R.C.* Ils auraient dû leur publication à leur caractère de "diversions non romanesques" susceptibles de "plaire à [ses] amis"[6]. Dans l'*O.P.* , s'y ajoute explicitement "Moi l'abeille j'étais chevelure", publié dans *La Révolution surréaliste* n° 8 en décembre 1926 ; Aragon dit y avoir introduit l'écriture automatique, "ici incorporée"[7]. Ce texte inclassable présente une forme originale de développement narratif sur lequel nous reviendrons.

Enfin parmi les fragments publiés par E. Ruiz, notamment ceux qu'il a intitulés [Voyageurs], plusieurs participent de façon évidente de l'invention romanesque par la présence de personnages, avec des éléments d'intrigues. D'autres passages, comme [L'instant], rappellent plutôt le discours à tendance autobiographique. Lionel Follet mentionne à propos des fragments encore inédits que "le caractère essentiel de ces textes est sans doute leur hésitation entre ce qu'on peut nommer, pour faire court, le réalisme et le fantastique". Certains passages méritent cette appréciation : "ce sont des chapitres qu'on pourrait croire issus des

---

1 Voir *D.I.*, *op. cit.*, p. 336, et l'article cité de L. Follet.

2 *O.R.C.* , vol. 4, p. 3.

3 *O.P.* , vol. 4, p. 139.

4 *Littérature* nouvelle formule, n° 13, juin 1924. Texte repris dans *O.P.* , vol. 2, p. 211-218.

5 *La Révolution surréaliste* , 1er mars 1926. Texte repris dans *O.P.* , vol. 4, p. 147-162.

6 *O.R.C.* , vol. 4, p. 13.

7 *O.P.* , vol. 4, p. 163-172. Texte présenté dans "Prélude à un autodafé", *O.P.*, vol. 4, p. 141.

Cloches de Bâle ou des *Beaux Quartiers* "[1]. Nous devons prendre en compte ces aperçus sur la diversité, l'hétérogénéïté même, de ces textes. Ce serait fausser l'entreprise que d'en extraire seulement les passages les plus proches de l'idée habituelle du roman. Les textes non reconnus ou inédits, ainsi que les fragments dissociés des *O.R.C.* et publiés dans l'*O.P.* , comment trouvaient-ils place dans une expérience romanesque hors des normes ? Il est difficile de saisir la visée d'une oeuvre dont ne subsistent que des îlots. Mais, même fragmentaire, ce qui reste offre un "caractère disparate"[2] souligné par l'auteur lui-même, confirmant s'il en était besoin que pour Aragon le roman partage avec le rêve, comme l'écrivait Valéry, "cette curieuse propriété : que tous leurs écarts leur appartiennent"[3]. Dès les années 1923-1927, semble-t-il, Aragon opérait les plus violents écarts par rapport à tout ce qui relèverait "d'un genre classé"[4], et son regroupement d'écrits hétérogènes sous un même titre laisse penser qu'il entendait "marquer l'unité (ou plutôt la globalité) de ce que le langage, du pamphlet au récit, au poème, au conte, embrasse d'un nom qui est celui du français"[5]. Cette oeuvre, dont Aragon et ses compagnons parlèrent toujours comme d'un roman, offre une variété de formes encore plus grande que *Le Paysan de Paris* et *Les Aventures de Télémaque* . On est frappé par l'ampleur de cette zone expérimentale (à laquelle il faut joindre *Le Libertinage*) dans l'écriture en prose chez Aragon entre 1920 et 1927 ; "Le caractère hétéroclite de ce *roman* ", écrit Aragon en 1974, relèverait "de la volonté qui avait pu être quatre ans la mienne d'aller au-delà, à *poétiquement* parler, au sens de la racine grecque du mot, c'est-à-dire comme un travestissement de la faculté de création"[6], une façon de lui faire prendre peut-être divers masques.

Ignorer ce projet romanesque et ses vestiges nous ferait sans doute manquer une étape essentielle. Mais l'état lacunaire de l'ouvrage détruit laisse des incertitudes sur la structure de l'ensemble. On peut y entrevoir l'association de l'aventure individuelle d'un esprit et du "roman de société" ouvert à la foule hétéroclite des êtres, en un texte hybride sur le plan formel. Nous traiterons chaque fragment, sans vouloir extrapoler, comme l'une des cartes d'un jeu dont la règle nous reste obscure. *

* Depuis la soutenance de cette Thèse en 1991, Lionel Follet a fait faire de grands pas dans la connaissance de La Défense de l'infini, et publié en 1997 une édition incontournable : La Défense de l'infini, roman, édition remaniée et augmentée par Lionel Follet. Nrf, Gallimard, 1997.

1 FOLLET (L.), art. cité *supra* .

2 "Prélude à un autodafé", *O.P.* , vol. 4, p. 141.

3 VALERY (Paul), *Variété* , La Pléiade I, p. 772.

4 *O.P.* , vol. 4, p. 140

5 *Ibid.* Ce "Prélude à un autodafé" est daté, au cours du texte, de 1974 (p. 143).

6 *O.P.* , vol. 4, p. 140.

Les commentaires d'Aragon sur cet ouvrage détruit[1] concernent à plus d'un titre le temps romanesque : "C'était une juxtaposition de plus de cent personnages, dont les pas ne se recoupaient point"[2], suppose des histoires distinctes aux durées autonomes. Elles devaient toutes aboutir, cependant, à une fin unique, ou identique : "la défaite de toutes les morales, dans une sorte d'immense orgie"[3]. "Toute cette foule des personnages allait se retrouver, chacun par la logique ou l'illogisme de son destin, finalement dans une sorte d'immense bordel, où s'opéraient entre eux la critique et la confusion"[4]. Le paradoxe de ce mouvement qui relève d'un temps orienté, c'est que les personnages ne semblent pas déterminés (du moins à leur entrée dans l'oeuvre) par autre chose qu'une rencontre verbale, "une phrase tournant sur l'univers propre à ce personnage, de quoi, par quoi, se déterminait un autre roman. Une autre route. C'était un roman où l'on entrait par autant de portes qu'il y avait de personnages différenciés. Je ne connaissais rien de l'histoire de ces personnages, chacun était déterminé à partir d'une de ces constellations de mots dont je parlais, par sa bizarrerie, son improbabilité, je veux dire le caractère improbable de son développement"[5]. A l'origine de la multiplicité des histoires, se placerait ce surgissement échappant aux déterminations conscientes. Mais ensuite, chaque histoire s'inscrirait dans un temps destructeur. Malgré la présence de fragments non narratifs, le caractère romanesque de l'entreprise paraît non seulement affirmé par l'auteur, mais confirmé par les textes subsistants.

La destruction de *La Défense de l'infini* fait entrer Aragon dans un long silence romanesque. "Et vint le temps où je ne pouvais plus écrire une chose appelée *roman* , où j'avais envie pourtant d'en écrire, [...] une envie atroce comme les brûlures d'estomac [...]. Le temps où, devant cette étrange impuissance, il me fallut essayer de comprendre *pourquoi* je ne pouvais écrire un roman, et apprendre donc, pour cela, ce que c'était qu'un roman"[6]. Sur cette période de passage qui prendra fin avec *Les Cloches de Bâle* , les indications sont rares. Dans la préface

---

1 Voir *Aragon parle* , p. 50, p. 62 ; *Inc.* , vol. 42, p. 188 ; *H.M.* , chapitre "L'homme fait parenthèse" ; *O.R.C.* , vol. 2, "Avant-lire" ; *O.P.* , vol. 4, p. 145 ; l'article "Les clefs", *L.F.* n° 1015, 6 février 1964, etc.

2 *H.M.* , cité dans *Aragon parle* , p. 55.

3 *Inc.* , vol. 42, p. 193.

4 *Ibid.*, p. 192. Voir aussi *O.P.* , vol. 4 : "un ouvrage hybride, partout divergent, qui tendait à réunir une centaine de personnages sans lien initial vers un destin commun, un gigantesque bordel, image de cette société française où nous nous débattions".

5 *Inc.* , vol. 42, p. 190.

6 *H.M.* , II, P. 153. Texte de 1968.

écrite pour le quatrième volume des *O.R.C.* , Aragon explique l'arrêt de l'écriture romanesque par le débat idéologique interne qu'il traverse : "ce que n'avait pu m'imposer la "morale" des surréalistes, paradoxalement c'est le fait de briser avec eux qui m'y soumet. Parce que le procès qui se mène en moi des idées que j'avais eues en commun avec eux rend impossible le *roman* , lequel suppose, comme je l'apprends ainsi, une conception du monde qui en soit le fondement"[1].

Nous aurons l'occasion de revenir plus loin[2] sur cette crise des années 1927-1932-33, qui ne touche pas seulement le roman, mais concerne tout le problème de l'écriture. C'est cependant sur l'invention romanesque qu'elle retentit le plus directement, car l'écrivain, dans cette époque d'arrachement au surréalisme, reste dans l'indécision sur le statut de l'imaginaire.

Avec "Le Monde réel" s'affirme la confiance dans le réalisme, et avec lui l'appui sur les formes canoniques du roman et sur la durée "objective" de la chronologie historique. Nous pouvons donc sans hésitation rattacher au corpus romanesque les cinq romans du *Monde réel* , ainsi que *La Semaine sainte* . Malgré leur écart par rapport à la tradition, *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* sont placés par Aragon dans les *O.R.C.* , et ont été publiés en collection blanche chez Gallimard avec la mention "roman", *Le Mentir-Vrai* étant signalé "nouvelles". *Théâtre/Roman* termine les *O.R.C.* , ~~mais l'édition Gallimard ne porte pas la mention "roman" (que l'on retrouvait à la sortie du livre sur la bande-annonce : "Mon dernier roman")~~ Les O.R.C (vol. 41 et 42) ne comportent pas la mention « Roman » qui se trouve en revanche sur le volume de la collection blanche Gallimard.

* Sur la couverture du livre seulement, mais non sur la page de titre.

Le drapeau du titre affiche d'autant plus haut, semble-t-il, la revendication romanesque, que l'oeuvre est de nature à déconcerter l'amateur de romans ! Nous n'examinerons pas ici le problème de *Théâtre/Roman* , que son intégration aux *O.R.C.* fait entrer de droit malgré son hétérodoxie, dans le champ de notre étude. Mais *Henri Matisse, roman* mérite qu'on interroge le statut de ce livre déroutant.

2 - LE PARADOXE DE *HENRI MATISSE, ROMAN*

Le titre et les propos d'Aragon paraissent sans ambiguïté : "A vrai dire ceci est un roman"[3] ; et l'oeuvre serait même, d'après Aragon, issue d'un rêve de roman très ancien : "quand je n'avais pas encore entrepris *Aurélien* , la hantise du

1 *O.R.C.* , "Les contes de quarante années", vol. 4, p. 14 (1964).
2 Voir la troisième partie, ch. II et ch. III.
3 *H.M.* , I, p. 15, (1967-1968).

roman de Matisse m'avait quelques jours habité"[1]. Certaines pages, en ouverture de l'ouvrage, traduisent par le terme de "roman" l'idée d'une rêverie autour de Matisse, comme si le titre justifiait ce texte de ne pas prétendre à la critique d'art, mais l'excusait aussi de ses incertitudes et de son impuissance à saisir son objet : "Ce livre est comme il est. Je n'y puis rien. Peut-être parce-que l'homme s'est tu, que je n'en puis entendre la voix, qu'il a cessé d'être présence pour devenir question. Questions. Ce n'est rien. Ni un récit ni un discours. Pardonnez-moi. Je l'ai appelé *roman* sans doute afin qu'on me le pardonne"[2]. Le terme lui confèrerait tous les droits à la dérive, à la parenthèse, que l'on reconnaît aux jardins de l'imaginaire.

D'autres commentaires attribuent à cet ouvrage la fonction de fable éclairante, moyen de connaissance, qu'Aragon se plaît à mettre en avant dans ses plaidoyers réalistes pour le roman[3], défini comme "une machine à montrer comment marchent les têtes"[4]. Nous avons vu qu'il rejoignait ici la définition du roman comme histoire dans le temps.

Malgré ces affirmations réitérées, ce n'est pas sans hésitation que nous avons retenu *Henri Matisse, roman* dans le corpus romanesque d'Aragon. La composition de l'ouvrage rassemble une mosaïque de textes déjà publiés ailleurs de façon séparée, dont l'écriture s'échelonne entre 1941 et 1965 : essais critiques, poèmes, discours, articles de circonstances[5]... Le tissu conjonctif réalisé par des écrits (souvent très amples) de 1968 et 1969 qui alternent avec les plus anciens, les notes marginales datées qui encadrent toutes ces pages, suffisent-ils à créer une unité ? Et même dans ce cas, n'est-il pas abusif de considérer cette unité comme un ensemble *romanesque* ? Le titre semble d'autant plus paradoxal que le texte multiplie les précisions sur des êtres non fictifs, les analyses de tableaux, les dates contrôlables, sans que ce "réel" soit versé, comme dans *Les Communistes* ou *La Semaine sainte* , au bénéfice d'une intrigue imaginaire. Absence de fiction, place limitée du récit, unité problématique de l'oeuvre, autant d'arguments contre le rattachement de *Henri Matisse* ... au corpus romanesque, malgré son titre.

N'oublions pas cependant ce que déclare Aragon à Dominique Arban : "Du moment même que l'auteur de *Nombres* considère son livre comme un roman, je pense que, pour lui, l'idée de "roman" continue. Il en va de même si vous prenez

---

1 *Ibid.*, p. 17.

2 *H.M.* , I, p. 2 (1968).

3 Voir par ex. "Du réalisme dans le roman", *Vendredi* , 2 avril 1936 : "Je définissais à l'instant le roman comme un certain rapport de la réalité et de la fiction : dans ce rapport, la réalité est la base, le support du roman, mais la fiction est le projecteur lumineux qui l'éclaire".

4 *Aragon parle* , *op. cit.*, p. 163.

5 Voir le tableau chronologique en annexe.

des romans comme les miens. Ainsi, après avoir publié *Blanche* , je me suis mis à un travail entrepris il y a longtemps, laissé, repris"[1] ... Une autre lecture de l'oeuvre nous rendra perceptible la manière dont l'idée de "roman" y prend forme nouvelle ; nous y retiendrons ce qui concerne la construction du temps.

L'unité de ce texte morcelé ne relève pas de la simple réunion en volumes de textes déjà publiés, ni de leur liaison par des écrits de 1968-1969, ni même du "personnage" central, Matisse. Elle se dessine peu à peu à travers des reprises de thèmes, des questions tournées et reformulées, des retours d'objets-personnages. Il est évident qu'Aragon s'attache passionnément à élucider le problème du rapport au modèle, qui interroge la notion de réalisme, le modèle conçu comme "tremplin" nécessaire pour que se déploie à partir de lui "ce couple de forces opposées, l'imitation et l'invention"[2]. Cette question hante en 1942 "Thèmes et variations" ; elle habite encore "Matisse ou les semblances fixées" en 1945-46, et Aragon la reprend inlassablement en 1967 et 1968 : "Pourquoi faut-il au peintre un modèle si c'est pour s'en écarter ? Cette question, toute l'oeuvre de Matisse la pose"[3]. Une longue méditation repasse par les mêmes sentiers, les phrases se font écho à travers les années. De la même façon, le poète rêve autour de la "palette d'objets" du peintre. Parlant en 1967 des "fragments" de son portrait de Matisse, Aragon écrit : "ces rêveries, ces articles désarticulés, retrouvent pour moi je ne dirai pas cohérence, bien que ce soit le mot, ils prennent aux redites, aux parallèles, aux "croisements" de pensées, une curieuse résonance à mon oreille"[4]. Le lecteur pénètre dans l'archipel Matisse-Aragon comme il entrerait dans les jardins d'Armide. L'oeuvre construit l'unité d'un univers propre, ce qu'Aragon appelle dans *Henri Matisse, roman* une "parenthèse", comme l'était l'oeuvre du peintre en 1941 en marge de l'Occupation : "De nos jours, est-ce que cela peut même se comprendre, que le roman d'Henri Matisse constitue une phrase (un récit) *formant un sens distinct et séparé* de celui du monde où nous vivons, comme alors pour moi ?"[5]. Unité non pas secondaire et *a posteriori* , mais organique, celle d'une hantise portée près de trente ans, manifestée de loin en loin par des écrits fragmentaires avant de trouver sa forme définitive. "Les années passèrent. Le manuscrit croissait ainsi. Préfaces à des livres, des expositions. Toujours pour moi (pour moi seul sans doute) un chapitre de plus. Ainsi s'est constitué cet ouvrage,

---

1 *Aragon parle avec Dominique Arban* , *op. cit.*, p. 181.
2 *H.M.* , I, p. 106 (1942).
3 *H.M.* , II, p. 41, "De la ressemblance" (1968).
4 *H.M.* , II, p. 7.
5 *H.M.* , II, p. 151.

avec des trous dans la dentelle du temps"[1]. La clef de l'oeuvre réside dans sa composition.

Or l'architecture temporelle, non chronologique[2], est une dimension essentielle de la composition, par où l'on peut entrer dans l'oeuvre (cette observation, déjà faite par Sophie Bibrowska[3], lui inspire des conclusions que nous ne partageons pas entièrement et qui seront examinées plus loin). Aragon date chaque fragment jusqu'à la moindre notule. Les passages anciens, enserrés dans un réseau de notes marginales plus récentes et coupés par de longs développements datés de 1967 à 1969, les textes de 1967-69 eux-mêmes augmentés de remarques écrites en 1970 et 1971, tout témoigne à la fois d'une permanence et d'une durée vivante. Repentirs, retouches, modulent l'unité fondamentale, empêchant le livre de jamais tourner à l'exposé statique d'un traité esthétique. Il présente à la fois "l'aventure spirituelle"[4] du peintre, celle d'Aragon devant son "modèle" matissien, et l'aventure d'élaboration du livre : "Il y a le *Roman de Matisse* , il y a le roman du roman"[5].

Le "Roman d'Henri Matisse", l'auteur y insiste plusieurs fois, c'est le parcours, l'élaboration sinueuse de la pensée de l'artiste à travers ses productions. Et "ce roman que j'en écris, c'est celui de ces pensées qui se contredisent, ou se continuent, ou retrouvent soudain une étape ancienne d'elle-même ... C'est par cela que j'ai voulu montrer mon personnage"[6]. Ainsi dans "L'Anthologie II", Aragon nous invite à parcourir son livre en remontant et descendant le temps "pour voir le chemin suivi de la *copie* du modèle à son *invention* . Le chemin aussi de la couleur. De la *décision dans la couleur [...]"* [7]. Les termes d'"étape", de "chemin", d'"aventure spirituelle" nous renvoient à une durée de l'artiste où la chronologie anecdotique importe peu, mais bien le temps déployé où des pistes de recherche se poursuivent. Dès 1945-46, dans "La Grande Songerie", Aragon écrit à propos des objets favoris de Matisse : "Un instant, j'aperçois comme un immense

---

1 *H.M.* , I, p. 44, "Prière d'insérer" (1967-1968).

2 Voir par exemple t. I, p. 159 : "Je m'excuse de ne pouvoir suivre ni la chronologie de l'écriture, ni celle du récit".

3 BIBROWSKA (Sophie), *Une mise à mort. L'itinéraire romanesque d'Aragon* , Denoël 1972 : "La non-chronologie, les controverses que se lancent les dates des écrits expriment donc l'aspect essentiel de l'ouvrage : elles sont érigées en un système qui justifie l'entreprise *Henri Matisse, roman* ".

4 *H.M.* , p. 297, "Anthologie I".

5 *Ibid.*, p. 296.

6 *H.M.* , I, p. 297.

7 *H.M.* , II, p. 296.

roman aux personnages plus nombreux que ceux de toutes les odyssées de la vie de ce solitaire"[1].

L'histoire intérieure des rapports d'Aragon avec Matisse et la création matissienne explique encore mieux la structure temporelle du livre. Ecrire sur ce peintre, ce n'était pas exposer une certitude établie, mais dit Aragon, "donner visage à ce qui, jour après jour, se corrigeait en moi"[2], dans la méditation sur l'art. Les textes des années quarante font sentir l'approche fascinée de cette oeuvre et de cet homme par l'écrivain, sans que les circonstances aient permis de tout dire, ni même de tout deviner de Matisse et de sa douleur : "Matisse vivant, je ne pouvais point parler de ce personnage qui se tenait à son ombre". Les marques fugitives de son passage, "je m'efforçais de les oublier. J'y parvenais"[3]. La prise de conscience tardive de ce combat de Matisse contre la mort va s'inscrire dans les ajouts et les marges, corriger la luminosité des commentaires initiaux. L'aveu aussi d'un lien affectif allant bien au-delà de l'admiration, pour ce père spirituel, "cet homme en qui je retrouvais ma confiance en moi-même, par celle qu'il m'exprimait"[4], cet aveu ne pouvait intervenir qu'après la mort de Matisse et après les confessions d'Aragon sur ses origines, en 1968. C'est peu à peu que l'écrivain se découvre à travers les réflexions du peintre et se cherche dans ce miroir. Par exemple, dès "Matisse en France", en 1942, il relève la formule frappante de Matisse : "Tout se passe ocmme si j'étais quelqu'un qui se prépare à aborder la grande composition"[5]. Mais c'est plus tard qu'il commence à voir au-delà de la modestie de l'artiste : "Aujourd'hui, à me relire, à *le* lire, cela me force à rêver moins à la psychologie du peintre qu'à ce qu'il voulait dire"[6], au problème du "signe", image du réel "tirant son caractère du peintre et non du modèle"[7], et subordonné au mouvement de la composition. Cette notion de "grande composition" n'est pas sans analogie avec le développement de l'oeuvre romanesque d'Aragon à partir de *La Semaine sainte* (on peut la voir aussi à l'oeuvre dans *Le Fou d'Elsa*)[8]. Dans cette méditation sur Matisse, Aragon est amené à reconnaître la part d'imaginaire qui rapproche son essai de la fiction. Par exemple à propos du récit de la vie à Nice en novembre 1942, reconstituée à partir

---

1 *H.M.* , II, p. 231.
2 *H.M.* , I, p. 43 (1967-68).
3 *H.M.* , I, p. 167 (1968).
4 *H.M.* , I, p. 275.
5 *H.M.* , I, p. 111, 151, etc.
6 *H.M.* , I, p. 151, "Les signes" (1968).
7 *Ibid.*, p. 153.
8 Voir *Entretiens avec F. Crémieux* , Gallimard 1964, p. 139 : "L'expérience de l'écriture met à votre disposition un instrument qui permet de passer de l'esquisse à la fresque, par exemple, à la peinture de grande composition".

de rares souvenirs, il écrit : "Par cet oubli [...] on peut juger de tout [...]. Enfin tout ceci n'est qu'un roman"[1]. L'essentiel du "romanesque" nous semble pourtant prendre sa source dans une durée perceptible au lecteur malgré le bouleversement de la chronologie, et souvent grâce à ce bouleversement souligné.

Enfin l'aventure de la genèse même de l'ouvrage se joue sous les yeux du lecteur, explicitée de loin en loin par Aragon[2]. Ainsi une note au t. I, p. 209, probablement écrite en 1967 ou 1968, cite un article des "Lettres françaises" de 1964, accompagnant un extrait de "La Grande Songerie" : "Le texte qui suit a été écrit en 1946. C'est un fragment du livre sur Henri Matisse dont diverses aventures, et cette folie d'écrire autre chose, ont retardé depuis dix-sept ans la publication, que je promets chaque année à Claude Gallimard". Parcourant du regard les années écoulées, l'auteur, presque vingt-huit ans après ses premiers écrits de 1941 sur Matisse, peut coonstater : "Il y a le *Roman de Matisse* , il y a le roman du Roman. Peu à peu, alluvions du temps qui passe par ici et par là, les chapitres, les parenthèses, les digressions qui se sont amassés à partir de ce jour où, pour la première fois, je suis entré dans la haute caverne du Maître de Cimiez"[3]. Aragon relate ses rêveries anciennes autour d'un livre à écrire sur le peintre, en une phrase aux résonances mallarméennes, où s'unissent prose et poésie : "J'imaginais un très beau très long très pur livre, c'est le mot, un livre"[4]. Il retrace les étapes, fragments d'un tout à venir, par lesquelles "la *chose* avait pris forme"[5]. Les premières pages du livre, après la citation de Saint John Perse, sont consacrées à l'élaboration de cette "chose" : "Ce livre ne ressemble à rien qu'à son propre désordre. Il traîne à travers vingt sept années [...]. Il n'arrive pas à prendre sens. Forme moins encore"[6]. Les derniers mots du texte, après l'"Anthologie II", datés de "ce 20 août 1970", peu après la mort d'Elsa, commentent l'achèvement de l'ouvrage et son aventure, la réalisation de l'idée si longtemps portée : "Ainsi s'achève, sur cet éclatement, ce bouquet d'artifice, sur ce feu de signes végétaux, ce livre que tu ne liras jamais, Elsa [...], ce livre dont tu n'auras guère connu çà et là que les morceaux parus, car tu ne voulais plus connaître ce que j'y ajouterais que lorsque ce serait fini, que ce serait enfin un livre, que ce serait *devenu* un livre"[7]. Cette longue rêverie, conçue comme une mission peut-être avec les années,

1 *H.M.* , I, p. 273 (1968).
2 Ex. *H.M.* , I, p. 44 : "Les années passèrent. Le manuscrit croissait ainsi", etc. (1967-68).
3 *H.M.* , I, "Anthologie I", p. 296.
4 *H.M.* , I, "Prière d'insérer" (1967-1968), p. 42.
5 *Ibid.*, p. 43.
6 *H.M.* , I, p. 1.
7 *H.M.* , II, p. 353.

Aragon, par un glissement de sens, suggère qu'elle s'est identifiée à la vie : "Et oui, c'est fini, c'est bien fini. Dieu, pourquoi, pour qui écrire ?"[1]. Le couronnement de l'oeuvre, au-delà de l'apothéose artistique de Matisse, c'est cet achèvement du livre, à la fois monumental et désormais inutile.

S'il existe une indéniable épaisseur temporelle dans *Henri Matisse, roman* , si l'on sent le temps battre entre ces pages, dessinent-elles un itinéraire ? La composition non linéaire recouvre-t-elle une évolution irréversible, ou une faille, ou au contraire un vaste espace temporel où les permanences sont plus sensibles que les acquisitions ? L'auteur désigne son texte par les images du lacis, quand ce n'est pas la figure encore dynamique de la "machine" complexe, ou, plus statique, du "compost"[2] : "ce que j'écris tourne autour du sujet comme un interminable ruban qui s'embrouille, je ne coupe pas, je ne jette pas, le portrait à la fin est la somme de ce que j'ai pensé, du modèle, et aussi de mille choses quand je lève les yeux"[3]. Cette esthétique du roman comme "entrelacs de parenthèses"[4] conduit à brouiller la linéarité par l'accumulation d'instants non soumis à l'ascèse d'une mise en intrigue dominatrice. Le lecteur sensible aux reprises, aux échos textuels, entre dans l'oeuvre comme dans un espace à parcourir en tous sens.

Il existe pourtant une progression et un ordre, ceux de l'élaboration du texte définitif. Et aussi, peut-être, un basculement temporel plus problématique, avec l'irruption du tragique.

L'observation du principe de construction des deux volumes fait apparaître facilement la combinaison de deux séries alternées de textes : la première obéit à l'ordre chronologique ; les écrits échelonnés entre 1941 et 1965, mais pour l'essentiel entre 1941 et 1954, entrent en scène dans les volumes selon le strict ordre imposé par la succession dans le temps. Les notes marginales qui bordent ces textes, et les passages parfois très longs qui les interrompent ou les séparent datent généralement de 1967 à 1970 ; ils relèvent de la période de retour réflexif correspondant à l'élaboration du *livre* unique, que la page finale datée du 20 août 1970 ponctue de manière irréversible. Cette série de textes n'obéit pas à l'ordre chronologique. L'élaboration de l'ouvrage associe donc la démarche progressive à un retour sur ses pas, selon une avancée en spirale que nous retrouvons souvent dans l'oeuvre d'Aragon.

Deux groupes de pages, à la fin de chaque volume, font intervenir un autre principe, qui dément ou plutôt équilibre aux yeux d'Aragon la première structure

---

1 *Ibid.*
2 *H.M.* , II, p. 149.
3 *H.M.* , I, p. 48.
4 *H.M.* , II, p. 150.

binaire très subjective. Les deux anthologies regroupent les tableaux, dessins, sculptures de Matisse selon leur date (I avant 1939, II après 1939). Par ce retour à la présentation historique "objective", Aragon voulait montrer, dit-il, le "déroulement" de la "vraie vie" de Matisse, "ce qu'on appelle usuellement son art, c'est-à-dire les étapes de sa pensée, de son imagination, de sa maîtrise"[1], comme s'il craignait que les commentaires, brouillant les époques, eussent rendu mal perceptible l'évolution du peintre. Dans le "*roman de Matisse* " comme dans le "roman du Roman", Aragon associe l'ordre historique d'exposition à la mise en lumière de permanences thématiques ou de préoccupations artistiques constantes.

Peut-on aller plus loin, et déceler dans "l'aventure spirituelle" du scripteur, comme le fait Sophie Bibrowska, un "itinéraire" ? Ce mouvement interne de *Henri Matisse, roman* , ce serait "l'itinéraire qui nous conduit du jaillissement de la lumière, du règne tout puissant de la couleur flamboyante, à la noirceur sous-jacente ; de la victoire du jour au triomphe de la nuit. C'est l'histoire de la découverte progressive du cancer, du dévoilement, sous la couleur éblouissante, de la tare fatale, ténébreuse et grandissante"[2]. Cette analyse la conduit à écrire : "il nous est plus facile de comprendre maintenant pourquoi l'ouvrage sur Matisse fut appelé roman"[3], probablement parce qu'il relaterait la "découverte progressive" d'une vérité. Où l'on rejoint les propos classiques d'Alain dans *Propos de littérature* , considérant que le propre du roman est "le passage d'un âge à l'autre" et "la maturité à chaque mouvement conquise", si bien que "le temps se met à vivre de nouveau entre hier et demain"[4]. Cette vérité apparaîtrait grâce au dialogue des dates et à la faille entre 1954 et 1967-68.

Pour S. Bibrowska, l'itinéraire romanesque d'Aragon dans *Henri Matisse* reproduit celui de toute son oeuvre, qui aboutit à la "vision tragique de *La Mise à mort* et de *Blanche* "[5]. C'est la reconnaissance tardive, attestée par "un texte déchiré" de 1954 (non publié à cette date), puis l'aveu par Aragon, "d'un drame en lui muet"[6] analogue à ce cancer tu qui minait le peintre ; l'aveu que l'habite ce "personnage nommé La Douleur"[7], et qu'il est lui-même un être dédoublé ... La

1 *H.M.* , I, p. 297.
2 BIBROWSKA (S.), *Une mise à mort* , p. 151.
3 *Ibid.*
4 ALAIN, *Propos de littérature.*
5 BIBROWSKA (S.), *Une mise à mort , op. cit.*, p. 151.
6 *H.M.* , II, p. 272.
7 *H.M.* , I, p. 165.

lacune temporelle des textes, avec un grand silence entre 1954 et 1967, confirmerait ce pas décisif vers la reconnaissance d'inauthenticité du "stalinien"[1].

Cette analyse qui semble cohérente et explicative prend en compte, à notre avis, des faits indiscutables, mais elle nous paraît aussi gauchir et simplifier les textes pour en obtenir cette épure démonstrative.

En effet, il est indéniable qu'Aragon suggère une analogie entre le mal caché de Matisse et son propre drame politique. On peut songer ici à "la fin du "*Monde réel* ", en postface aux *Communistes* , texte de 1966-1967 très proche de ces pages par les termes employés. Dans *Henri Matisse, roman* , cette identification est attestée par "D'un texte déchiré" et par une importante note marginale de 1969 commentant le mot "optimisme", écrit par Aragon à propos de Matisse en 1946 dans *Apologie du luxe* : "Qu'on entende bien comment j'écris le mot *optimisme* , avec quel désespoir toujours. J'admire cette volonté du peintre, avec ce trou dans le ventre, de *léguer à l'avenir* l'histoire d'un homme heureux. J'ai longtemps essayé de penser de moi-même que j'étais optimiste, je me suis forcé à le croire. J'aurais voulu l'être. J'ai sacrifié ma vie à le prétendre. Pour les autres. J'ai vécu trop longtemps pour "garder la pose". Excusez-moi"[2]. Il est exact aussi que le dévoilement de cette réalité intérieure intervient seulement dans les années soixante, pour ce qui est du moins des textes d'*Henri Matisse* . "Entre-temps, écrit S. Bibrowska, un nouveau personnage a fait une entrée spectaculaire, la Douleur"[3].

Il faut cependant nuancer en amont et en aval cette analyse. Le texte publié de 1954, "Le sourire de Matisse", ne se résume pas à sa conclusion rayonnante : il affirme le "sourire" comme une conquête difficile. C'est "la leçon de Matisse, que ni la douleur physique ni les tristesses de la vie privée ni même l'obscurité du siècle n'ont jamais détourné de cette affirmation que je disais, trouvant toujours, aux heures les pires, dans les ténèbres mêmes, sa raison de proclamer la lumière"[4]. Cet article, si proche ici de la fin de "La nuit de Moscou" dans *Le Roman inachevé* "[5], ne supprime pas l'importance du dévoilement explicite de 1967-68, mais suggère qu'il était déjà en marche dans les années cinquante, malgré le silence du "texte

---

1 Bizarrement, Sophie Bibrowska ne tient pas compte de l'étude de 1965 parue dans *Les Collages* , "Le ciel découpé" et reprise dans *H.M.* , II : "aucun texte n'a été composé entre les années 1958 et 1967. Ces neuf ans de silence marquent donc le deuxième découpage" (p. 146). Dans *Les Collages* , "Le ciel découpé", daté "1965", comporte cette note :" Fragment inédit d'un *Matisse* à paraître" (Hermann 1965, p. 131).

2 *H.M.* , I, p. 285 ; cité par S. Bibrowska, p. 149.

3 BIBROWSKA (S.), *Une mise à mort* , p. 148.

4 *H.M.* , II, p. 263.

5 "Auriez-vous crevé les yeux de tous les astres
Je porte le soleil dans mon obscurité".

déchiré" - ces années où, écrit Aragon dans "La fin du *Monde réel* ", "j'étais la proie en même temps de cette certitude qui était ma vie et d'un doute affreux", quand "*le drame* dont je parlais, au début des années cinquante, prenait voix intérieure pour un homme comme moi"[1]. D'autre part le triomphe de la "nuit" qui serait aux yeux du critique l'aboutissement de l'itinéraire, ne semble pas, dans *Henri Matisse* du moins, recouvrir toute l'oeuvre, même s'il en déchire violemment de place en place la sérénité. Le texte des *Collages* de 1965 omis par S. Bibrowska reprend sans les nuancer de réticences les déclarations anciennes où Matisse se donnait pour but de créer la joie et un univers de calme par son art[2]. Presque à la deuxième page de son "roman", dans la présentation de l'"Anthologie II", Aragon évoque ce regard de Matisse, "tel que jamais nous n'en pourrons oublier la lumière ... et je n'ai plus rien à dire"[3].

Cette "lumière" n'est peut-être pas tant celle du bonheur que de la lucidité et de l'art. Aragon poursuit tout au long de ces deux volumes un dialogue avec le peintre, une méditation sur l'art, curieux de comprendre le processus de la création. Celle-ci reste au premier plan et échappe en partie à l'Histoire[4]. Etrangement, dans le poème "Henri Matisse dans sa centième année", Aragon assimile le grand peintre au Temps, mais un temps du renouvellement perpétuel, "le grand récit sans terme ou mort" :

> "Le Temps au-delà de ce qui s'efface
> Seul voit la fleur perpétuelle"[5].

Les transformations liées au temps, et en particulier à l'Histoire, nous paraissent donc importantes dans *Henri Matisse, roman* , mais il est difficile d'assurer qu'elles font basculer la composition non chronologique vers un temps orienté sous-jacent, qui soutiendrait un "itinéraire". L'entrée du mot "roman" dans le titre nous paraît cependant s'être éclairée à l'analyse : *l'unité* de l'oeuvre comme vaste tapisserie de motifs apparaît à une lecture rétroactive. La figure de Matisse y joue le rôle de *personnage* autour duquel tourne la rêverie. Enfin la construction d'une *épaisseur temporelle* , d'une durée complexe, est peut-être le trait le plus remarquable de ces volumes.

Il nous reste à voir si la notion de roman peut être étendue à des textes en majeure partie écrits en vers et sous-titrés "poème".

---

1 *O.R.C.* , vol. 26, p. 303.
2 Voir *H.M.* , II, p. 284.
3 *H.M.* , II, p. 309 (1968).
4 Voir par exemple les analyses de 1942 pour *Thèmes et variations* .
5 *H.M.* , II, p. 290.

3. DES ROMANS-POEMES ?

Il ne semble pas que la critique ait jamais pris vraiment au sérieux l'affirmation réitérée d'Aragon sur l'absence "de distinction fondamentale entre le poème et le roman"[1]. Si l'on a bien voulu reconnaître la qualité d'écriture poétique de certaines proses romanesques, lire de vastes poèmes comme des romans est une entreprise qui, à notre connaissance, n'a pas été tentée. Or le problème se pose en général pour les oeuvres poétiques conçues comme une structure unifiée au point de porter la mention "poème" au singulier. Cette entrée dans la "grande composition" date de 1954 avec *Les Yeux et la mémoire* , si l'on excepte une première expérience de "poème" avec *Hourra l'Oural* en 1934. Elle se prolonge avec *Le Roman inachevé, Elsa, Les Poètes, Le Fou d'Elsa, Elégie à Pablo Neruda* et *Les Chambres* . Plusieurs de ces ensembles se rapprochent soit du récit autobiographique, soit du théâtre (*Elsa, Les Poètes*). Pour éviter d'étendre à l'excès notre corpus, nous examinerons seulement les deux poèmes qui ont le plus d'affinité avec la création romanesque : *Le Roman inachevé* et *Le Fou d'Elsa* .

Le problème du *Roman inachevé*

Le titre polysémique nous arrête : métaphore de la vie ? Récit lacunaire aux "pages lacérées" ? Rêverie autour de moments d'une existence, "roman qui en est tiré" plutôt que relation fidèle, comme le suggère la quatrième page de couverture ? Le texte manuscrit du Fonds E. Triolet-Aragon qui semble être une préparation de l'auteur pour présenter *Le Roman inachevé* parle des "fragments de ce roman, de cette biographie approximative". Dans un autre passage ("le poème que sous le titre *Le Roman inachevé* je publie ces jours-ci chez Gallimard"), Aragon le désigne comme "poème autobiographique", tout en précisant, comme nous l'avons signalé plus haut, "il est un *roman* , vraiment, un roman tiré de ma vie".

Le caractère narratif de ce poème se trouve souligné par le terme "récit" dans la notice déjà citée, mais surtout au cours du texte : "je me souviens" scande le poème ; d'autres vers désignent l'acte de narration lui-même :

"Si je cessais de vous raconter cette ancienne histoire éteinte"[2].

---

1 *Aragon parle ...* , *op. cit.* , p. 158.

2 "Parenthèse 56", passage en vers de 16 syllabes.

Le vers de 16 syllabes, la prose poétique, parfois le prosaïsme appuyé du discours :

"Je me souviens je me souviens de comment tout ça s'est passé",

tendent à effacer la distinction des genres. Le récit déroule la vie du poète à peu près dans l'ordre du temps, qui sert d'axe et sous-tend la composition en trois parties. On sent le cours de la durée, sa coulée, les échos éveillés dans la profondeur du temps par la mémoire ... Les fractures et les "trous", les glissements d'une époque sur l'autre, les phénomènes d'échos, rendent plus complexe la structure du poème, dont la temporalité devient non linéaire. La composition du poème et sa thématique mettent le temps au premier plan de l'oeuvre, dont il représente peut-être, avec le sujet écrivant, le principal facteur d'unité.

Est-ce décisif pour donner un caractère romanesque à cette écriture poétique ? Sans prétendre à l'exactitude ou la régularité du "journal" ou des "mémoires" écartés par la notice, *Le Roman inachevé* est à certains égards une autobiographie lyrique. "Après *Les Yeux et la mémoire* , déclare Aragon à D. Arban, je suis passé à une oeuvre de caractère plus proprement autobiographique"[1]. Il désigne ailleurs ce poème comme "ma seule autobiographie". Lyrique, car la première personne du poème, malgré quelque tendance à devenir personnage comme dans "Sur le Pont Neuf", y est généralement l'origine d'une expression immédiate des sentiments ; parmi les "attitudes fondamentales de mise en forme"[2] que distingue la tradition critique à la suite notamment de Goethe, les modes épique, lyrique et dramatique[3], on serait tenté de rapprocher *Le Roman inachevé* de l'attitude lyrique.

Mais une telle analyse rend mal compte du caractère particulier de cette oeuvre, notamment de sa composition, qui en fait un texte hybride. Non seulement, en effet, les aspects narratifs y jouent un rôle important, mais la dimension réflexive du poème, introduite souvent par des perturbations de l'ordre chronologique comme dans *Henri Matisse, roman* , conduit à y lire une structuration, une mise à distance pour la prise d'une "vue d'ensemble" (caractéristique du mode épique d'après Emil Staiger[4]). Il existe dans *Le Roman inachevé* une véritable "mise en intrigue", dans laquelle l'élaboration d'un temps complexe est essentielle. La composition s'ordonne dès l'ouverture ("Sur le Pont Neuf j'ai rencontré"...) autour

1 *Aragon parle, op. cit.*, p. 156.

2 VIETOR (Karl), "L'histoire des genres littéraires", cité d'après *Théorie des genres* , coll. Points, éd. du Seui, 1986, p. 10.

3 Gérard GENETTE, dans son "Introduction à l'architexte", a montré l'erreur qui fait remonter cette tripartition à l'Antiquité (*Théorie des genres, op. cit.*).

4 STAIGER (E.), *Grundbergriffe der Poetik* , Zurich 1946 (évoqué par Ducrot et Todorov : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* , coll. Points, éd. du Seuil, 1972, p. 198).

de la relation entre "hier" et "aujourd'hui", entre le passé raconté et le commentaire actuel, et les variations du regard porté sur des jours d'autrefois :

"Et je m'efforce à mieux comprendre hier de mes yeux d'aujourd'hui"[1].

La lecture est guidée par un jeu de titres en miroir, ou de reprises modulées, avec des retournements de sens : "Les mots m'ont pris par la main", "Le mot "vie"", "Le mot "amour"" / "Les mots qui ne sont pas d'amour" ; "Le mot "vie"" / "Cette vie à nous" ; "Poésies pour tout oublier" / "Strophes pour se souvenir" ...

Aucune réponse tranchée n'est satisfaisante lorsqu'on essaye de faire entrer une oeuvre comme *Le Roman inachevé* dans des catégories, même s'il s'agit plutôt de modes fondamentaux que de genres : elle se situe à la croisée du poème, du roman, de l'autobiographie spirituelle ... Nous l'interrogeons pour ce qu'elle nous révèle du versant romanesque de la création aragonienne, dans la mesure où *Le Roman inachevé* répond aux deux critères auxquels nous avons accordé jusqu'ici une importance décisive : l'existence d'une "configuration" qui fait du tout plus que la simple addition des parties, et interdit de prendre chaque texte isolément (et en effet la structure du poème confère à chacun une signification liée à sa relation avec l'ensemble) ; grâce à cette "mise en intrigue", la création d'une durée narrative et par là même d'une durée du lecteur, permettant de saisir - à la fois vivre et comprendre - l'expérience temporelle.

Le Fou d'Elsa, roman-poème.

La question est toute différente pour *Le Fou d'Elsa* . Fiction dotée de personnages distincts de l'auteur, d'un espace, d'une "histoire", l'oeuvre ne se distingue du roman que par l'écriture en vers, mêlés de versets et de passages en prose. Elle tient aussi du théâtre, comme bien des textes d'Aragon, et du ballet, au point d'avoir donné lieu à un spectacle qui connut plusieurs représentations[2].

La diversité des formes n'y exclut pas l'unité du propos discernable dans l'élaboration savante offerte par la composition, malgré les méandres liés à l'esthétique de la parenthèse. L'examen du temps confirme le bien-fondé d'un rattachement de l'oeuvre au corpus romanesque. Le poème repose sur l'alternance entre deux niveaux temporels, celui de l'époque d'écriture, vers 1960, et celui de Grenade autour de 1490. Le temps de la chute de Grenade occupe une place prédominante dans l'espace textuel du livre. Il déroule les événements dans l'ordre

1 *R.I.* , "Le mot "vie"".

2 Une adaptation pour un "spectacle dramatique et chorégraphique" d'Alain Werner a été créée en 1974.

chronologique, à l'exception d'un retour en arrière sur la prise du pouvoir par Boabdil (dans la longue parenthèse "Vie imaginaire du wazir Aboûl-Kâssim'Abd Al-Mâlik"). La diégèse est d'ordre historique, comme la prise de Grenade, ou relève de la fiction avec l'histoire du Medjnoûn. Mais celle-ci s'inscrit aussi dans une durée d'environ cinq ans, aboutissant à la mort du "Fou". L'écoulement du temps est donc sensible dans ce poème narratif. On y voit tourner les saisons, grandir l'attente et l'angoisse du siège, l'enfant Zaïd devenir homme, et décliner le Medjnoûn. Le rideau s'ouvre sur un temps plus vaste avec les conquêtes des rois catholiques et les couples d'amants à venir. Enfin une profondeur temporelle se crée grâce aux mouvements d'anticipation et de rétrospection liés à la "voyance" du "Fou", et à son rôle de miroir de l'auteur placé dans le passé. La valeur symbolique de Grenade, image de notre vie et des malheurs de l'Histoire,

"Tout homme a pour destin le malheur de Grenade"[1]

contribue à brouiller la linéarité du temps.

Le Fou d'Elsa , texte monumental, justifierait à lui seul une étude temporelle détaillée qui dépasserait le cadre de ce travail. Mais nous prendrons appui sur les structures de ce roman-poème, d'autant plus important pour notre réflexion que le temps y devient une sorte de personnage, objet de poèmes et de méditations[2].

CONCLUSION : CONSTITUTION DU CORPUS

Au terme de ce premier examen, nous avons conservé dix huit ouvrages[3], dont certains peuvent être considérés comme des oeuvres hybrides, à la lisière du romanesque.

Il ne nous échappe pas que ce choix serait susceptible d'être contesté au nom d'une définition plus restrictive de la notion de roman. Toutefois, en l'absence d'un accord indiscutable sur les frontières du genre, il aurait fallu s'en tenir à une solution commode, mais mutilante : conserver uniquement les textes placés dans les *Oeuvres Romanesques Croisées* . C'était laisser de côté, avec *Les Aventures de Télémaque* et *Le Paysan de Paris* , la plus grande part de *La Défense de l'infini* , une partie des nouvelles du *Mentir-Vrai* , et tout *Henri Matisse, roman* . Il nous a semblé qu'une telle solution accorderait une valeur décisive à un choix éditorial en

1 Aragon : "Grenade est ici une image de la vie". *Entretiens avec Francis Crémieux* , p. 75.

2 Voir le cinquième "entretien" avec Francis Crémieux, *op. cit.*, p. 73-75, et notre conclusion : "existe-t-il un temps aragonien ?".

3 réunis dans le tableau 1 en fin de chapitre.

partie lié aux circonstances : en effet, le "croisement" avec l'oeuvre *romanesque* d'Elsa Triolet excluait les textes marginaux, pour rassembler des écrits de statuts comparables.

Plusieurs raisons plaident aussi en faveur d'une ouverture aussi considérable du corpus.

Tout d'abord, nous avons choisi pour méthode de nous placer, pour la définition du corpus, au plus près de l'esprit dans lequel a travaillé l'écrivain, à la fois poète et romancier, qui a souvent affirmé tenir pour secondaire la distinction entre prose et poésie, roman et poème. Sa théorie du "mentir-vrai" conduit aussi à jouer avec les limites mouvantes de l'autobiographie et de la fiction.

Cependant, l'instabilité des attributions formulées par l'écrivain (particulièrement frappante, nous l'avons vu, pour *Le Paysan de Paris*) nous a fait rechercher un critère plus constant, celui sur lequel s'accordent presque tous les théoriciens, la présence d'une dimension temporelle dans l'oeuvre romanesque. La cohérence de ce critère conduisait à retenir des écrits d'où la fiction est quasi absente, comme *Le Paysan de Paris, Le Roman inachevé* , et *Henri Matisse, roman* .

Prendre la notion de création romanesque dans sa compréhension la plus large présentait aussi un intérêt particulier : celui d'intégrer au corpus des textes extrêmement riches et éclairants sur le plan temporel. Ainsi *Le Paysan de Paris* offre l'exemple le plus manifeste d'une pensée qui se modifie au cours de l'écriture ; *Le Roman inachevé* permet de saisir au plus près les effets de sens de l'architecture temporelle ; *Le Fou d'Elsa* porte à l'extrême une caractéristique de l'invention aragonienne : le développement du texte sur deux axes temporels, et leur liaison par un double mouvement rétrospectif-prospectif. Et qui pourrait négliger l'extraordinaire tressage des dates d'*Henri Matisse, roman* , sans lequel on comprendrait mal toute la dernière période d'Aragon ?

Une objection inverse peut être adressée à notre choix : celle de ne pas aller jusqu'au bout de la logique aragonienne, qui conduirait à gommer la distinction des genres, à *refuser l'idée de choix* . N'est-il pas vain de scruter en quoi relèveraient ou non de la création romanesque des textes qui seraient tous "également parole"[1] ? On connaît le jugement de Maurice Blanchot, qui frappe d'inanité toutes nos pages précédentes : "Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme"[2].

---

1 Texte écrit pour Jacques Doucet en 1923, cité *supra* .

2 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* , 1959. Discuté par T. Todorov dans *Les Genres du discours* , coll. Poétique, éd. du Seuil 1978, in "L'origine des genres".

Ce n'est pas le lieu de relancer le débat entre la caducité des différenciations de genres et leur bien-fondé théorique. Nous ne reprendrons pas, pour répondre à l'objection redoutable de Blanchot, la double argumentation qui nous paraît solide : d'une part l'existence et l'évolution historique de types de formes qui n'ont pas encore disparu de notre horizon moderne et orientent l'attente du lecteur[1], d'autre part leur fondement "pragmatique" dans les modes d'énonciation - en l'occurrence, le mode narratif[2].

Nous ne voulons pas réduire à un "genre" au sens normatif du terme des textes qui résistent à ce lit de Procuste. Mais notre visée est plutôt de prêter une attention privilégiée à ce qui rapproche des oeuvres dissemblables : leur dimension narrative, qu'elle concerne la totalité de l'ouvrage comme dans *Le Monde réel* , ou une partie du texte, comme dans *Le Paysan de Paris, Le Fou d'Elsa* ou *Théâtre/Roman* ... Accessoirement, d'autres composantes plus floues entrent certainement dans notre perception du versant romanesque d'Aragon : par exemple le sentiment d'une coexistence du concret et de l'imaginaire. Mais l'essentiel réside dans la liaison interne entre la narrativité et le temps.

En effet, abolir toute distinction entre les productions textuelles d'Aragon nous conduirait, pour l'étude du temps, à une approche à dominante thématique. Elle est non seulement possible, mais particulièrement séduisante, chez un écrivain aussi fécond en discours sur le temps et en images saisissantes pour l'évoquer. Sous cet aspect, *Elsa* et *La Mise à mort* , par exemple, sont très proches. Mais une lecture essentiellement thématique passerait à côté des faits de composition (au sens le plus large) qui nous permettent de mieux entrer dans le fonctionnement d'une oeuvre et d'en risquer une interprétation. Aborder l'oeuvre par l'étude de ses structures est une méthode qui nous a toujours paru fructueuse dans un travail sur le roman. Mais lorsque l'écrivain est Aragon, elle s'impose d'autant plus que ses écrits romanesques offrent les plus vifs contrastes de structures temporelles d'une période à l'autre. Que signifient ces différences ? Sont-elles accompagnées par une évolution parallèle de la thématique du temps ? C'est seulement après avoir étudié la configuration temporelle des textes aragoniens que nous ferons appel, à titre de contre-épreuve, à l'examen du temps comme thème récurrent.

Mais avant tout essai d'interprétation, notre premier travail doit être plus modestement descriptif. Dans cet immense corpus, existe-t-il des dispositifs

---

1 Voir par ex. la position de Hans Robert Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* 1, 1979.

2 Nous adoptons le point de vue de G. Genette, "Introduction à l'architexte", *Théorie des genres* , p. 140-148.

temporels soit constants, soit caractéristiques d'un ensemble de textes ? Cette enquête ouvrira la seconde partie de notre recherche.

OUVRAGES D'ARAGON
CONSTITUANT LE CORPUS

Titre	Date de 1ère publication complète en volume	Situation dans les collections *O.R.C.* et *O.P.*
Anicet ou le Panorama, roman (sous le titre *Anicet ; ou, le panorama*)	1921	*O.R.C.* vol. 2
Les Aventures de Télémaque	1922	*O.P.*, vol. 1
Le Libertinage	1924	*O.R.C.*, vol. 2
Le Paysan de Paris	1926	*O.P.*, vol. 3
La Défense de l'infini (fragments)	1986	hors collection
- dont "Le Cahier noir"		- *O.R.C.*, vol. 4
- d'autres fragments		- *O.P.*, vol. 2 et 4
- dont *Le Con d'Irène*	1928	- hors collection et sans nom d'auteur
Les Cloches de Bâle	1934	*O.R.C.*, vol. 7-8
Les Beaux Quartiers	1936	*O.R.C.*, vol. 11-12
Les Voyageurs de l'impériale		
version censurée	1942	
version "définitive"	1947	*O.R.C.* vol. 15-16
version remaniée	1965	
Aurélien		
première version	1944	
seconde version	1965	*O.R.C.*, vol. 19-20
Les Communistes		
première version	1949-1951	
deuxième version	1966-1967	*O.R.C.*, vol. 23 à 26
Le Roman inachevé	1956	*O.P.*, vol. 12
La Semaine sainte	1958	*O.R.C.*, vol. 29-30
Le Fou d'Elsa	1963	*O.P.*, vol. 14
La Mise à mort	1965	*O.R.C.*, vol. 33-34
Blanche ou l'oubli	1967	*O.R.C.*, vol. 37-38
Henri Matisse, roman	1971	hors collection
Théatre/Roman	1974	*O.R.C.*, vol. 41-42
Le Mentir-Vrai	1980	en partie *O.R.C.*, vol. 4 (1964)

TABLEAU 1

DEUXIEME PARTIE

DESCRIPTIF
DES DISPOSITIFS TEMPORELS

Notre enquête va désormais porter sur les dix-huit ouvrages retenus d'après les principes de choix établis dans la première partie. Une première étape de la recherche étudie comment Aragon construit la temporalité grâce à la mise en place de la situation narrative, et au jeu des relations entre temps de l'histoire et temps du récit.

Le lecteur est guidé dans sa perception du temps par des indices temporels multiples, dont les plus évidents sont les dates, les repères des saisons, et les célébrations rituelles, indices dont la nature, la fréquence, le degré de précision varient suivant les œuvres. L'examen de ces repères permet une première approche limitée, mais déjà riche en résultats inattendus.

Mais l'"effet-temps" dépend aussi de la mise en place de l'énonciation : qui construit le temps ? A partir d'où se creuse ou non la distance qui éloigne l'action narrée de l'acte narrant ? Le caractère mouvant, insaisissable, et parfois ambigu de l'instance narrative chez Aragon exige une étude précise de l'énonciation, où les aspects non strictement temporels (comme la participation éventuelle du narrateur à l'histoire en qualité de personnage) ne seront pas sans pertinence pour notre propos : ils permettent de voir comment le temps entre en corrélation avec les autres paramètres du récit.

Les rapports entre temps narrant et temps narré, où nous distinguons à la suite de G. Genette les questions d'ordre, de vitesse et de fréquence, ne peuvent évidemment pas faire l'objet d'une analyse fine sur la totalité du corpus. Mais des ensembles se dégagent à l'observation, même rapide, et une étude plus détaillée de certains textes autorise des conclusions.

Dans cette première étape, consacrée à décrire les dispositifs narratifs privilégiés par Aragon, l'ampleur du corpus nous inciterait à opérer des regroupements pour organiser et conduire cette étude. Mais nous éviterons de reproduire la périodisation empirique communément reconnue chez Aragon (époque présurréaliste et

surréaliste, période "réaliste" du *Monde réel*,"troisième carrière" [1] à partir du *Roman inachevé* et de *La Semaine sainte*). Fondée sur une intuition globale, elle imposerait aux œuvres un cadre chronologique doublé de présupposés idéologiques, qui préjugerait des résultats de l'enquête et nous interdirait peut-être d'apercevoir ce qui pourrait contredire les regroupements habituels. Nous interrogerons donc les textes à partir d'une grille de questions identique pour tous, en formant l'hypothèse qu'elle jouera le rôle de "procédure de découverte" [2]. A ce stade de l'analyse, nous ne ferons pas intervenir les apports de l'information biographique ou historique. Une description aussi dénuée d'*a priori* que possible met en lumière des ensembles de textes et ouvre sur le problème des permanences et de l'évolution d'une écriture romanesque.

Le premier moment de notre étude concerne surtout la dimension structurelle des œuvres. Mais la création romanesque de la temporalité passe aussi par des choix d'écriture concernant le lexique, par une poétique du temps sensible à travers des images et des métaphores, que nous retrouverons à l'occasion d'études plus monographiques sur certains romans.

A l'issue de ces chapitres d'analyse, nous n'aurons pas l'illusion de croire qu'il suffirait d'accumuler relevés lexicaux et précisions de techniques narratives pour entrer dans le secret de l'écriture aragonienne. Celui-ci nous échappe d'autant plus que l'analyse distingue - et peut-être démembre - ce que les textes donnent à lire de façon indissociable. C'est pourquoi nous esquisserons ensuite une lecture plus synthétique de quelques romans dans leur singularité esthétique.

C'est seulement lorsque seront dégagés par l'observation les caractères dominants et l'évolution des manipulations temporelles que nous pourrons tenter une périodisation, et mettre en rapport les moments décisifs de mutations dans les textes avec les crises de l'idée de temps ou de la notion d'Histoire dans la pensée contemporaine, ou avec telle expérience cruciale de la biographie. La quatrième partie fera donc appel à l'ensemble des données extratextuelles qui peuvent éclairer les changements de structures temporelles.

---

1 Titre du dernier chapitre de Pierre DAIX, *Aragon, une vie à changer*, éd. du Seuil, 1975.

2 Rappelons l'"après propos" de Gérard GENETTE dans *Figures III*, éd. du Seuil, 1972, p. 271 : "La 'grille' tant décriée n'est pas un instrument d'incarcération, d'émondage castrateur ou de mise au pas : c'est une procédure de découverte, et un moyen de description".

PREMIERE SECTION

CONSTRUIRE LE TEMPS

Le temps de l'acte narratif et celui de l'histoire racontée sont créés simultanément par la mise en place de l'énonciation (avec le choix des temps verbaux) et l'usage des repères temporels. Une étude complète des indices temporels devrait prendre en compte un nombre si élevé d'informations que ce travail ne peut être réalisé que sur des textes très brefs si l'on s'en tient à un dépouillement manuel. Les cinq premières lignes de *La Mise à mort* à elles seules recèlent dix-sept indications concernant le temps : temps verbaux, adverbes, noms désignant des moments du jour, notations de durée, nom propre à connotation temporelle [1]. L'ampleur de notre corpus rend impossible une telle enquête. Nous examinerons plus loin le jeu ouvert par les combinaisons des temps verbaux et des personnes grammaticales occupant l'instance énonciatrice (par exemple le récit au passé en première personne) et nous verrons comment celle-ci ouvre sur certaines formes d'ordre du récit. Attachons-nous tout d'abord à des catégories d'indices moins complexes, c'est-à-dire au premier chef les dates, dont le champ prend une extension considérable si l'on ajoute aux dates directes, figurées en clair dans le texte, celles que reconstitue le lecteur actif grâce à des événements précis et datables de l'action ; nous relèverons aussi les repères empruntés au cycle des saisons et du jour, ainsi que les références au temps calendaire social, ou au temps rituel et religieux.

1 "Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir, Aube au matin. Et puis deux ou trois jours il essaya de Zibeline, trouvant ça ressemblant. Je ne dirai pas le nom que depuis des années il lui donne, c'est leur affaire. Nous supposerons qu'il a choisi Fougère. Pour les autres, elle était Ingeborg, je vous demande un peu".

CHAPITRE I

LA MISE EN PLACE DU TEMPS : LES REPERES TEMPORELS

1 - REPERES TEMPORELS : LES DATES.

La date devenue élément du texte joue le rôle d'un articulateur entre le temps fictif et celui du monde hors du livre, réalisant un pont d'autant plus efficace qu'il rattache le monde raconté à un système réglé, considéré comme objectif et reconnu par la collectivité des lecteurs dans une société donnée. (Lorsque le point d'origine de la chronologie calendaire est déplacé, comme dans les passages du *Fou d'Elsa* datés d'après le temps de l'Hégire, le lecteur occidental doit opérer une véritable révolution mentale). Ainsi la date la plus anodine, la moins chargée de résonances historiques, représente déjà à elle seule la reconnaissance d'un ordre où elle fait entrer la fiction. Grâce à elle, l'ensemble de l'univers raconté est, sinon daté, du moins datable. Introduire la datation dans le récit, c'est donc produire un effet de réel.

Lorsque ces repères temporels n'appartiennent pas seulement à la série neutre du calendrier, mais relèvent des jalonnements mémorisés - et valorisés - par le discours historique, la fiction se leste de tout le "sérieux" offert par cette garantie extratextuelle de la date historique. En même temps, le lecteur est appelé à construire d'autant plus activement la fiction qu'il mobilise, à la rencontre de ces dates, un bagage d'informations variable.

Seront donc signifiants, non seulement la présence ou l'effacement, la précision ou l'approximation des dates, mais aussi la série à laquelle elles appartiennent, le groupe de lecteurs auxquels elles font signe. L'environnement textuel de ces chiffres chargés de tant de résonances nous permettra de saisir leur conjonction ou leur disjonction avec les temps forts de l'action, et la manière dont elles ponctuent le devenir des personnages ou le discours du narrateur.

Nous réserverons pour les chapitres suivants l'examen de l'apport des dates à la chronologie et à l'ordre du récit. Elles signalent au lecteur, de la manière la plus directe, les grandes structures temporelles qui président à l'organisation de la fiction.

Les indications d'années : de la rareté à la surabondance.

Nous avons essayé de relever dans l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Aragon toutes les occurrences de dates explicites, à l'exclusion des allusions datables dont la reconnaissance varie selon les lecteurs. Notre comptabilisation des dates porte uniquement sur les mentions d'année, qu'elles soient ou non accompagnées d'indications plus fines précisant le mois et le jour. Le sort particulier réservé à cette catégorie d'indices temporels ne tient pas seulement à la difficulté d'une recension à peu près exhaustive des indicateurs temporels partiels (mois, quantième, ou jour de la semaine, sans l'année). Du point de vue de la lecture, il existe une différence certaine entre la date-année et tous les autres emprunts au calendrier. Seule, en effet, elle insère le fait raconté dans une chronologie extra-romanesque irréversible, non cyclique, et lui attribue une position unique dans la succession des jours. Elle représente donc un puissant moyen d'intégration du monde imaginaire à la vraisemblance indiscutée d'un pseudo-réel, conçu comme relevant d'un temps linéaire. La date-année tend à rapprocher le récit romanesque de l'énoncé historique, même lorsqu'elle concerne un événement imaginaire et privé ("En 1912, Catherine a vingt-six ans", *Les Cloches de Bâle*)...

Les dates partielles supposent une autre attitude du lecteur : c'est à lui de construire le calendrier, de rétablir les indications absentes. Placé au centre de l'action, comme les personnages qui y participent, il s'oriente dans le temps spontanément mémorisé de la vie quotidienne. Saisi de l'intérieur, le temps, que la réflexion peut restituer à la rigueur du calendrier grâce au contexte, n'a pas besoin d'être balisé par l'année. Ainsi "1913" n'est pas indiqué dans ce passage des *Beaux Quartiers* concernant Edmond : "C'était la première fois que le docteur était en avance sur le calendrier. Le crapaud avait eu ça de bon que la mensualité de juin dégringolait le 26 mai"[1] . Plus le lecteur est invité à coïncider avec le personnage et à participer à l'action (comme le révèle dans l'exemple cité le lexique caractéristique du discours intérieur narrativisé), plus les indications de temps deviennent allusives, elliptiques, étant énoncées du point de vue du sujet. La difficulté observée à établir la chronologie fine d'*Aurélien* le confirme.

Par exemple, c'est avec force dates d'année qu'Aragon fait dans *Les Cloches de Bâle* l'historique de la Compagnie des voitures de louage depuis 1855 [2]. Mais lorsqu'il en arrive au "conflit de 1911 entre les chauffeurs et les patrons" (p. 110), qui débouche sur la grève des taxis, cette grève, vécue en acteur par Victor, fait l'objet de

---

1 *B.Q.*, "Paris", ch. XXXIV, vol. 12, p. 128.
2 *C. B.* "Victor", ch. VI, vol. 8.

datations partielles et souvent relatives : c'est "à partir du 28 novembre que la grève éclata" (p. 110), "Dès le mardi matin, la grève avait été générale" (p. 111) ; Catherine se lassa "au bout de quinze jours" (p. 125). L'événement est aussi daté indirectement, par l'annonce d'autres faits concomittants : fondation de la République de Chine le 15 février 1912, congrès du Parti socialiste...

Nous ne pourrons donc pas en rester au décompte des mentions d'année sans les confronter à d'autres indices temporels. Même s'il n'est guère possible de les chiffrer sur l'ensemble des textes étudiés, les indications partielles viendront compléter les balises de dates-années et leur faire qualitativement contrepoids, dans la mesure où elles introduisent obliquement un point de vue narratif.

Remarque sur le tableau de la page 97

Pour le relevé rassemblé dans le tableau des dates, nous n'avons pas distingué entre les dates formulées en chiffres et celles qui sont écrites en lettres. Il semble cependant qu'il existe souvent - mais sans régularité - une nuance perceptible entre ces deux présentations graphiques. Plus rare que la date chiffrée, la présentation en lettres, qui demande une lecture plus lente que la saisie immédiate, globale, du chiffre, donne une certaine gravité, parfois même de la solennité, aux moments qu'elle distingue. Leur importance peut être strictement interne à l'action : ainsi "Mil neuf cent vingt quatre s'annonçait difficile" pointe la fin de la phase principale d'*Aurélien* [1]. Après cette date, un silence de seize ans ensevelit les amours d'Aurélien et l'histoire ne reprend qu'en 1940, avec l'épilogue. Mais souvent il s'agit d'un événement d'une particulière importance historique aux yeux de l'auteur, surtout lorsqu'il en fournit la date complète. Le roman *Les Communistes* en offre de nombreux exemples, parfois mis en vedette par une place en tête de chapitre : "le seize janvier mil neuf cent quarante" [2], répété partiellement plusieurs fois ("le seize janvier", "le seize janvier quarante", "la séance du seize", etc.) souligne l'importance historique et morale, pour l'auteur, du discours par lequel Etienne Fajon à la Chambre, devant un auditoire déchaîné, refuse de renier ses convictions. Plus loin dans le récit, "le vendredi vingt quatre mai mil neuf cent quarante", en toutes lettres, date le jour où "dans une conversation privée, pour la première fois, le Général Weygand, commandant en chef des Armées Françaises, a parlé armistice au chef du gouvernement"[3]. L'ensemble de l'énoncé, par sa place en tête du chapitre, par l'ordre syntaxique, comme par la

---

1 *Aur.* ch. LXXVIII, vol. 20, p. 243.

2 *Com.*, "Novembre 1939-mars 1940", début du ch. XVII vol. 24.

3 *Com.*, "Mai-juin 1940", ch. VIII, vol. 26 p. 111 ; orthographié "mille" dans la première version (ch. XXI de la Bibliothèque française, p. 104).

solennité des titres et majuscules, respire une gravité accusatrice. Mais d'autres cas ne permettent pas de distinguer une nette différence de valeur entre les deux graphies.

Notons enfin, sans leur réserver une place distincte dans le tableau, que les dates complètes, qu'elles soient écrites en lettres ou en chiffres, sont le plus souvent affectées à des événements d'une particulière signification du point de vue du récit ou de l'histoire : "Ce 8 octobre 1965, un vendredi", marque le début de l'action de *Blanche ou l'oubli* [1] ; ce seul fait donne du relief à la banalité du moment ; mais "ce pays où j'arrivais vers le soir du 13 juin 1940 à Verneuil", dans *La Mise à mort* [2], tire sa résonance du souvenir autobiographique à dimension historique.

Confirmation est donnée *a contrario* de ce poids particulier de la date complète par l'usage ironique qui en est fait quelquefois. Ainsi "Le samedi 16 mars 1912 est une date historique : ce jour-là, le Préfet de police fut élu membre des Sciences morales et politiques" [3].

Pour faciliter la comparaison entre les romans, nous avons pris pour édition de référence la collection *O.R.C,* à l'exception du *Paysan de Paris* et des *Aventures de Télémaque,* cités dans l'*O.P.* Ce choix nous conduit à travailler, pour *Les Communistes,* sur la seconde version publiée, ce qui modifie les résultats : la version *O.R.C.* introduit un petit nombre de dates supplémentaires (notamment celles qui concernent l'évocation du tableau de Brueghel, "Le triomphe de la mort", dans l'épilogue) ; mais elle en fait disparaître d'autres avec la suppression de certains passages lors de la réécriture.

Nous laissons à part, pour ce décompte, les recueils de récits brefs (*Le Libertinage* et *Le Mentir-vrai*), et le cas très particulier de *Henri Matisse, roman,* dont la présentation matérielle à elle seule fait un objet différent. Le jeu des dates, que nous avons signalé en première partie, y relève d'une stratégie plus complexe. Si la simple comparaison numérique des fréquences de dates n'a pas grand sens à son propos, cette œuvre interviendra cependant comme élément de réflexion sur le dispositif des indices temporels dans les textes des années 60-70. Enfin *La Défense de l'infini,* trop fragmentaire, ne fera pas l'objet d'une étude comparative chiffrée.

Le décompte des dates, opéré sans le secours de l'informatique, peut laisser subsister quelques oublis. Mais l'ordre de grandeur ne devrait pas en être sensiblement modifié.

---

1 *B.O.*, Ière partie, ch. III, vol. 37, p. 49.
2 *M.M.*, "Digression du roman comme miroir", vol. 32, p. 201.
3 *C.B.*, "Victor", ch. XVII, vol. 8, p. 184.

TABLEAU 2 : Densité des dates dans les romans d'Aragon

Titre du roman	Nbre total de dates-années	Densité moyenne (une date pour X pages)	Observations
Anicet	2	83	
Les Aventures de Télémaque	0	-	
Le Paysan de Paris	7	37	260 pages dans l'édition *L'Oeuvre poétique*, vol. III, dont la disposition est moins serrée que les *O.R.C*
Les Cloches de Bâle	44	9,3	"Diane" : 4 (densité 28) "Catherine" : 12 (densité 11) "Victor" : 24;"Epilogue" (Clara):4 (densité 5,75) (densité 5,25)
Les Beaux Quartiers	18	26,8	Beaucoup de dates partielles. Dans la 3ème partie, 1 date-année pour des dizaines de dates partielles
Les Voyageurs de l'impériale	49	13	"Fin de siècle":21 dates (densité (14,4)-"Deux mesures pour rien": 3 (24,6)-"XXe siècle":25 (10,4)
Aurélien	33	10,6	Dates plus nombreuses dans l'épilogue. Sans lui, densité : 22
Les Communistes	224	5,6	Dans l'édition *O.R.C* (1259 p.)
La Semaine sainte	194	3,6	705 pages dans *O.R.C*
La Mise à mort	136	3,5	Dates groupées, quasi absentes de certains chapitres
Blanche ou l'oubli	348	1,4	1ère partie:164,densité: près d'1 par p. 2ème partie : 87, densité 1 pour 2 p. 3ème partie : 97, densité 1,8 p.
Théâtre/Roman	82	6,5	Dates groupées ; des chapitres entiers n'ont aucune date.

On observe des différences saisissantes entre des groupes de textes, ainsi que certains résultats contrastés à l'intérieur d'une période, qui exigent un essai d'explication.

Les premiers récits frappent par l'absence presque totale des indices datés. Malgré un léger accroissement dans *Le Paysan de Paris*, avec *Les Cloches de Bâle* s'opère une rupture qui ne surprend pas, dans la mesure où les romans se réclamant du réalisme socialiste ont un ancrage historique et un contenu politique et social évidents. Mais dans cet ensemble, *Les Beaux Quartiers*, ce roman considéré par la plupart des critiques comme l'un des plus militants d'Aragon, étonne par la faible densité des dates.

Les Communistes et *La Semaine sainte* offrent deux cas un peu particuliers, dans la mesure où l'Histoire collective peut y être considérée comme la véritable héroïne du roman. Peu comparables aux autres récits, ils n'en sont pas pour autant identiques dans leurs principes de composition chronologique, puisque l'action de *La Semaine sainte* présente un resserrement temporel sur une semaine qui est exceptionnel dans l'œuvre d'Aragon.

Les romans des années soixante, loin de rejoindre sur ce point l'écriture surréaliste, se situent à son antipode par l'extraordinaire abondance des dates, qui culmine dans *Blanche ou l'oubli*. Ce phénomène sera confirmé par *Henri Matisse, roman*, mais s'atténue un peu dans *Théâtre/Roman*. Pour comprendre cette flambée de précisions chronologiques, il faudra examiner leur disposition dans le texte, les groupements qu'elles dessinent, la stratégie narrative dont elles peuvent être le signe.

Pour chacun de ces ensembles, qui se rattachent à des périodes d'écriture très contrastées, seule une étude plus qualitative pourra saisir les principes de ce jeu d'apparition ou d'effacement des références calendaires.

Rareté des dates dans les œuvres de jeunesse.

On est frappé, en parcourant l'œuvre d'Aragon, par l'extrême rareté des dates explicites dans les premières proses. Tout le roman *Anicet* n'en offre que deux : l'une, dérisoirement et sans aucun rapport avec l'action, nous rappelle que la Seine atteignit

6m10 en 1911, "l'année des grandes inondations"[1]. Cette précision "à côté" illustre le détachement d'Anicet en prison, étranger à son sort. L'autre date, au chapitre VI, pointe la rencontre à "Nantes en Juillet 1916"[2] de Baptiste Ajamais (André Breton) et Harry James (Jacques Vaché), rencontre dont nous connaissons l'importance décisive dans l'itinéraire d'A. Breton et la naissance du surréalisme. Comme le remarque justement F. Cusin-Berche[3] , cette date intervient dans un contexte narratif plus réaliste, accompagnant la première présentation de Baptiste. Le reste du récit se déroule dans un flou temporel remarquable. Il nous semble que le choix de ces deux seules dates révèle les deux aspects du roman : d'un côté un texte de défi et de dérision, de l'autre le témoignage d'un cheminement inscrit dans le concret d'une expérience collective.

Les Aventures de Télémaque va plus loin : aucun millésime ne s'y inscrit, et les seules dates présentes sont tronquées : "New-York, 16 mai", "Lac des 4 Cantons, le 18 courant" (livre IV). Tout le livre flotte dans une absence de précision temporelle ou une incohérence très révélatrices de sa démarche, comme nous l'avons vu précédemment.

Un peu plus nombreuses sont les indications de dates dans *Le Libertinage* (non retenues dans le tableau), mais elles se situent presque toutes dans la préface et dans *un* des contes, "Asphyxies", à l'imitation des échos journalistiques. "Quelle âme divine" place l'action dix-huit ans avant la rédaction : "C'était le 1er février 1885", mouvement rétrospectif intéressant à noter chez un "romancier" de six ans ! "Les Paramètres" n'offre qu'un millésime tronqué, "19", et "L'Extra" mentionne "la guerre de 1914-18". En revanche "Asphyxies" multiplie les précisions de dates sans intérêt : "Georges S., né le 24 janvier 1889 [...] épouse le 2 juillet 1912 Marie Dr." etc. Le style journalistique s'étend sur les données de faits ou de chiffres, qui laissent intact le mystère de ces destinées chavirées. Notons que la date citée rejoint l'époque de rédaction : "Le 28 janvier 1922"... Dérisoirement, la chanson-ritournelle du clown F. est datée "(1908)". Les fictions racontées ne sont donc pas scandées par des précisions de dates renvoyant à des événements historiques, à l'exception de la guerre dans "L'Extra". En revanche, leur rédaction se trouve cadrée et située : "1903-1904" pour l'écriture du premier conte, "1923" pour "La femme française". Cette façon de pointer le début et la fin du recueil nous paraît importante : le livre constitue un moment dans un exercice de l'écriture, circonscrit. Dans la préface, deux dates entre parenthèses, "(1918-1921)", sont accolées au mouvement Dada, épinglé par elles comme une notice

---

1 *An.*, ch. XIII, "Le corps en cage", vol. 2, p. 187.
2 *Ibid.*, ch. VI, "Mouvements", vol. 2, p. 116.
3 CUSIN-BERCHE (Fabienne), *Tentative de sémiologie politique du narratif..., op.cit.*

de dictionnaire, étape dépassée [1]. Mais à la fin de la préface, Aragon fournit toutes les précisions authentifiant la "profession de foi" dont il revendique la paternité en 1924 comme en 1921, "A bas le clair génie français" : "Je veux bien encourir une aggravation de peine par la récidive, et je recopie aujourd'hui, sain de corps et d'esprit, ce petit placard qui parut dans *Littérature* au mois de Mars 1921". Ainsi les références temporelles précises ne semblent pas avoir d'intérêt pour l'écrivain dans la fiction, sinon à titre mimétique et dérisoire, tandis qu'elles interviennent comme repères significatifs dans l'histoire intellectuelle du scripteur.

Un phénomène voisin s'observe dans *Le Paysan de Paris*, où sont semées quelques dates explicites. La première, mise en évidence par la typographie, situe avec précision tout l'ensemble "Le Passage de l'Opéra" dans cette année 1924 où le "passage" de ce nom est à la veille de disparaître. La date signale le moment éphémère saisi au vol. "1924" pointe le moment de rencontre d'une réalité extérieure périssable et d'une entreprise scripturale en train de s'accomplir. Cette actualité se retrouve, avec une minutie plaisante d'historien, dans "*l'inauguration du premier coup de pioche du Boulevard Hausmann qui eut lieu le 1er février 1924* " et "un article de *La Liberté* du dimanche 23 mars 1924", cité par collage [2]. Mais peu après, le narrateur brise net avec ces précisions minuscules : "Je quitte un peu mon microscope". Le même caractère dérisoire marque l'extrême précision des inscriptions sur la "colonne quadrangulaire" du Parc des Buttes-Chaumont, érigée "le 14 juillet 1883", et mentionnant ce renseignement "utile" que "la température atteignit 40° pendant l'été 1868"[3]. L'autre série de dates semble inspirée par le souci inverse de situer l'histoire du mouvement dadaïste et surréaliste : décrivant le Certa, Aragon précise "c'est ce lieu où vers la fin de 1919, un après-midi, André Breton et moi décidâmes de réunir désormais nos amis" [4]. L'exploration surréaliste de la nuit et de l'amour est insérée dans son contexte moral, "En 1924, quand à bout de ressources l'homme [...] n'avait d'autre recours que de restituer à la vie la couleur tragique qui était en grande faveur cette année-là"[5]. Les événements de l'urbanisation qui agitent les "infiniment petits" rencontrent l'aventure de l'esprit, qui seule importe au narrateur, quand ils bouleversent la configuration mythique attachée aux lieux. Les dates relevant des choses extérieures et celles de l'histoire morale et intellectuelle du scripteur se rejoignent donc dans ce

---

1 On connaît l'injonction de Breton : "Lâchez tout. Lâchez Dada" (*Littérature* du 1er avril 1922) ; Aragon, dans son "Projet pour une histoire de la littérature contemporaine" terminé en 1923, intitule sa dernière section "Après Dada", et conclut : "Comment Dada n'a pas sauvé le monde" (*O.P.*, vol. 2, p. 134).

2 *Pays.*, *O.P.*, vol. 3, p. 110.

3 *Pays.*, "Le sentiment de la nature..." XIII, *O.P.*, vol. 3, p. 278.

4 *Pays.*, "Le Passage de l'Opéra", *O.P.*, vol. 3, p. 163.

5 *Ibid.*, "Le sentiment de la nature aux Buttes Chaumont", VI, *O.P.*, vol. 3, p. 237.

millésime unique, "1924" (qui reste aussi pour nous celui des deux textes - chartes du surréalisme, *Une vague de rêves* et le premier *Manifeste* ...). Par comparaison avec *Anicet, Télémaque* et *Le Libertinage, Le Paysan de Paris* fait preuve d'un contexte temporel plus précis, dans une actualité concrète ; elle donne une orientation plus réaliste à ce récit, l'un des fleurons de l'écriture surréaliste.

Les textes envisagés jusqu'ici présentent des points communs : les dates citées sont presque toujours proches de l'époque de rédaction ou coïncident avec elle. Elles se rattachent à deux sphères de référence : la quotidien de la vie sociale, à l'exclusion presque totale des événements politiques, et l'histoire du groupe auquel appartient le narrateur, où s'inscrit sa propre histoire. Enfin le recours à la datation peut relever d'une écriture parodique, imitant le luxe d'indications référentielles sur ces "moments nuls" visés par la critique d'André Breton dans le premier *Manifeste du Surréalisme*.

Richesse de la datation indirecte dans les œuvres de jeunesse.

Les lecteurs d'*Anicet* ou du *Paysan de Paris* rencontrent au hasard du texte quantité d'indications temporelles allusives, non intégrées à une suite structurée, ni à une exposition informative. Elles demandent de leur part une connivence avec l'auteur, une culture commune pouvant aller jusqu'au partage d'une vie de groupe, n'étant accessibles qu'aux initiés.

Si nous prenons l'exemple assez caractéristique d'*Anicet,* la situation temporelle paraît singulièrement imprécise, puisque les deux dates explicites concernent des segments analeptiques, sans que l'action elle-même soit datée. La rencontre initiale a lieu "un soir", et Anicet s'y présente comme "un jeune homme de ce temps-ci" (ch. II), tandis que son interlocuteur Arthur se déclare mort "voici plus de vingt ans" (ch. I). Le seul rattachement du récit à la chronologie historique est constitué par des allusions vagues à la guerre, et le lecteur doit par recoupements se rendre compte que l'expression indéfinie "une guerre récente", d'Arthur, concerne celle de 1870, tandis qu'Anicet ou le narrateur parlent de celle de 1914 [1]. Les précisions portent davantage sur le temps relatif interne, et permettent d'établir une chronologie de l'action.

Paradoxalement, l'histoire, qui semble flotter dans un temps presque abstrait et anhistorique proche de celui du conte, offre deux formes de présence d'une certaine densité temporelle, d'ordre plus qualitatif que les simples repérages du calendrier : des moments du jour ou de la nuit surgissent du texte, isolés dans leur qualité inoubliable

---

1 Nous ne reprendrons pas le détail de l'étude temporelle d'*Anicet*, qui a été conduite avec grande précision par F. Cusin-Berche (*op. cit.*).

(par exemple au ch. XI : "Ils prirent la rue aux Ours. L'horloge pneumatique marquait trois heures [...] comme un mauvais présage, un vrai train de marchandises avec une vraie locomotive traversait lentement la rue Etienne Marcel. Les fourgons étaient pleins à déborder de choux et de carottes"[1]. Et d'autre part un tissu serré de réalités contemporaines, de lieux, d'objets, de personnages connus, de films, etc., ancre le récit dans l'actualité de 1918 à 1921, bien qu'Aragon dans l' "Avant-lire" aux *Oeuvres Romanesques Croisées* souligne "l'obscurcissement du décor historique" et le "côté fantomatique" des personnages et d'un livre où, dit-il, "la 'contemporaineté' n'intervient photographiquement qu'à la façon d'un négatif"[2]. Pour cet aspect du texte, seule l'histoire littéraire peut rendre compte d'un enracinement historique qui échappe à une approche purement technique des structures narratives. Sans répéter tout ce qu'a déjà mis en lumière l'étude d'Y. Gindine [3], essayons d'illustrer par quelques précisions l'extrême richesse des références à l'actualité contemporaine, dont certaines vont jusqu'à de quasi-citations.

Les initiateurs d'Anicet correspondent aux figures majeures du débat esthétique et moral pour le groupe de *Littérature* entre 1919 et 1921 : *Anicet* commence par situer le héros par rapport à la référence fondatrice, Rimbaud, selon une démarche de mise en perspective historique très nettement formulée à la fin du ch. II : "Nous représentons ici l'un et l'autre aussi bien que nous le pouvons deux générations différentes [...] quand je m'aperçus de quels philtres démodés je faisais usage, je ne persistai pas dans mon erreur et partis à la recherche de l'idée moderne de la vie, de la ligne même qui marquait l'horizon de vos contemporains"[4].Placer Rimbaud au seuil de la poésie moderne, même pour prétendre pousser plus loin l'exploration, c'est prendre parti dans un débat sur la poésie et sur l'exemple de Rimbaud qui vient au premier plan dans ces années de l'immédiat après-guerre [5]. On se souvient que *Littérature* publie "Les mains de Jeanne-Marie" dans son numéro 4 de juin 1919 ; mais c'est dès 1918, année où il entreprend *Anicet*, qu'Aragon a exalté Rimbaud comme la grande révélation poétique : "N'a-t-il pas été celui qui déchire les ténèbres ? [...] Un matin triste, j'ai ouvert *Les Illuminations*, et voilà que s'effaça le visage décevant de la

---

1 *An.*, ch. XI, vol. 2, p. 168.

2 *O.R.C.*., vol. 2, p. 21.

3 GINDINE (Yvette), *Aragon prosateur surréaliste*, Droz, Genève, 1966.

4 *An.*, vol. 2, p. 69.

5 A. Breton, rappelant sa véritable possession par Rimbaud en 1916 à Nantes, précise : "en 1916 il n'y a pas longtemps qu'ont été versés au débat des documents capitaux comme les lettres à Delahaye de 1875, faute desquelles on manquait jusqu'alors d'un repère essentiel" (*Entretiens* avec A. Parinaud, collection Idées, Gallimard, 1969, p. 35).

vie"[1]. Un rapide hommage à Apollinaire, "amant heureux" de la beauté moderne, qui mourut "le jour même que la guerre se termina"[2] est ajouté *a posteriori* au troisième chapitre écrit avant le 11 novembre 1918. Seuls peut-être les amis d'Aragon et de Breton, et les lecteurs de *Littérature,* pouvaient déchiffrer la présence de Jacques Vaché sous le nom de Harry James, car les lettres de Vaché signées de ce nom avaient été publiées dans le n° 7 de *Littérature* en septembre 1919 ; et les allusions du chapitre X à son suicide, qui eut lieu le 6 janvier 1919, fournissent une datation indirecte de l'histoire, très proche de la publication, sans respecter cependant la chronologie réelle.

Les intercesseurs vivants confèrent aussi à ce texte une grande actualité : les propos esthétiques de Chipre-Max Jacob rappellent les théories du *Cornet à dés* de 1917. Et si "l'homme pauvre" fait aussi penser à Reverdy, on se souvient que dès 1918 Aragon s'était montré sensible à l' "étonnant climat" de Reverdy, et de "la pièce presque nue" où il recevait les jeunes poètes, comme le rappelle A. Breton dans ses *Entretiens* [3]. L'hommage rendu au masque à la boule de verre, en qui l'on peut aisément reconnaître Jean Cocteau - tenu pour digne d'appartenir au groupe des élus de Mirabelle - n'est guère concevable que dans cette période, de 1918 au début de 1920 [4]. Une situation temporelle très précise est inscrite allusivement, de la même façon, dans le tableau attribué à Bleu-Picasso au ch. IX, "La louange du Corps humain", qui n'était "qu'une parfaite académie"[5] . C'est en effet entre 1917 et 1919 que Picasso, d'après ses historiens, entre dans une période "néo-classique" où il marque son "intérêt pour la beauté naturelle et esthétique du corps humain" [6].

Sans entrer dans l'énumération de tout ce qu'*Anicet* doit au cinéma, on peut souligner que les films auxquels il fait allusion sont souvent assez récents : la silhouette de Musidora, reconnaissable à travers Mirabelle, hante les spectateurs depuis *Les Vampires* (1915), et Pearl White, dont il est question au chapitre VI, est surtout connue par *Les Mystères de New-York,* projeté à Paris en 1915 [7]. Il est inutile

---

1 Aragon, "Rimbaud", publié dans *Le Carnet Critique* n° 5, 15 avril -16 mai 1918, repris dans *O.P.*, vol. 1, p. 54. Sur le culte de Rimbaud, voir Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais,* Gallimard, 1989.

2 *An.*, ch. III, vol. 2, p. 85.

3 BRETON (André), *Entretiens,* coll. Idées, Gallimard, 1969, p. 46-47.
Voir l'article d'Aragon sur *Les Ardoises du toit* publié dans *SIC* de mai 1918, repris dans *O.P.*, vol. 1.

4 La lettre de rupture avec Dada envoyée par Cocteau à Picabia date d'avril 1920. SANOUILLET (Michel), *Dada à Paris,* J.J. Pauvert 1965, p. 193. Mais il faut noter qu'aucun texte de Cocteau ne fut publié dans *Littérature,* même avant cette date.

5 *An.* ..., vol. 2, p. 158.

6 BARR (A.), *Picasso, forty years of his work,* New-york, 1939, p. 91 ; et PASSERON, *Histoire de la peinture surréaliste,* p. 112. Maurice REYNAL, dans *Picasso,* Skira, 1953, p. 70, parle "d'étonnants portraits, que l'on qualifiera d'ingristes".

7 Voir Aragon, "Les Vampires", texte écrit vers 1922 pour Jacques Doucet '(Manuscrit Doucet 7206-10), cité par Pierre Daix, *op. cit.*, p. 69, et "Du sujet", *Le Film,* 22 janvier 1919, *O.P.*, vol. 1, p. 90.

de rappeler l'enthousiasme des futurs surréalistes pour "Charlot" (Pol dans *Anicet*), sinon pour noter que les premiers écrits d'Aragon sur Charlie Chaplin datent de 1918.[1]

Ainsi la chorégraphie d'apparence si libre d'*Anicet* s'inscrit sur un fond chronologique extrêmement précis. Y trouvent place les récentes expériences de l'écriture automatique (ch. IX) : les mots "avaient perdu leur sens en route, on ne reconnaissait plus leur visage coutumier. Ou bien c'étaient d'autres phrases qui venaient, absurdes exhalaisons de l'esprit, trahisons déguisées de secrets intimes"[2]. Les allusions aux poèmes dadaïstes (au dernier chapitre) et aux "Vendredis de *Littérature* " ont déjà été signalées par Y. Gindine.

L'absence d'arrière-plan social "déréalise" le texte d'*Anicet,* et son horizon historique ne sort pas de la sphère culturelle, mais celle-ci tient lieu de datation, du moins pour le lecteur initié.

Des observations du même ordre peuvent être faites sur plusieurs contes du *Libertinage,* riches en allusions à une actualité culturelle foisonnante, tableaux, affiches, objets, films, chansons, etc., que nous retrouverons à propos de la modernité[3].

Dans *Le Paysan de Paris* et *La Défense de l'infini,* la datation indirecte se présente sous une forme un peu différente, elle concerne davantage la vie sociale, l'urbanisation, les lieux de rencontres (le Zelli's dans *Le Mauvais plaisant,* le Certa dans *Le Paysan de Paris,* etc.), les courants de modes ou d'idées. Elle s'attache moins à des figures précises, mais témoigne également du caractère concret et fort enraciné dans leur temps de ces textes surréalistes. A côté d'eux existent cependant des écrits romanesques plus intemporels, ou plutôt reliés à une chronologie intime, comme "Moi l'abeille j'étais chevelure", de *La Défense de l'infini,* ou certains passages d'*Irène* et du *Cahier noir.*

Dans cette première période d'écriture, paraît exclu tout ce qui peut prendre figure de cadre chronologique conventionnel ou extérieur à l'expérience des personnages : le "temps des horloges", découpé en segments abstraitement identiques, nécessaires à l'établissement du calendrier, a rarement d'autre fonction que de

---

1 Aragon, poèmes "Charlot sentimental" dans *Le Film* n° 105, 18 mars 1918, et dans *Feu de joie* , "Charlot mystique" après avoir paru, en version ponctuée, dans *Nord-Sud* n° 15, mai 1918 ; articles "Du décor" (*Le Film,* 16 septembre 1918) et "Du sujet" (*Le Film,* 22 janvier 1919) : "S'il vous faut un modèle, inspirez-vous de lui. Seul, il a cherché le sens intime du cinéma" *O.P.*, vol. 1, p. 68.

2 *O.R.C.*, vol. 2, p. 152.

3 Voir les études sur "Madame à sa tour monte", d'A. Pelinq et de G. Monnier, ainsi que l'article de J. Arrouye, dans *Sur Aragon : Le Libertinage, op. cit.*

souligner l'inanité de la "mécanique humaine"[1]. En revanche Aragon ne dédaigne pas de recourir à la date lorsqu'elle favorise la communication d'une expérience intéressant l'aventure de l'esprit, dont il se fait volontiers le chroniqueur. Dans *Une vague de rêves,* l'exaltation de l'infini va de pair avec des précisions temporelles qui situent les moments essentiels : 1919 (pour l'écriture automatique), la fin de 1922 (pour l'expérience des sommeils hypnotiques).

Mais on ne peut oublier que la fin de l'année 1925 marque la première tentative d'Aragon pour analyser la soumission réelle de l'esprit, sous les apparences d'une illusoire liberté, aux lois économiques et sociales[2], et que cette même année il s'élève contre la guerre du Maroc. Nous ne retracerons pas ici les étapes de l'évolution radicale, présentée souvent par Aragon, en raccourci, comme la quasi-conversion de l' "entrée dans le monde réel", qui débouche en 1934 avec *Les Cloches de Bâle* sur une prise en compte des cadres sociaux chronologiques et des repères historiques [3]. Entre les deux textes distants de presque dix ans, *Le Paysan de Paris* et *Les Cloches de Bâle,* la différence de densité des dates est un simple indice qu'un renversement s'est accompli.

Les romans appartenant au cycle du *Monde réel,* surtitre choisi par Aragon à partir des *Beaux Quartiers* avec effet rétroactif, tirent de ce groupement une apparence d'unité. La densité des dates les rapproche, mis à part *Les Beaux Quartiers,* peu fourni en dates-années, et, à l'inverse, *Les Communistes,* où leur fréquence annonce celle de *La Semaine sainte.*

Les dates dans *Le Monde réel.*

A l'exception des *Communistes,* où la fréquence des dates s'explique aisément par la chronique historique, les romans du *Monde réel* se situent dans une zone moyenne pour la densité des indications d'année (avec une diminution notable dans *Les Beaux Quartiers*). Ils présentent souvent un même usage des dates permettant de caractériser des personnages sociologiquement ou de mettre en place leur rôle dramatique. Des pratiques voisines, d'un roman à l'autre, s'observent aussi dans la distribution de ces indices temporels pour scander l'action.

— Les relations des personnages à la datation.

---

1 *Une vague de rêves,* 1924, *O.P.*, vol. 2, p. 228.

2 "Le prolétariat de l'esprit", *Clarté* n° 78, novembre 1925.

3 Voir notre troisième partie, ch. III.

La notice biographique.

Un personnage de quelque importance n'entre pas dans la fiction sans être accompagné de sa biographie aux événements datés, soit exposée par développements narratifs successifs pour les biographies les plus riches (comme celle de Catherine dans *Les Cloches de Bâle*), soit resserrée en une sorte de notice accompagnant l'une des premières apparitions du personnage : elle s'étend sur quatre pages pour Victor peu après sa rencontre de Catherine[1], ou se résume en une page brève (comme pour le colonel Avoine dans *Les Communistes,* "Novembre 1939-mars 1940", ch. XXI). Mais ce procédé un peu gauche domine surtout dans *Les Cloches de Bâle* et *Les Communistes*. Le premier roman du cycle porte les marques parfois appuyées d'une volonté d'ancrage dans le réel, surtout après sa réorientation à l'issue de la première partie. Le dernier roman ajoute à l'intention didactique les problèmes que pose la présentation de très nombreux personnages. Ceux-ci sont introduits dans l'histoire munis d'une biographie caractéristique, aussi définitivement attachée à eux que leurs traits physiques rapidement tracés. Dans les romans situés entre ces extrêmes, la méthode s'assouplit : la présentation se fait plus oblique, des notations distribuées de loin en loin tendent à remplacer la fiche ; de plus, le retour de personnages déjà mis en place dans les romans antérieurs permet de réduire les exposés biographiques.

— Caractérisation sociale des personnages par la datation.

Le choix des dates faisant cortège à un personnage n'est jamais anodin. Ceux qui ont peu de prise sur l'Histoire, appartenant à une classe en déclin, comme la noblesse provinciale de Mr. de Sainteville dans *Les Voyageurs de l'impériale,* ou à une catégorie sociale tenue en marge de la vie publique (c'est en général le cas des femmes), se contentent de dates à caractère uniquement privé ; ainsi l'oncle Sainteville lance dans la conversation ce détail insignifiant pour tout autre que lui : "Je me souviens à Dieppe, vers 1866, de cette jolie fille..."[2]. Le passé de Marguerite Corvisart et sa mère, dans *Les Communistes,* ne croise la vie publique qu'à l'occasion de la grande tourmente de 1914-1918 : "Eugène Corvisart, grains et issues, avait épousé Melle Aimée de Glaris vers 1892 : Gontran était né en 1893, Marguerite l'année suivante [...]. Vers 1905, Papa avait disparu [...]. Dans l'été de 1913, Gontran avait amené un ami", Gilbert. "En 1916, Gontran a été tué à Verdun. En 1917, pendant une permission, Gilbert a pris les mains de Marguerite et lui a dit : "Je

---

1 *C.B.*,"Victor", ch. IV, vol. 8, pp. 91-94.

2 *V.I.*, 1ère partie, ch. 8, vol. 15, p. 91.

peux être tué n'importe quel jour, comme Gontran...". Alors, elle a couché avec lui. Il a été tué en effet deux mois plus tard"[1].

Les dates retenues pour caractériser un personnage le rattachent le plus souvent à une sphère de la réalité sociale et une période historique aux traits bien marqués. Ainsi, dans le passé du colonel Avoine, catholique et patriote, on rencontre deux types de dates : celles qui notent les moments purement privés de la vie familiale ou spirituelle ("C'est en dix-sept que Lisette est morte"... "En 1922 [son fils Alain] a brusquement annoncé qu'il entrait dans les ordres"), et les moments où le "chemin privé" rencontre l'événement collectif ; ici, en accord avec le personnage, il ne peut s'agir que des guerres nationales : "Son père tué en soixante-et-onze, dans l'armée de Chanzy, avant sa naissance" ; "La guerre de 14 l'a trouvé capitaine [...] Aux Eparges en 1916"... Son fils "Emile s'était engagé. Tué en novembre dix-huit"[2]. La biographie des personnages ouvriers et des militants met très souvent en relation, par l'intermédiaire d'une date ou d'une allusion historique, l'événement privé et un champ plus large de la vie sociale incluant conflits sociaux et vie politique. Ainsi la naissance de Victor est associée à un fait mémorable des luttes ouvrières : "Jeanne Dehaynin était enceinte quand en 1886 à Decazeville éclatèrent les graves incidents à la suite desquels Dehaynin [père de Victor] décida de quitter le pays"[3]. La biographie de Guillaume Vallier sera scandée par les moments datés de l'action syndicale et politique : "A la maison, toute l'histoire, c'était toujours l'unité syndicale. Le père ne pouvait pas se faire à l'idée que ses fils ne seraient pas dans le même syndicat que lui. En trente et un, lors des marches de chômeurs. C'étaient les bagarres de 34 qui avaient tout fait : les J.P. étaient descendus par là. D'où cette cicatrice qu'il avait à la gueule, Guillaume. Tout était simple. Il avait dix-huit ans, la nuit du neuf février, son père, avec lui, était venu sur le boulevard Magenta"[4].

Les vies ouvrières entrent donc en rapport direct avec ces réalités que les autres classes connaissent de biais, de manière plus lointaine et plus globale. Pour ces dernières, c'est de façon plus allusive et médiatisée qu'elles se nouent au devenir collectif, mais il n'est pas moins suggéré. Ainsi une phrase situe Pierre Mercadier : "Né en 1856, il avait passé son enfance dans le temps de l'Empire libéral"[5]. Cette double mention (la date de naissance et l'époque déclinante de l'Empire), ancre le personnage dans une période précise du développement économique et social de la bourgeoisie ascendante, qui vient de connaître une prospérité brillante et aborde une

---

1 *Com.*, "Septembre-novembre 1939", vol. 23, p. 92.
2 *Com.*, "Novembre 1939-mars 1940", vol. 24, p. 216.
3 *C.B.*, "Victor", ch. IV, vol. 8, p. 91.
4 *Com.*, "Septembre-novembre 1939", vol. 23, p. 230.
5 *V.I.*, 1ère partie, ch. 2, vol. 15, p. 42.

phase de concentration industrielle et financière accélérée. Ce moment de mutation coïncide avec les beaux jours - menacés - de l'individualisme.

Mais, au-delà des renseignements biographiques, c'est tout l'ensemble de la relation des personnages à la datation qui joue un rôle indiciel. Sa principale fonction par rapport aux personnages, dans *Le Monde réel* (le cas est différent dans les romans ultérieurs) est de figurer à travers la relation au temps leur situation sociologique. En effet, les précisions de dates se raréfient, ou se vident de signification collective, lorsque l'action se déroule dans des milieux aisés, sans expérience contraignante du travail ou de l'action. Dans *Aurélien,* très peu de dates interviennent en dehors des rappels de la première guerre mondiale, qui concernent douze mentions sur trente trois. Si l'on met à part l'épilogue, qui opère un retour au politique et compte une moyenne d'une date-année pour six pages, les dates s'égrènent selon une moyenne peu serrée d'une indication pour près de vingt-deux pages. L'exemple des *Cloches de Bâle* a une valeur plus démonstrative, car c'est d'une partie à l'autre que s'observe, parallèlement au changement de personnages et de milieux sociaux, une nette différence dans la distribution des dates-années : quatre seulement dans la première partie, ("Diane"), qui compte 91 pages, douze dans les 153 pages de la seconde, "Catherine", et vingt-quatre dans la troisième, "Victor", à peine plus courte (140 pages), où apparaît le militant syndical. Le bref épilogue, "Clara" (23 pages) en présente quatre, autant que la première partie. Dirons-nous, avec F. Cusin-Berche - qui a observé, sans les chiffrer, les différences d'insertion temporelle, - que "l'absence de référence temporelle effective dans la première partie des *Cloches de Bâle* indique la non insertion sociale du milieu décrit [...] ce manque est désigné ici comme une caractéristique du monde bourgeois"[1]... ? L'insertion sociale ambiguë et instable, voire marginale, peut qualifier Diane, la demi-mondaine, encore qu'elle participe d'un système où elle trouve toujours sa place... L'ignorance politique, de plus, est de bon ton pour les femmes des classes aisées ; ainsi Diane ignorait qu'il y eût des grèves... Le récit qui la concerne est donc scandé presque uniquement par l'âge de son fils Guy. Mais ses amis et protecteurs participent au pouvoir économique et politique et n'ignorent rien de ses rouages. Wisner, ami de Klotz, de Viviani et de Briand (ch. VII), s'exclame : "Les indicents de Fez ? Oui, mais maintenant nous venons d'envoyer là-bas un homme [...] avec qui ça ne traînera pas. Lyautey"[2]. L'absence de datation indiquée, pour des événements parfaitement datables, comme la venue à Paris du roi Pierre de Serbie "cet hiver-là"[3] (automne 1911) ou l'assassinat de la reine Draga

---

1 CUSIN-BERCHE (Fabienne), *op. cit.*, p. 357.

2 *C.B.*, 1ère partie, ch. XI, vol. 7, p. 139. Allusion à la seconde insurrection de Fez, en 1912, et à la nomination de Lyautey comme résident général.

3 *Ibid.*, p. 94.

(1903), doit être plutôt interprétée comme un refus propre à ces groupes sociaux de lier *consciemment* leur sort au destin collectif. Dès les premiers vers de *Front rouge,* Aragon avait dénoncé dans les milieux des beaux quartiers une relation masquée, indirecte, à la réalité :

> "On met des tapis sous les bouteilles
> pour que leur cul d'aristocrate
> ne se heurte pas aux difficultés de la vie,
> des tapis pour cacher la terre [...]
> Il y a des fume-cigarettes entre la cigarette et l'homme [...]
> des escaliers de service pour ceux
> qui portent les paquets [...] Les journées sont de feutre
> les hommes de brouillard Monde ouaté sans heurt"[1].

Il est frappant de voir qu'Aragon caractérise d'emblée les classes aisées par cet obscurcissement à la fois volontaire et involontaire du rapport au réel. Adoptant la perspective des personnages vis à vis du temps, le récit laisse donc dans le flou l'insertion historique dont ils n'ont pas eux-mêmes une claire conscience ; il se contente de la suggérer, fournissant au lecteur assez d'indices pour son rétablissement. Un bel exemple d'une absence faite de refus de la date historique est donné par les chapitres "Deux mesures pour rien" dans *Les Voyageurs de l'impériale,* dans la version des *O.R.C.*, intitulés "Venise" et "Monte-Carlo". Alors qu'ils se déroulent au début de 1898, à un moment riche en tensions politiques auxquelles le texte fait allusion (incident de Fachoda, suites de l'affaire Dreyfus avec la condamnation de Zola, procès des parlementaires impliqués dans l'affaire de Panama), ces chapitres sont quasi vides de dates. L'une paraît totalement anodine : "Chez son beau-père, avant 70, il y avait un album avec des vues de Russie"[2], les deux autres concernent l'Exposition universelle de 1889 et la prochaine, celle de 1900. Mercadier ne prête aucune attention aux événements politiques.

Seuls quelques personnages, avec la sensibilité plus aiguë de l'artiste, font preuve d'une lucidité attentive au moment historique : "Nous sommes au bout d'une époque", déclare Henry Bataille, "vous ne savez pas à quel degré de conscience on peut arriver dans cet appartement de l'avenue du Bois, au début du XXème siècle"[3]. De même l'écrivain Luc Fresnoy dans *Les Communistes,* ou le financier-poète Richard Grésandage dans *Les Beaux Quartiers* : "Mil neuf cent treize ! Voilà qu'on y est [...] comme notre refuge me paraît fragile, cette nuit !"[4].

---

1 *Front rouge,* I, *O.P.*, vol. 5, p. 156. Poème écrit en 1930, d'après Aragon, *O.P.*, vol. 5, p. 146.
2 *V.I.*, "Venise", vol. 15, p. 371.
3 *C.B.*, "Catherine", ch. XX, vol. 8, p. 52.
4 *B.Q.*, "Paris", ch. XIX, vol. 12, p. 48.

Dans ces milieux du loisir et de la richesse, une dévalorisation plus curieuse de l'Histoire s'opère aussi par le biais inverse : une date intervenant comme au hasard, sans connotation politique ou historique. Dans la première partie des *Cloches de Bâle,* où l'action elle-même n'est jamais datée directement, toutes les dates sauf une (celle de l'Exposition de 1889) relèvent de cette catégorie in-signifiante : "Mme Melazzi qui avait été à Florence en 1890", "Quand j'étais à Saumur en 1878", ou "un petit Chambolle-Musigny 1905 serait merveilleux avec une béarnaise" ! Plus rare et plus discrète dans *Les Beaux Quartiers,* la dérision perce cependant à l'occasion : alors que seul le contexte et l'âge du héros permettent de dater l'action (1912) dans les premières pages, le narrateur mentionne "cette dame Cotin, qui avait eu un si bel enterrement en 1911". Ce procédé devient presque inexistant dès qu'on passe à des personnages et des milieux qui se sentent concernés par la vie politique ou économique ; il déserte à peu près totalement les parties consacrées à Catherine et Victor dans *Les Cloches de Bâle*. En revanche, on le retrouve présent au début des *Voyageurs de l'impériale,* en accord avec la futilité des femmes oisives, Paulette et Madame d'Ambérieux.

Il serait hasardeux cependant de toujours rapporter le relatif silence sur les dates à une distance intérieure des personnages par rapport à la vie politique ou à la réalité sociale. Par exemple, une seule date ponctue la dernière partie des *Beaux Quartiers,* "Passage-Club", alors que s'y fait sentir au lecteur l'accélération des préparatifs de guerre, et que le contenu politique du roman s'y accentue jusqu'au didactisme (à propos du discours de Jaurès en juillet 1913). Comment s'explique alors cette faible présence de la datation dans l'ensemble du roman, et son effacement presque total en dernière partie ? L'action se concentrant sur une durée assez brève (1912-1913), à l'exception de la présentation initiale de Sérianne, les indications partielles ou relatives peuvent suffire à la situer dans le champ de conscience des personnages. "Passage-Club" regorge de précisions de jours, d'heures : "Il était près de minuit quand...", "Dans les jours qui suivirent", "Le lundi", "Le lendemain", etc. Nous avons déjà vu que plus l'action est haletante, moins elle s'accommode du recul historique un peu solennel de la date-année. Le second roman du cycle, d'autre part, bénéficie de l'expérience acquise par Aragon, qui évite en général de verser dans la chronique d'Histoire, tentation parfois sensible dans la partie "Victor" des *Cloches de Bâle,* et que l'on retrouvera dans la dernière partie des *Voyageurs de l'impériale,* écrite en hâte avant la mobilisation, la plus chargée en précisions datées.

— Caractérisation des personnages par leur mémoire historique.

Enfin la caractérisation des personnages passe également par l'ampleur et la précision du bagage mémoriel dont les a dotés le romancier. Ce trait qui va jouer un

rôle si considérable dans les romans aragoniens des années 1960 et 1970, se trouve en général associé, dans *Le Monde réel,* à la figuration sociologique des personnages et à ce que Lukács appelle leur physionomie intellectuelle. Les agents de la vie économique, du financier Quesnel à l'ouvrier Raoul Blanchard, mais surtout les militants politiques ou syndicaux, ont tendance chez Aragon à se mouvoir dans un monde aux repères temporels plus précis et ont un champ mémoriel plus vaste que ceux des autres personnages : un discours de Quesnel au Consortium en 1912 [1] fait retour sur J.P. Morgan et les trusts, rappelle les lois de 1908, rapproche l'action à mener en 1913 des attitudes patronales de 1860... Les militants ont des souvenirs de luttes, et une culture historique acquise en partie par la tradition orale de la mémoire ouvrière. Elle est illustrée dans *Les Beaux Quartiers* par le récit, fait par un vieil ouvrier, de "la légende" du 17ème de ligne : "il disait le nom des gens, les dates, les villes. Il racontait l'incendie de la préfecture... les troupes campées dans les rues... Les soldats... "Comment savez-vous tout cela ?" demandait Armand. [...] "c'est, dit-il, qu'à nous, c'est ça, notre histoire"[2].

Mais on remarque dans *Les Communistes* que les militants ou hommes politiques d'extrême-droite ont également un riche calendrier, où se trouvent soit les mêmes dates que chez les militants de gauche avec une valeur inversée, soit d'autres qui relèvent de leur propre *geste*... (dont de nombreuses références à 1937, avec les attentats fascistes et l'arrestation des "cagoulards"). Par exemple un discours de Frossard à la chambre, dans *Les Communistes,* accumule les dates dans une rétrospective très orientée de l'histoire de l'U.R.S.S [3]. La connaissance précise des dates devient souvent un argument de poids dans le débat politique : ainsi E. Fajon fait état d'une note de Georges Bonnet du 1er juillet 1939, promettant à l'ambassadeur d'Allemagne que les communistes seraient "mis à la raison", plusieurs semaines avant la signature du pacte germano-soviétique[4]. En général, dans *Le Monde réel,* l'appel à la date est un facteur de clarification et contribue à la rationalisation du discours.

Confirmant l'importance du patrimoine de souvenirs dont sont détenteurs les acteurs de la vie sociale, un thème apparaît dans *Les Communistes,* (le même se trouve exacerbé dans des articles écrits peu après la Libération)[5], celui de la perte que représente la mort d'un homme emportant avec lui un trésor d'expérience et de mémoire. C'est à propos d'un personnage secondaire, l'instituteur Oustric : "toutes

---

1 *B.Q.*, "Paris", ch. 2, vol. 11, pp. 232-233.

2 *B.Q.*, "Paris", ch. XXIX, vol. 12, p. 100.

3 *Com.*, "Novembre 1939-Mars 1940", ch. XVIII, vol. 24, p. 176.

4 *Ibid.*, p. 189.

5 Voir par exemple "Les désastres de la guerre", *Les Lettres françaises,* 24 février 1945, et "Henri Mongin", *Les Lettres françaises,* 19 juillet 1946. Signalé par Y. Lavoinne, *op. cit.*, p. 424.

sortes de souvenirs humains sont perdus à jamais... cette mémoire s'efface où s'étaient inscrits les visages espagnols l'autre année à Perpignan [...] et tant de leçons qui auraient pu faire de cet homme un bâtisseur de l'avenir"[1]. La mémoire individuelle a une valeur collective, elle entre dans le patrimoine social, où l'apport de chacun peut se transmettre et se partager. Soulignons au passage cette constante du *Monde réel*, pour le démenti qu'elle reçoit dans les derniers romans, où "personne n'écoute les voyageurs"[2].

Ainsi un personnage s'étoffe, acquiert une densité et une physionomie intellectuelle, en apparaissant doté d'une mémoire qui peut donner lieu à des indications datées. Cette méthode de composition des personnages connaîtra un développement de grande ampleur dans *La Semaine sainte*. Les précisions de dates, surtout lorsqu'elles concernent d'autres personnages que les protagonistes, pour lesquels le romancier dispose de modes de présentation plus variés et complexes, témoignent souvent de l'importance dramatique ou symbolique du personnage introduit.

— La date au service de l'action.

L'autre rôle du système de dates dans *Le Monde réel* consiste à ponctuer l'action, à baliser le champ temporel qu'elle recouvre, et parfois à signaler les complexités de la structure du récit. Réservant pour les chapitres suivants les enseignements que nous apportent les dates sur les jeux avec le temps, nous n'examinerons ici que les grands traits de la situation temporelle de l'action.

Débuts et fins dans *Le Monde réel*.

Il ne faut pas s'attendre à trouver chez Aragon d'exposition marquant d'une date l'ouverture du récit. "Le 15 septembre 1840 à six heures du matin"... n'est guère un modèle pour l'*incipit* aragonien. Aragon laisse au lecteur la liberté de s'orienter ou de se perdre dans un lacis d'allusions, et souvent plusieurs pages, voire plusieurs chapitres se déroulent avant que soit confirmée par une date l'époque de l'action : c'est seulement au chapitre six d'*Aurélien* que "1922" vient préciser l'année suggérée jusque-là par des allusions aux tranchées et à la démobilisation ; la date surgit comme incidemment au cours d'un dialogue : "Dites donc, vous vous rendez compte, on est

1 *Com.*, "Mars-mai 1940", ch. XXIV, vol. 25, p. 290.
2 Titre d'un chapitre de *Blanche ou l'oubli*.

en 1922... Et Madame va dire des vers"[1]. Et si, dans *Les Voyageurs de l'impériale*, la Tour Eiffel dominant l'Exposition universelle apparaît dès la première page, il faut attendre la fin du chapitre pour qu'un lecteur ignorant soit éclairé par la date. On sait jusqu'à quelle virtuosité *La Semaine sainte* poussera cette mise en place très progressive du temps de l'histoire : "après-demain le printemps", rencontré après une dizaine de pages, donne le mois et le jour de l'action, mais l'année 1815 reste longtemps dans l'ombre.

Cette forme d'exposition nous paraît relever de plusieurs explications qui ne s'excluent pas : si l'on adopte l'analyse présentée par Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, le surgissement de l'incipit relèverait d'une "conjonction de mots"[2], d'un "ton" de voix entendu[3], qui ne trouvent qu'après-coup la justification d'une histoire et d'un enracinement temporel datable. Les phrases initiales ouvrent sur un groupe mouvant d'images, de personnages, de relations, au centre duquel se place le narrateur. Même s'il fait percevoir sa présence par une légère distance ironique, il ne domine pas l'action à la manière du démiurge balzacien ou flaubertien (du moins celui de *L'Education sentimentale*) qui installe dès la première ligne lieu et temps de la fiction. Enfin l'exposition aragonienne fait appel à la collaboration active du lecteur ; elle se confie à son agilité imaginaire et table sur sa culture historique. Elle épouse et fait épouser au lecteur le moment créé.

En revanche la fin de l'histoire racontée, dans *Le Monde réel*, se trouve en général clairement ponctuée d'une date. Dans *Les Cloches de Bâle*, la dernière phase de l'histoire, à l'épilogue, est introduite par "le 24 novembre à dix heures du matin, au Burgvogteilhalle, le Congrès fut ouvert"[4]. Une revue militaire marque le début du "final" romanesque des *Beaux Quartiers* : "Le lundi 14 juillet 1913 arrivait au milieu de la curiosité générale. La revue de Longchamp promettait d'être éclatante[5]. "La mobilisation générale suffit à dater les dernières pages des *Voyageurs de l'impériale*, sans que "1914" soit écrit. Si *Aurélien* produit un épilogue où l'action n'est datée qu'indirectement, le corps du récit se termine, nous l'avons vu, sur "Mil neuf cent vingt-quatre s'annonçait difficile"... Enfin Aragon ponctue la dernière page des *Communistes* avec "Le dimanche 9 juin 1940"[6]. Les fictions nées d'une rencontre de mots ou d'images hantantes s'achèvent dans l'Histoire, sur ce terrain dur, cette butée de l'événement.

---

1 *Aur.*, ch. VI, vol. 19, p. 68 (chronologie de la deuxième version) ; de même plus loin pour "1924 s'annonçait difficile".

2 *Inc.*, vol. 42, p. 192.

3 *Ibid.*, p. 234.

4 *C.B.*, Epilogue ch. III, vol. 8, p. 227.

5 *B.Q.*, "Passage-Club", ch. XXI, vol. 12, p. 245.

6 *Com.*, "Epilogue", vol. 26, p. 289.

Entre ces deux extrémités de l'"arc" narratif, le temps où se déroule la fiction est rendu perceptible, mais ce n'est pas lui qui mobilise le plus grand nombre de dates. En effet, l'année de l'action ne s'inscrit que de loin en loin dans le texte par l'intermédiaire d'une date-année (*Aurélien* ne compte que quatre mentions non rétrospectives et le premier livre des *Communistes* - "Février 1939-septembre 1939" - n'en offre que trois en dehors du titre). Bien plus souvent, ce sont les événements historiques qui servent à situer précisément la fiction. Par exemple, si la seconde partie des *Beaux Quartiers* ne mentionne que trois fois 1913 en 192 pages, la chronologie de l'action présente une extrême précision grâce aux nombreuses indications de mois et à des allusions à l'actualité de l'époque, déchiffrables par un lecteur informé ; ainsi cette exclamation : "Du Paty de Clam réintégré !" (ch. V), ou les élections présidentielles de janvier 1913. Cette méthode paraît révélatrice d'un certain mode de relation avec le récepteur : le romancier fournit au lecteur les points de repère essentiels, mais il lui propose surtout les moyens de construire lui-même la chronologie en croisant des indices appartenant à des registres différents : rares moments datés, indications calendaires partielles comme "Mai finissant...", temps relatif des personnages, détails historiques datables.

On incline à penser que, dans cet usage très mesuré des dates contemporaines de l'action, celles qui font l'objet d'un choix pointent des emplacements cruciaux du récit et des articulations majeures de l'histoire. Cette hypothèse se vérifie assez souvent, mais sans devenir une règle absolue, car une grande liberté semble présider à cette distribution des dates. Elles interviennent en général, nous l'avons vu, non au tout début du récit mais après quelques pages ou chapitres, donnant un ancrage temporel à l'action : "En 1889, les Mercadier firent donc le voyage de Paris pour l'Exposition" (I, ch. 3). Dans certains cas, elles marquent aussi un tournant de l'histoire : c'est très clair dans *Les Beaux Quartiers*, lorsque "Avril, et le printemps de 1913" signale la rencontre d'Edmond et de Carlotta, qui va bouleverser la vie de l'étudiant en médecine[1]. Le rapport de la date à l'action peut être plus indirect : ainsi dans *Les Voyageurs de l'impériale*, "Le dimanche 12 septembre 1897, Blaise quitta Sainteville"[2]. Ce départ n'a pas grande importance pour la fiction, mais le jour coïncide avec le basculement de Mercadier, raconté au même chapitre, vers la perspective d'une vie en rupture avec toutes ses illusions et tous ses devoirs antérieurs : "Qu'est-ce qui était ruiné pour lui, sinon de continuer la vie telle qu'elle était ? [...] Il eut tout à coup conscience de lui-même dans l'avenir, menant une vie

1 *B.Q.*, "Paris", ch. XVII, vol. 12, p. 36.
2 *V.I.*, 1ère partie, ch. L, vol. 15, p. 271.

médiocre, une vie dérisoire. Mais seul. Si admirablement seul"[1]. Sourdement, dans cette journée datée, c'est la seconde phase de l'action qui s'amorce.

Dates et segmentation du récit.

Il n'est pas toujours possible de justifier l'appel à la date par sa relation avec un tournant dramatique. Lorsqu'elle est placée en tête de chapitre, elle paraît servir le plus souvent à relancer le récit, selon une technique narrative assez traditionnelle. On la rencontre en particulier dans les passages proches de la chronique : dans *Les Cloches de Bâle,* aucune date n'ouvre un chapitre dans la première partie ("Diane"), trois chapitres sur vingt-deux commencent de cette manière dans la partie "Catherine", quatre chapitres sur vingt dans la partie la plus riche en précisions historiques, "Victor", un chapitre dans l'épilogue. Dans l'ensemble, huit chapitres sur cinquante-huit commencent donc avec une mention d'année. Au contraire, dans *Les Beaux Quartiers,* où nous avons déjà noté un relatif assouplissement technique et l'effacement du procédé de la chronique, un seul chapitre sur quatre-vingt-huit est ouvert par une date, celui qui amorce la fin du récit. Beaucoup commencent par une indication plus qualitative de jour, d'heure ou de saison. Quant aux grandes parties, elles débutent avec une présentation panoramique de l'espace (Sérianne, Paris, puis "Le Passage-Club"), où n'entrent que par petites touches, peu à peu, les précisions temporelles. Pour tous les romans du *Monde réel,* si l'on ajoute aux dates-années les indications partielles de mois et de jour, on voit se confirmer et s'accentuer cette technique narrative consistant à faire avancer l'action grâce au tremplin, en début de partie ou de chapitre, de l'indication temporelle (par exemple, dans *Les Cloches de Bâle,* "Mil neuf cent douze commençait mal [...] Non, mil neuf cent douze ne commençait pas bien"[2]). Les chapitres des *Communistes* relatant la période des combats de mai et juin 1940 en donnent un exemple frappant. Le déroulement du temps calendaire sert de support principal de la progression dramatique et textuelle.

Dates rétrospectives et anticipatrices.

Les dates correspondant à l'axe temporel principal de l'action (par exemple 1912-1913 dans *Les Beaux Quartiers* ,1889-1914 dans *Les Voyageurs de l'impériale*) jouent un rôle essentiel dans le repérage temporel, mais elles ne l'emportent pas en nombre. Les dates rétrospectives dominent largement. Dans *La Semaine sainte* encore,

---

1 *Ibid.*, p. 277.
2 *C.B.*, "Victor", ch. X, vol. 8, p. 136.

"1815" ne représente qu'un sixième du nombre total de dates. Fait plus remarquable en raison de sa rareté dans la littérature romanesque, on trouve des dates prospectives, postérieures à l'époque de l'action, dès *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux Quartiers*. Elles disparaissent ensuite, pour ne revenir que dans *La Semaine sainte*. (Dans *Les Communistes*, les prolepses n'existent que dans la seconde version, avec l'émergence de l'instance narrative).

Nous étudions plus loin [1] le champ couvert par les analepses et prolepses, car il engage bien d'autres données temporelles que les dates explicites. Mais celles-ci jettent une vive lumière sur les limites chronologiques du passé ou de l'avenir convoqués par le présent de l'action. Chaque phase de la fiction fait sortir de l'ombre une zone du passé (plus rarement du futur) avec le cortège de dates qui lui donnent sa perspective historique[2]. Ainsi l'ordonnance temporelle prend une valeur explicative et contribue, dans *Le Monde réel*, à la rationalisation de l'histoire.

Le double rôle des dates dans *Le Monde réel*, aussi bien dans la conduite de l'histoire et du récit que dans la caractérisation des personnages, nous paraît relever d'une cohérence, d'un système narratif, malgré certaines variations internes. (Nous ne chercherons pas, ici, à déterminer dans quelle mesure ce "système" comme ensemble de traits cohérents est volontairement construit, emprunté à la tradition réaliste, ou intuitivement mis en place). Sa cohérence apparaît par contraste avec celle qui sous-tend les romans ultérieurs, en particulier *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli*. *La Semaine sainte*, sur ce point, fait figure de texte de transition.

Le vertige de la datation au-delà du *Monde réel*.

Par le nombre très élevé des occurrences de repères chronologiques, par l'insistance du narrateur sur la datation et les réseaux qu'elle dessine, les romans qui succèdent aux *Communistes* nous font pénétrer dans une nouvelle forme d'écriture. Après la transition de *La Semaine sainte*, le carrousel des dates s'amorce dans *La Mise à mort* et devient vertigineux dans *Blanche* et *Henri Matisse, roman*. *Théâtre/Roman* s'en éloigne à nouveau et introduit des structures inédites.

---

1 Voir IIe partie, IIe section, ch. II, 2, Jeux avec le temps : les anachronies.

2 Un exemple simple en est fourni, dans *Les Cloches de Bâle*, par la rétrospective sur la formation et le développement du trust des voitures de louage depuis 1855, exposée à l'occasion de la grève des taxis en 1911 (3ème partie, ch. 6).

— La transition de *La Semaine sainte*.

La fréquence des dates, en nette augmentation par rapport au *Monde réel*, même si l'on tient compte de la richesse de datation exceptionnelle des *Communistes*, est équivalente dans *La Semaine sainte* et dans *La Mise à mort*. *La Semaine sainte* rompt aussi avec la plupart des romans de ce cycle en faisant apparaître un nombre inusité de dates anticipatrices (28, sur 194, projettent le lecteur au-delà de 1815). Cette innovation accompagne la présence plus insistante de l'auteur-narrateur, amplifiant un phénomène esquissé à l'épilogue des *Cloches de Bâle* et dans un passage des *Beaux Quartiers*. Mais, si l'on excepte cette importante introduction de dates proleptiques, l'usage de la datation dans *La Semaine sainte* repose à peu près sur les mêmes principes que dans *Le Monde réel* : une action actuelle balisée de loin en loin par le narrateur (25 fois en 705 pages des *O.R.C.* - 598 pages dans l'édition princeps), et une abondance de dates rétrospectives (141), qui viennent éclairer le passé des personnages. Comme presque tous ont traversé plusieurs régimes et vécu de grands bouleversements historiques, à chaque instant des précisions temporelles affleurent, ramenant au jour, à l'occasion d'un homme ou d'un lieu, un souvenir de la Révolution, du Consulat ou de l'Empire, ou une comparaison avec le retour des Bourbons en 1814. Ainsi les dates contribuent à construire l'image des personnages, sans toutefois jouer le rôle discriminant que nous avions cru percevoir dans *Le Monde réel*, car presque tous les personnages sont pris dans le courant des événements. Elles interviennent comme élément d'une recherche de compréhension de l'Histoire ; mais cette compréhension ne se ramène pas à une mise en perspective quasi linéaire, une succession ordonnée comme l'était l'exposé de la concentration dans l'industrie des taxis. Le choix des dates souligne souvent les changements spectaculaires de comportement, les retournements aussi contrastés que les deux tableaux de Géricault, "*L'Officier des Guides*, de 1812, *Le Cuirassier blessé*, de 1814"[1]. Enfin les indications de dates ne donnent en général pas lieu à des supputations ni à des vacillements, elles ont un caractère stable, comme dans un ouvrage historique fiable.

— L'usage paradoxal des dates après *La Semaine sainte*.

Les romans des années soixante et soixante-dix ne se contentent pas de multiplier les dates - jusqu'au vertige dans *Blanche ou l'oubli* -. Tout se passe comme si la règle du jeu avait changé radicalement, qu'il s'agisse de leur répétition obsédante ou d'un emploi déroutant de l'"effet-date" pour accroître l'incertitude.

---

1 *Sem.S.*, ch. III, "Le Palais-Royal aux lumières", vol. 29, p. 124.

L'obsession des dates.

Le chiffre des mentions datées, nous l'avons vu, se multiplie jusqu'à atteindre une présence moyenne d'une par page dans la première partie de *Blanche ou l'oubli* [1]. Mais ce n'est pas le total seul qu'il faut considérer. Elles frappent aussi le lecteur par leur répétition serrée et leur regroupement fréquent sur quelques lignes où elles font l'objet d'une discussion minutieuse : "Mais ceci, c'était encore en 1921. En 1922... parce que c'est en vingt-deux que j'ai rencontré l'autre, place des Termes. Et Maxime Alexandre à Strasbourg [...] Qu'est-ce qu'il se passait au juste en 1922 ?"[2]. Cet exemple concerne la biographie du narrateur, mais Aragon fait montre aussi d'une précision érudite à propos d'histoire littéraire, qu'il parle des éditions du texte *De l'Amour* de Stendhal [3] ou de Flaubert écrivant *Salambô* : "Il avait écrit le premier chapitre, ce festin dans les jardins d'Hamilcar, de septembre à décembre 1857 [...] un long entracte pendant la seconde moitié de 1859... tout 60, presque tout 61, pour en arriver au chapitre quatorze, et le dernier aux premiers jours de 62..."[4].

Souvent la mise au point du calendrier suscite une fébrile activité du scripteur, comme si, de son exactitude, dépendait la saisie d'un passé évanoui. Une image de cet effort est donnée dans *La Mise à mort* par la reconquête de la conscience après l'éclipse qui avait effacé le souvenir du Congrès de Vienne : "Voyons. Vienne, c'est 1952, la fin : décembre, du 12 au 19. Au Konzerthaus"[5]. Le passé fait l'objet d'une investigation ; ainsi le narrateur de *Blanche ou l'oubli* s'interroge, à propos de Moussinac : "Y a-t-il déjà le portrait du Maréchal dans le cabinet du juge, entre quinze heures quinze et dix-neuf heures, le 11 novembre 1940, à Périgueux ?"[6]. Le lecteur est tenté de rapporter cette obsession des repères chronologiques à une tentative acharnée pour récupérer le passé, effort qui n'aboutirait bien souvent qu'à sauver le cadre temporel vide où s'inscrivirent les événements. Plus devient insaisissable la qualité concrète, unique, des moments passés, plus se multiplient les dates, comparables à ces photographies piquées au mur en rang serré par Aragon dans son grand âge, instantanés qui immobilisèrent l'éphémère.

---

1 Nous laissons de côté, pour le moment, le cas particulier de *Henri Matisse, roman*, où se pressent les dates infrapaginales et marginales, sans être rares dans le corps du texte. Le caractère non fictionnel de ce "roman", son élaboration étendue sur une très longue durée, le mettent à part.

2 *B.O.*, ch. "Le *je* et le *vous*", vol. 37, p. 32.

3 *T.R.*, "L'écrivain", vol. 42, p. 91 à 93.

4 *B.O.*, ch. "Ce cœur pour les chiens", vol. 37, p. 225.

5 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 252.

6 *B.O.*, "Changer de dieu", vol. 37, p. 131.

Les incertitudes de la datation.

Mais cet usage de la date comme aide-mémoire et trace figée d'une réalité passée se trouve ébranlé par certains passages des romans où le narrateur met en doute après coup l'effet de certitude procuré au lecteur par la précision chronologique. Il touche ainsi à l'un des fondements les plus solides du réalisme traditionnel.

Dans *La Mise à mort,* cette contestation de la date peut être encore versée au compte d'un réalisme psychologique vraisemblable. Ainsi le début du roman situe l'action en 1936, mais quelques pages plus loin le narrateur s'interroge : "Je parlais de 1936. Enfin, pas très sûr que ce fût vraiment de 1936. Le restaurant de la rue Montorgueil. Je disais tout le temps 1936, sans examen, il me semblait que ce fût en 1936. Si je réfléchis bien, ça ne pouvait pas être en 1936, parce que c'était déjà la guerre d'Espagne déclenchée, et nous ne sommes rentrés qu'en septembre, Michel ne pouvait pas déjà être revenu à Paris, nous avons été en Espagne en octobre, novembre. La rue Montorgueil, il faisait beau, chaud presque. 1937 ou 1938 ? 37, je crois. Parce qu'à côté de Fougère il y avait Michel, racontant un tas d'histoires. Un Michel de passage [...]. Si j'ai pensé d'abord 36, c'est sans doute parce que dans ma mémoire Michel est lié à cette aube de l'été 36, à ces jours de la mort de Maxime Gorki"[1].

Cette motivation vraisemblable, allant jusqu'à expliquer le mécanisme mental du glissement d'année, n'existe plus dans *Blanche ou l'oubli* ni dans*Théâtre/Roman* ; l'"anomalie" y est vigoureusement soulignée comme telle, au nom des droits de l'imagination romanesque. Le texte signale l'invraisemblance qui consiste à faire adopter par Blanche, à l'époque de la Résistance, le pseudonyme de "Blanche Hauteville" emprunté au roman *Luna-park* publié en 1959 [2] . *Théâtre/Roman* désoriente le temps de façon encore plus insistante et plus radicale : "La scène se passe en 1966. Celle-ci du moins"[3]. A peine le personnage prend-il forme qu'il suscite ce commentaire du narrateur : "L'âge qu'il se donne même est douteux. Le temps où tout cela se passe, incertain"[4]. Un chapitre entier se déroule dans un brouillage temporel où le héros ne sait plus s'il est en 1957-58 ou si la guerre d'Algérie est terminée depuis longtemps ("Où se poursuit l'anomalie", *O.R.C.,* vol. 41, p. 179 et sq.). A plusieurs reprises, des raisons de douter sont proposées au lecteur. Ainsi, l'inconnu a laissé chez Romain Raphaël un texte commentant le récit des chapitres écoulés : "*Après avoir*

---

1 *M.M.*, "Le miroir de Venise", vol. 33, p. 43.
2 *B.O.*, "Histoire d'Angus et de Jessica, vol. 37, p. 336.
3 *T.R.*, vol. 41, p. 19.
4 *T.R.*, "L'homme de Théâtre", vol. 41, pp. 25-26.

lu une vingtaine de pages à la suite, plusieurs inconséquences du texte, d'apparentes erreurs de chronologie, me forcèrent à reprendre le manuscrit de son commencement [...] Des ratures y changeaient les dates où les événements se passaient "[1] . Dans la partie intitulée "L'écrivain", un commentaire en italiques mentionne "une pratique anachronique de l'écriture" par l'insertion dans une histoire située en 1969 de détails qui n'ont pu exister qu'ultérieurement (par exemple l'introduction de l'"attente musicale" au téléphone). Plus loin, le narrateur montre le dessous des cartes, en signalant au lecteur des anomalies chronologiques qui auraient pu lui échapper : "on peut y déceler, y, je veux dire dans ledit *Roman de l'Acteur*... des inexactitudes, au moins du calendrier, qu'on ne peut pas tout à fait considérer comme involontaires [...] Par exemple, dans le chapitre intitulé *Morgane de fil en aiguille* ... Il y est fait mention d'une tournée de Joan Baez dans le Midi, alors que l'été considéré ne peut guère être que celui de 1967, puisque la nuit où Violette disparaît de la vie de Romain Raphaël est en 1966, et que le printemps de 1968 ne vient qu'après. Or Joan Baez a dû être au festival de Châteauvallon en 1971 seulement. D'autre part, ce n'est pas en 1967 qu'une troupe peut avoir promené du Strindberg en province : le renouveau de cet auteur se situe plutôt en 1970 ou 1971"[2] L'explication proposée par le narrateur d'inexactitudes chronologiques touchant la biographie de l'Acteur, met au jour le "mécanisme" de l'invention romanesque : par exemple, certaines anomalies subsistent dans l'aventure de Denis dans le Midi. "Voulez-vous que je vous dise ce que je crois pour ma part ? C'est qu'il y a report sur la personne de Denis d'une aventure de la jeunesse de votre serviteur, qui avait dix-sept ans en 1914... et une confusion volontaire faite entre les deux guerres, celle de quatorze et celle de trente-neuf, qui semble permettre le passage à Denis de ce qui se passait pendant la première"[3]. La création romanesque emprunte la voie, chez Aragon, de cette transposition d'époques où se révèle l'activité de l'imagination analysée dans la nouvelle "Le Mentir-vrai". En rappelant de loin en loin les incertitudes du calendrier, le romancier interdit au lecteur de se prendre à l'illusion réaliste et fait basculer le livre vers le roman de l'écriture[4].

---

5 *Ibid.*, p. 300.

2 *T.R.*, "L'écrivain", vol. 42, p. 55.

3 *T.R.*, "L'écrivain", vol. 42, p. 56.

4 Ces remarques se vérifient pour la plupart des romans de la dernière période, mais il faut faire une exception pour *Henri Matisse, roman*, où l'accumulation et la minutie des dates semblent répondre au souci de serrer au plus près la vérité d'une double démarche, celle de l'artiste et celle du regard de l'écrivain sur Matisse.

Les personnages : mémoires enregistreuses ou "paniers vides".

Si le système des dates, après *La Semaine sainte*, se trouve ébranlé dans sa fonction traditionnelle de garant réaliste, connaît-il une identique mutation en ce qui concerne son rôle dans la mise en place des personnages ?

Nous avons vu que des rapports différents à la datation caractérisaient - en particulier sociologiquement - les personnages. Cette forme de différenciation ne semble pas s'exercer dans les derniers romans. La ligne de clivage passe ailleurs, entre les mémoires qui ont enregistré une infinité de précisions temporelles et les hommes qui "marchent comme des paniers vides", des "noix creuses"[1]. Cette distinction sépare deux cultures, correspondant à deux générations, plutôt qu'à des classes sociales différentes. "On s'exerçait hier encore à des suites infinies de phrases [...], on pliait sous une sorte de par cœur"[2]. Malgré les "trous" de l'oubli dûs à l'âge, Gaiffier fait partie de cette génération d'"hier". Après avoir rassemblé ses souvenirs sur l'année 1922 ("Qu'est-ce qu'il se passait au juste en 1922 ?"...[3]) il s'exclame : "c'est déjà champion. Si on songe à ce que tout le monde sait de l'année vingt-deux !"[4]. Les hommes d'aujourd'hui, représentés par Philippe et Marie-Noire (du moins la Marie-Noire du début du roman, car au fil du roman Gaiffier a "peu à peu donné à cette fille des vues sur les choses, des préoccupations, des connaissances, qui ne répondent plus du tout à sa première image"...[5]) ignorent le passé et s'empressent d'oublier le présent : "Pourquoi ça s'appelle *Guernica*... ce tableau"[6], se demande Marie-Noire. "Et combien de temps est-ce que je vais mettre, ensuite, pour oublier Ben Barka, la scène du Drugstore ? Très vite, les gens ne sauront plus. Comme les gazogènes"[7].

Est-ce à dire que le romancier a totalement rompu avec la technique de présentation du personnage, dont la "carte de visite" "est ponctuée de dates-repères ? Il peut la pratiquer, mais non sans ironie, en faisant sentir la convention narrative. Voici la "fiche" de G. Gaiffier : "bon, tâchons d'en préciser le *moi je*. L'un des, c'est-à-dire.

Né *aussi* en 1897 [...] Mère en fuite depuis 1908 [...]. Là-dessus, le Lycée Carnot, et sur son chemin il y avait un libraire [...] et un jour le *Cours de linguistique* de Ferdinand de Saussure, qui l'avait attiré parce que c'était un livre venant de Genève

---

1 *B.O.*, "Le S.S.", vol. 37, p. 137.

2 *Ibid.*

3 *B.O.*, "Le je et le vous", vol. 37, p. 32. 1922, c'est l'année de "La femme de nulle part", Millerand Président de la République, etc.

4 *Ibid.*, p. 35.

5 *B.O.*, "J'écoute seul ma langue intérieure" vol. 37, p. 275.

6 *B.O.*, "Personne n'écoute les voyageurs", vol. 37, p. 67.

7 *B.O.*, "Changer de dieu", vol. 37, p. 131.

[...]. En 1916 [...] Ça vous suffit : tout cela parfaitement d'époque, un jeune homme dont on pourrait dire, style antiquaire, il est né avec ses pieds [...].

Cela juste comme (1919) il accepte la proposition d'une dame dans les antiquités" etc.[1]. Présentation désinvolte et commentaire sarcastique qui interdisent au lecteur de se contenter d'une lecture au premier degré.

Les autres romans réduisent ou détournent la présentation datée du personnage. Dans *La Mise à mort,* la date ne situe pas la naissance du héros, mais la métamorphose orthographique de son nom, d'Antoine en Anthoine : "Nous écrirons désormais Anthoine à partir de 1938"[2]. Mais la question "Quel âge a-t-il, Anthoine ?"[3] ne trouve pas de réponse. Dans *Théâtre/Roman,* l'effort du personnage pour ancrer dans le temps sa biographie tourne court : "Ah, la chronologie, la chronologie en prend un bon coup. Y mettre de l'ordre. A commencer par le commencement : je suis né en 1926"[4]. Cette date-origine une fois précisée, le récit part à la dérive des souvenirs, en désordre, selon que surgissent à la mémoire les rencontres : "Ce sont elles qui renaissent, celle-ci, celle-là, Morgane, une autre, et l'heure de succession des choses n'en demeure que bien hasardeux"[5]. Et souvenons-nous du commentaire en forme d'avertissement formulé en "lever de rideau" : "L'âge qu'il se donne même est douteux"[6].

Fonction référentielle et rôle structurel des dates.

Nous avons privilégié jusqu'ici les traits qui distinguent l'usage des dates après *La Semaine sainte* de leur fonctionnement antérieur, accordant à ces différences une importance décisive. En effet, il ne faut pas juger de leur efficacité d'après le nombre - assez limité - des occurrences de telles "anomalies", mais d'après l'ébranlement qu'introduisent ces mutations dans un système réglé. Elles s'inscrivent sur le fond du double rôle traditionnellement exercé par les dates, qui continue à être assuré : la référence à l'univers extra-textuel, en particulier aux événements historiques et la mise en évidence des structures temporelles dessinées par le récit.

Comme les autres romans des années soixante et soixante-dix, *Blanche ou l'oubli* poursuit, et même radicalise, l'usage allusif de ces dates qui, à elles seules, convoquent les connaissances historiques (livresques ou vécues) du lecteur. De même que le narrateur d'*Aurélien* ou celui des *Communistes* peut se contenter de mentionner

---

1 *B.O.*, "Le *je* et le *vous* ", vol. 37, p. 26.
2 *M.M.*, "Le miroir de Venise", vol. 33, p. 29.
3 *Ibid.*, p. 36.
4 *T.R.*, "Il y a Marie", vol. 41, p. 139.
5 *Ibid.*, p. 140. L'anomalie de l'accord est dans le texte des *O.R.C.* et sur le manuscrit. Faut-il supposer que "l'heure" est un lapsus pour [l'ordre] ?
6 *T.R.*, "Lever de rideau, vol. 41, p. 25.

"un beau soir de mil neuf cent trente quatre [...]. Ce soir-là, ce Six-Février n'était que le résultat d'une illusion"[1], *Blanche ou l'oubli* n'a besoin que d'une date et même d'une indication partielle, pour faire se lever dans l'esprit du lecteur tout un contexte historique : "Ce soir-là, place de la Concorde... et moi, si j'avais songé à enlever la feuille du calendrier, la date du jour ne m'aurait rien dit : je ne savais pas que le six février, ce serait le Six-Février"[2]. Dans cette phrase, la différence de graphie signale seule le souvenir historique. Le lecteur est invité à charger de sens une date dont la référence historique reste implicite : "Je te parlais de 1956, le bien et le mal, oui... c'est cette année-là que j'ai lu *Hypérion* pour de vrai [...]. En 1956, la lettre de Diotima sur la prise de l'*antique Lécédémone* avait pour nous un sens de fureur et de larmes"[3].

Enfin, les dates ont plus que jamais la fonction de marquer l'organisation du récit ; car elles attirent l'attention sur les structures temporelles complexes que nous étudierons plus loin [4], et servent de guide au lecteur dans ce labyrinthe. Ainsi, dans *Blanche ou l'oubli,* le jeu des deux niveaux temporels parallèles est rendu visible par les dates, puis commenté : "c'est naturellement tout à fait stupide de suivre l'année 40 sur l'année 65, de tâcher que les jours du mois coïncident, le 23, le 24, le 25..."[5].

L'époque de rédaction, presque toujours omise dans *Le Monde réel* sauf par échappées très passagères - (comme dans *Aurélien*. "Il y avait encore très peu de piscines à Paris. Les Tourelles n'avaient pas encore ouvert" (ch. XXI)) - se précise jusqu'à la minutie d'une indication fournie sur le calendrier de correction des épreuves dans *Henri Matisse, roman.*

La date : un signe à interpréter.

Rien de plus simple en apparence, pour créer l'effet-temps, que de ponctuer le récit de dates affectées à l'action et aux personnages. Temps et espace, traditionnellement, assurent l'articulation du monde fictif à l'univers référentiel où se déploie l'expérience temporelle des lecteurs.

Or le rôle des dates, comme nous l'avons constaté, varie dans le roman en fonction de leur point d'insertion, de leur nature, et de leur sphère d'appartenance, selon aussi qu'elles scandent la diégèse, situent le moment de l'énonciation, ou balisent le champ de conscience des personnages. Elles restent toujours des signes à

---

1 *Aur.*, Epilogue II, vol. 20, p. 257.

2 *B.O.*, "Personne n'écoute les voyageurs", vol. 37, p. 66.

3 *B.O.*, "Une mèche de cheveux n'est pas une hypothèse", vol. 38, pp. 101-102. Voir plus loin IVème partie, chapitreIV, 4, "L'inscription de l'HIstoire dans *Blanche ou l'oubli*".

4 Voir IIe partie, IIe section, ch. II, "Le temps narratif" : "miroirs de temps".

5 *B.O.*, "Le S.S.", vol. 37, p. 143.

interpréter. A elle seule, l'indication calendaire ne saurait suffire à suggérer l'écoulement du temps, pierre d'achoppement de l'écriture romanesque. La multiplication des précisions témoignerait plutôt de cette impuissance à dire le temps constatée par le "Vieux" dans *Théâtre/Roman* en une condamnation sans espoir des romanciers : "Aucune histoire écrite ne contient le temps, le passage du temps"[1].

Des repères temporels plus qualitatifs que les mentions d'années peuvent parler davantage à l'imagination du lecteur. Les romanciers usent volontiers de références aux formes du temps cyclique familières à leurs lecteurs : le cycle des saisons et le calendrier religieux. Aragon ne renonce pas à ces cadres temporels traditionnels, et l'on peut se demander s'il se contente d'en exploiter les ressources connues ou s'il innove davantage.

2.- REPERES TEMPORELS : LE CYCLE NATUREL DES SAISONS.

Le cycle saisonnier.

Le cycle saisonnier appartient si intimement à une culture qu'il sert aisément de support à l'effet de succession temporelle, et que toute perturbation dans sa représentation altère le sens du temps. On sait par exemple combien le trouble Thomas Mann dans *La Montagne magique* : "La confusion des saisons concourt au brouillage des repères usuels du temps"[2]. Certains romanciers contemporains, loin de négliger une structure temporelle qui a déjà si largement inspiré la littérature par sa thématique et son efficacité dans l'organisation narrative, comme dans *Le Lys dans la vallée* ou *L'Immoraliste,* s'emploient à la ranimer dans sa force (Giono), ou l'utilisent de manière systématique pour cadre formel (par exemple M. Butor dans *L'Emploi du temps*).

Rien de tel chez Aragon, mais une présence fréquente du recours aux saisons nous conduit à nous demander si le romancier fait reposer sur elles l'effet de succession temporelle, et s'il use du symbolisme traditionnel des saisons ou le renouvelle.

La suite des saisons trace-t-elle pour l'histoire racontée le sillon d'un enchaînement temporel ? Parmi les écrits de jeunesse, *Les Aventures de Télémaque* rejette explicitement cette possibilité, en inscrivant dès l'abord l'action dans le "printemps éternel qui régnait sur ces contrées fabuleuses"[3]. Cet ouvrage est probablement le seul qui refuse le temps au point d'évacuer aussi bien les saisons que les années (on se souvient qu'il ne s'y trouve aucune date). *Le Paysan de Paris* fait

---

1 *T.R.*, "Morgane de fil en aiguille", vol. 41, p. 301.
2 RICOEUR (Paul), *Temps et récit II, op.cit.*, p. 180.
3 *Tél.*, livre I, *O.P.*, vol. I, p. 238.

certes place aux saisons, et même leur accorde une importance inusitée, puisque l'irruption du printemps bouleverse le cours abstrait de la réflexion initiale : "J'en étais là de mes pensées, lorsque, sans que rien en eût décelé les approches, le printemps entra subitement dans le monde. [...] Le tour des pensées ne saurait rester le même"[1]. Mais, comme le montrent la syntaxe et le vocabulaire de ce passage, la saison représente ici un événement, elle n'introduit aucun écoulement temporel continu. Nulle part dans *Le Paysan de Paris* n'apparaît un cycle régulier qui pourrait devenir le support chronologique de l'action. Malgré les apparences, il existe à peine davantage dans *Anicet*. On trouve bien, dans ce premier roman, des indications de saisons qui servent de repères pour une chronologie de l'histoire : après la rencontre d'Anicet et Arthur "un soir" indéterminé (ch. I), une ellipse de six mois nous fait découvrir Anicet en hiver aux chapitres IV et V, puis un saut temporel d'environ six mois à nouveau conduit à la scène où Anicet et Baptiste, au chapitre VI, se trouvent en été dans une salle de cinéma. La suite de l'action se situe dans le prolongement de ce moment estival, sauf le procès final, qui a lieu probablement en hiver, quand "la Seine monte"[2]. Mais, bien que l'ordre naturel des saisons ne soit pas bouleversé, nous n'avons plus le sentiment que le temps s'écoule, que les jours s'inclinent peu à peu vers la saison prochaine. Une progression saccadée, discontinue, nous projette en hiver, puis en été, sans transition. Le temps ne semble pas baigner d'un cours uniforme tout ce qui s'y inscrit, il s'attache ponctuellement à une situation ou à un personnage qu'il caractérise. Après six mois d'apprentissage, Anicet doit nécessairement se trouver en hiver pour connaître l'impitoyable "lucidité" de l'arrachement au passé : "Le temps est clair aujourd'hui, dit le Marchesino quand il vit qu'Anicet avait achevé sa lecture, et ce petit froid de janvier est d'une lucidité à faire peur"[3]. Et l'on ne peut placer qu'en hiver, dans un décor glacé, sa rencontre avec le dénuement ascétique de "l'homme pauvre" : "Anicet, sensible au froid plus qu'aux paroles, grelottait à ne pouvoir se résoudre à la pauvreté"[4]. Au contraire, la philosophie de l'action prônée par Baptiste ne peut s'accommoder que du rayonnement solaire : "Par un miracle assez singulier, si je veux me le représenter, je ne puis imaginer Baptiste qu'en été [...] Baptiste n'existe qu'en plein soleil"[5]. C'est pourquoi le romancier place "en juillet 1916"[6] la première rencontre de Baptiste avec "Harry James" inspiré par Jacques Vaché, date non conforme à la chronologie extra-textuelle

---

1 *Pays.*, "Préface à une mythologie moderne", *O.P.*, vol. 3, p. 85..

2 *An.*, ch. XV, "Le café du commerce à Commercy", vol. II, p. 203.

3 *Ibid.*, ch. IV, "Anicet chez l'homme pauvre", vol. II, p. 91. Anicet lit, puis brûle une lettre suppliante de sa mère.

4 *Ibid.*, p. 97.

5 *Ibid.*, ch. VI, vol. 2, p. 117.

6 *Ibid.*, p. 116.

de la rencontre avec Jacques Vaché, située "vers la fin de février ou au début de mars", précise la biographie [1] ; Jacques Vaché a quitté Nantes en mai 1916. *Anicet* situe de même en été l'enterrement de "Harry James", alors que Jacques Vaché est mort le 6 janvier 1919. L'absence d'enchaînement des saisons altère la notion de temps cyclique, et retire à l'histoire l'un de ses principes d'organisation traditionnels. C'est seulement dans le dernier conte du *Libertinage*, "La femme française" (1923) que le cours lent des saisons fait sentir sa présence à travers la succession des jours évoquée sensuellement et représentée par les feuilles soulevées une à une de l'éphéméride : "En voilà pour des mois, Jean-L'hiver s'allonge à perte de vue devant moi. J'ai soulevé les feuilles de l'éphéméride jusqu'au jour que tu dois revenir. Quel paquet !"[2].

Les références-repères aux saisons correspondent davantage à l'usage traditionnel dans les romans du *Monde réel*, où elles se combinent avec les mentions plus précises empruntées au calendrier civil : mois, semaines. Grâce à cet ensemble d'indices, le lecteur situe facilement l'action dans un cycle annuel. Mais, sauf exception (en particulier pour les héros adolescents comme Pascal Mercadier, sensibles à la qualité sensuelle des jours) l'écrivain développe peu le thème du cours naturel des saisons. Il se contente de notations brèves, plutôt ponctuelles, mais saisissantes par leur capacité à suggérer la qualité de l'instant : à Paris, "septembre était doux et luisant..."[3] ; en décembre, "la Seine était jaune, troublée, lourde des neiges et des boues d'ailleurs, sous le ciel échevelé de mèches blanches, avec ce bleu pâle, usé, de l'hiver parisien, à travers les déchirures"[4]. Ces descriptions captent l'inoubliable instant, et il est plus rare qu'elles fassent participer le lecteur au glissement des jours (comme pour l'arrivée du printemps à Giverny dans *Aurélien*).

Il arrive cependant que le romancier donne plus d'ampleur aux développements sur le temps atmosphérique, qu'il y revienne en formules répétées. On le voit surtout dans deux aspects de la conduite narrative : il réalise ainsi une unité synchronique englobant une multitude de lieux, de personnages, et d'actions diverses ; et il affecte d'une forte charge dramatique ou symbolique certains moments ou saisons.

Le temps atmosphérique contribue à la cohésion d'épisodes longs et riches en détails. Par exemple, il baigne tout le récit de la manifestation au Pré Saint-Gervais évoquée dans *Les Beaux Quartiers* : y reviennent, en accompagnement sourd, des formules qui ne permettent pas d'oublier le beau temps et la chaleur inattendue de cette fin de mai : "un peuple joyeux, étonné de la chaleur" (ch. XXVIII), "il fait beau, beau

---

1 BRETON (André), *Oeuvres* I, édition procurée par Marguerite BONNET, bibliothèque de la Pléiade, p. XXXIV.

2 *Lib.*, vol. 2, p. 359.

3 *V.I.* , 1ère partie, ch. 54, vol. 15, p. 296.

4 *Aur.*, ch. 35, vol. 19, p. 249.

à ne pas croire", "quelle chaleur !" (ch. XXIX), et le discours de Jaurès s'élève "dans la chaleur prodigieuse de ce mai 1913" (ch. XXIX)[1]. Mais c'est dans *La Semaine sainte* qu'Aragon recourt le plus systématiquement à cette forme de cohésion ; la pluie y tient lieu de liaison thématique et temporelle, tout en rendant sensible une durée répétitive : "Et il pleut déjà là-bas, à Grandvilliers et à Poix, sur la Maison du roi et les Princes"[2] ; "partout il régnait le même petit jour de grande pluie sur les chemins défoncés et boueux"[3] ... "on s'en va désespérément au pas dans ce pays monotone, dans la pluie, dans la boue"[4], tandis que dans la vallée de la Somme "la pluie tombe serrée maintenant, trempant les tourbiers"[5]. Au début du chapitre XIV, intitulé "Un jour de grand vent", le romancier balaie ainsi en quelques lignes tout l'espace de déplacement de ses personnages : "Le Jeudi Saint de 1815 commence dans la colère et la justice du ciel. Un cyclone s'abat de Dieppe où vainement M. de Castries rassemble d'inutiles navires, par Saint-Valéry croassant de mouettes et Abbeville, d'où sort la Maison du Roi avant l'aube, par-dessus la vallée de la Somme et la petite maison de torchis et de chaume où Marc-Antoine d'Aubigny revient à lui [...] jusqu'à la frontière que vient de franchir un cavalier sombre"[6]... A Lille secouée par la tempête, les gens s'arrachent les journaux. "Le vent règne en maître sur la folie des hommes"[7].

Comme on peut le voir avec ce dernier exemple, dans de très nombreux cas, la fonction conjonctive du temps atmosphérique lié aux saisons s'accompagne d'une valeur symbolique suggérée ou même explicite. Dans le symbolisme des saisons, Aragon reprend souvent les associations traditionnelles, sur lesquelles nous ne nous attarderons pas. Mais on peut s'arrêter sur quelques traits au traitement plus original, ou sur le rajeunissement éventuel des thèmes ancestraux.

Quelques traits aragoniens dans le symbolisme des saisons.

— Variations sur le printemps.

Les significations et valeurs attachées aux saisons, même si elles restent liées aux associations traditionnelles, reçoivent en fonction de la période d'écriture et du contexte un accent variable. Par exemple, l'association du printemps au renouveau ne rend compte que très superficiellement de l'insertion du thème printanier dans *Le*

---

1 *B.Q.*, vol. 12, pp. 94, 97, 98, 104.
2 *Sem.S.*, ch. XI, "Sur les routes", vol. 30, p. 80.
3 *Ibid.*, p. 81.
4 *Ibid.*, p. 87.
5 *Sem.S.*, ch. XII, "La vallée de la Somme", vol. 30, p. 119.
6 *La Sem.s.*, ch. XIV, "Un jour de grand vent", vol. 30, p. 198.
7 *Ibid.*, p. 199.

Paysan de Paris, La Mise à mort et *La Semaine sainte*. Dans *Le Paysan de Paris* le surgissement du printemps fait éclater jusqu'à l'ivresse les cadres logiques et les routines : "On vient d'ouvrir le couvercle de la boîte. Je ne suis plus mon maître tellement j'éprouve ma liberté. Il est inutile de rien entreprendre. Je ne mènerai plus rien au-delà de son amorce tant qu'il fera ce temps de paradis. Je suis le ludion de mes sens et du hasard"[1]. Dans *La Mise à mort,* le printemps apparaît avec la même brusquerie, et accompagne aussi le bouleversement du cours ordinaire de la vie, pour le meurtrier involontaire, Oedipe. L'accent est mis sur la discontinuité, celle d'une liberté vécue dans l'instant : Oedipe vient de tuer un homme avant d'avoir pensé son acte. "Cela se passait dans une ville de cachou pâle où le printemps survint presque aussitôt, dans une stupéfaction de couleurs, l'immensité du ciel, les avenues à reflets bleus. Les vêtements ne tenaient plus au corps, les femmes passèrent soudain au premier plan [...]. Toutes sortes de petites lumières jouaient dans les vitres, les yeux, les toitures"[2]. Le narrateur du *Paysan de Paris* et le héros d'"Oedipe" s'abandonnent à l'infinie mobilité des séductions instantanées : "Pourquoi donc avait-il abattu cet inconnu, tout à coup, et justement à l'heure où ça le travaillait le plus [...], quand il avait loisir de flâner dans la rue, regarder les filles ?"[3]. Le "paysan" relie explicitement sa liberté printanière à cette flânerie du regard désirant : "Au lieu de vous occuper de la conduite des hommes [et de l'exiger cohérente, suivie], regardez plutôt passer les femmes. Ce sont de grands morceaux de lueurs [...], des mystères brillants et mobiles", des "miroitements"[4].

Le renouveau de la vie dans *La Semaine sainte* possède un rythme bien différent, et révèle une tout autre philosophie. Au lieu d'éclater subitement, le printemps est annoncé, attendu : "Après-demain le printemps"[5] ; les titres des chapitres soulignent le passage d'une saison à l'autre : à "La dernière veillée d'hiver" (ch. VII) succède "Le printemps" (ch. VIII). C'est avec lenteur et comme difficilement que s'opère le changement : "Le vent était tombé. Il ne pleuvait plus. Des rayons de soleil perçaient timidement"[6]. Dans le bois des Arbrisseaux, coexistent les premières primevères, "les bourgeons gris et jaunes, les restes de feuilles sèches"[7]. Le romancier met l'accent sur la maturation lente des saisons, et sur l'alternance continue de mort et de vie dont leur cycle est porteur, même s'il privilégie à la fin du roman la résurrection, et imprime au récit un mouvement ascendant jusqu'à la phrase terminale : "C'est drôle,

---

1 *Pays.*, "Préface à une mythologie moderne", *O.P.*, vol. 3, p. 86.
2 *M.M.*, "*Troisième conte de la chemise rouge* ", "Oedipe", vol. 34, pp. 143-144.
3 *Ibid.*
4 *Pays.*, *O.P.*, vol. 3, p. 86.
5 *Sem.S.*, ch. I, "Le matin des Rameaux", vol. 29, p. 35.
6 *Ibid.*, ch. VIII, "Le printemps", vol. 29, p. 300.
7 *Ibid.*, ch. XI, "Sur les routes", vol. 30, p. 84.

la route n'est pas du tout la même, avec le soleil"[1]. Le printemps n'est plus un moment isolé, bouleversant, où fait irruption une liberté conçue comme abandon à l'instant dans sa pure nouveauté. Il s'inscrit dans une succession naturelle, support des activités humaines, qui permet de développer tout le symbolisme du devenir : latence, maturation, bourgeonnement, éclosion... Toutes ces images se rassemblent dans le dernier chapitre de *La Semaine sainte,* "Demain Pâques", associées à la succession des générations : ces jeunes gens porteurs d'avenir tandis que meurt le Commandant Degeorge, "c'est comme les saisons qui se succèdent, l'herbe si complètement disparue et qui revient avec le printemps"[2]. Le cycle inéluctable des saisons pourrait, différemment accentué, suggérer un éternel retour décourageant. Mais, en exaltant la phase printanière du cycle, et en la mariant au mythe chrétien de la résurrection, l'artiste induit une lecture positive du rapport au temps de la nature.

L'été aragonien, "la saison violente".

De nombreux passages romanesques d'Aragon présentent la particularité d'associer la période estivale à la mort. Les dates historiques, faisant coïncider avec l'été les déclarations de guerre, ne suffisent pas à expliquer ce choix dans tous les cas. L'explication vaut certainement pour *Les Voyageurs de l'impériale,* où le romancier fait converger dans la chaleur d'août 1914 la mort de Pierre Mercadier et l'éclatement de la guerre. L'odeur abominable d'une hernie sphacélée se répand, prémonitoire, sur le désordre de la mobilisation [3]. D'autres étés sanglants peuvent apparaître comme une préfiguration du massacre : la fusillade de Cluses en juillet 1904 conduit à une réflexion anticipatrice de Catherine : "Qu'adviendrait-il d'elle d'ici dix ans ? [...] Voyons, dans dix ans, nous serons en juillet 1914...[...] Et les gens d'ici qui auraient depuis tant d'années terminé la grève [...] Est-ce qu'on les tuerait dans dix ans comme aujourd'hui ?"[4]. La même convergence de la violence, de la mort, et de la chaleur estivale existe au chapitre XIX de "Catherine", transposée sur un plan plus "décadent" : "Un soir d'août au Bois de Boulogne", quand "la chaleur insupportable de l'après-midi ne s'est pas tout à fait éteinte"[5]... La mort hante Catherine, qui vient d'apprendre qu'elle est condamnée à brève échéance. Devant elle, la violence sociale s'abat, sous la forme d'une rafle de prostituées. Mais l'accent est mis davantage sur

---

1 *Ibid.*, ch. XVI, "Demain Pâques", vol. 30, p. 373.
2 *Ibid.*, p. 353.
3 *V.I.*., "XXème siècle", ch. L, vol. 16, p. 314.
4 *C.B.*, deuxième partie, ch. XII, vol. 7, p. 217.
5 *Ibid.*, ch. XIX, vol. 8, p. 41.

l'atmosphère d'exténuation où convergent la fin d'une vie et l'agonie d'un monde : "Elle se sent au bout de cette journée d'été, comme au soir d'une vie"[1]. Dans la nuit, chez Henry Bataille, auprès de qui les regards de Catherine tombent sur la statuette de Ligier-Richier pour le tombeau d'un duc de Lorraine, "ils en vinrent tout de suite à parler de la mort"[2]. Ce qui habite les personnages, c'est à la fois leur propre mort et celle qui mène et auréole le monde luxueux, décadent, dont l'artiste annonce la fin : "Nous sommes au bout d'une époque, au seuil d'un monde. Nous autres, fils de Byzance, qu'y pouvons-nous ? Nous maudissons ce monde pourri qui est notre chair même"[3]. Un rapprochement avec le fusillé de Cluses fait par Catherine elle-même à ce moment nous autorise à voir dans cette soirée d'août l'annonce sourde de la "danse de mort"[4] qui va bientôt secouer l'Europe.

L'explication historique s'impose moins nettement, sans être exclue, dans *Les Beaux Quartiers*, où juillet 1912 accumule tous les signes d'un univers mûr pour la catastrophe. La fin de la première partie frappe le lecteur par l'insistant entrelacement des motifs : chaleur accablante, "folie" des élections et de la fête à Sérianne, violence et mort. "L'été s'était dépassé [...]. La terre blanche et poudreuse semblait vous remonter à la gorge. Le soir approchait, épais, odorant"[5]. Dans "cette terrible chaleur de juillet"[6], se révèle en toute son étendue la violence des rapports sociaux : c'est alors qu'on apprend la mort du terrassier victime de "*Pro Patria*"[7], et qu'Armand découvre le corps en décomposition d'Angélique pendue, tandis que l'excitation de la fête s'exaspère et débouche sur le meurtre de Respellière. "Quel était le lien, le sens de toutes ces choses épouvantables ? [...] Brusquement, un sentiment l'emporta sur tous les autres en Armand, un dégoût presque insurmontable"[8]. Sous l'implacable chaleur méridionale, l'été est bien la "saison violente" d'Apollinaire, celle d'une prise de conscience où la "jeunesse est morte"[9].

La guerre ne se profile pas nécessairement à l'horizon de cette union fréquente de l'été avec la mort. C'est dans la chaleur orageuse d'août que le romancier situe le décès de Madame d'Ambérieux et les intolérables gestes codifiés de l'enterrement. "On ne sait pourquoi", écrit-il, "l'été aggrave ce caractère de fausseté, cet atroce mensonge

---

1 *Ibid.*
2 *Ibid.*, ch. XX, p. 49.
3 *Ibid.*, p. 51.
4 *Ibid.*, p. 53.
5 *B.Q.*, "Sérianne", ch. XXV, vol. 11, p. 193.
6 *Ibid.*, ch. XXVII, p. 218.
7 Voir *ibid.*, ch. XXV, p. 197.
8 *Ibid.*, ch. XXVII, p. 219.
9 Apollinaire, "La jolie rousse", *Calligrammes*.

de la mort"[1]. Aragon fait converger ce moment avec la prise de conscience par Mercadier de l'échec absolu de son existence, devenue une carcasse vide. "La vie avait l'absurdité d'un orchestre parodique [...]. La chaleur écrasante, les mouches, le soleil... Pierre se sentit tout à coup réveillé d'un enchantement dans cette réalité du cimetière, avec les tombes gravées de menteries et de noms oubliés"[2].

Même lorsqu'elles ne sont ni violentes ni prématurées, ces morts de l'été n'apparaissent jamais comme l'aboutissement serein d'un cours naturel, contrairement à la vie du Commandant Degeorge qui trouve son "point final"[3] la veille de Pâques. Elles déchirent le voile jeté sur une réalité insupportable, dont elles sont à la fois l'expression et le révélateur.

"Je suis un enfant de l'automne".

L'automne présente aussi quelque particularité, dans l'association qui en est faite avec l'amour. «"Cet enfant est né à l'automne", dit grand'mère, et elle lève sentencieusement un doigt chargé de significations automnales »[4]. L'enfant de l'automne serait prédestiné à l'amour : "Les femmes t'aimeront parce que tu es né à l'automne et que les enfants de l'automne ont été conçus avec la force de l'an nouveau"[5]. Ces propos de grand'mère à Pascal sont repris par le personnage et l'engagent dès l'enfance dans le goût de séduire [6]. Au chapitre XXXIII, la rencontre de Pascal avec Reine est commentée comme "la bizarre aventure d'automne"[7] ; pour Pascal, "une nouvelle femme, c'est comme une fenêtre qu'on ouvre..."[8]. On ne peut s'empêcher de rapprocher Pascal de son auteur, autre "enfant de l'automne", quand on se souvient des formules de jeunesse, "Je suis pourri par le goût de séduire"[9] , de ce vers du *Roman inachevé* : "Une femme c'est une porte qui s'ouvre sur l'inconnu", ou, dans *Théâtre/Roman,* du chapitre "Il y a Marie...". Le roman chargé d'autobiographie se reconnaît à la résurgence, parmi d'autres, de ce motif.

---

1 *V.I.* , première partie, ch. XLIV, vol. 15, p. 245.
2 *V.I..*, première partie, ch. XLVIII, vol. 15, p. 265.
3 *Sem.S.*, ch. XVI, "Demain Pâques", vol. 30, p. 369.
4 *V.I.*, 1ère partie, ch. III, vol. 15.
5 *Ibid.*, p. 53.
6 Voir "Vingtième siècle", ch. XXV, vol. 15, pp. 118, 195.
7 "Vingtième siècle", ch. XXXIII, vol. 16, p. 235.
8 *Ibid.*, p. 236.
9 *D.I.* , "Discours du volcan", éd. Gallimard 1986, p. 111.

Au seuil du merveilleux : la neige.

Une révélation paraît attachée à un aspect de l'hiver, la neige. Elle accompagne plusieurs fois, chez Aragon, l'entrée dans le merveilleux de l'amour ou de l'imaginaire. Vers la fin du *Paysan de Paris* c'est sur fond de neige que se profile une apparition : "Mais eux n'ont pas senti le divin de cette femme. [...] je n'osais pas la regarder venir. J'étais cloué, j'étais rivé à l'abstraite vie diamantaire. Il avait neigé ce jour-là"[1]. Plus qu'un indice temporel, la neige signale le passage d'un seuil, celui de cet "état de confusion du réel et du merveilleux"[2] auquel se résume l'amour. Il ouvre sur un monde précieux et fragile. Dans *Aurélien,* ce moment suspendu de la neige intacte est éphémère. Il s'accorde à l'impression de "renouveau" et de purification qu'éprouve Aurélien après son premier aveu d'amour à Bérénice : "Tout lui devient logique, signe de son amour.Jusqu'à cette neige qui s'accroche à ses cils.Il a hésité à la quitter, à déserter sa blancheur"[3]. Mais cet instant miraculeux bascule dans son opposé, la "fournaise" du Lulli's ; ce mouvement d'annulation de la neige en son contraire préfigure en un seul chapitre l'échec d'Aurélien. Dès le chapitre suivant, "il avait dégelé"[4], la magie fait place à la boue.

Le motif de la neige est encore plus explicitement lié à des connotations non temporelles dans *La Mise à mort.* Dans la "digression du roman comme miroir", par la grâce de l'intertextualité, Aragon, rappelant Lewis Caroll, associe la neige aux sortilèges de l'entrée en fiction : "Rien de plus singulier que l'entrée en matière par quoi cet auteur, au bout de dix pages d'une conversation avec un petit chat, amène Alice dans le monde qui est de l'autre côté du miroir. J'ai relu ce premier chapitre d'*A travers le miroir* assurément plus de cent fois, depuis le temps où j'ai traduit *La Chasse au Snark* : le mystère en rien n'en a diminué à mes yeux. La neige tombe toujours pendant ces pages-là, - le gentil bruit doux qu'elle fait, - *juste comme si quelqu'un couvrait la fenêtre de baisers au-dehors* "[5]. La neige appartient à ce monde au-delà du miroir, au règne de l'imaginaire où pénètre le romancier : "*Let's pretend...* et je suis déjà au-delà des apparences, je suis déjà tout le reste, comme est la neige à la maison de ce côté-ci du miroir"[6]. Ce pouvoir de l'imaginaire, rien ne l'illustre mieux que les "Contes de la chemise rouge". Au début du "Carnaval", c'est la musique qui assure la médiation entre la réalité présente et le paysage absent (qu'il soit de la mémoire ou de

---

1 *Pays.*, "Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", ch. XV, *O.P.*, vol. 3, p. 302.
2 *Pays.*, "Le songe du Paysan", *O.P.*, vol. 3, p. 340.
3 *Aur.*, ch. XXVI, vol. 19, p. 186.
4 *Ibid.*, ch. XVII, p. 193.
5 *M.M.*, "Digression du roman comme miroir", vol. 33, p. 186.
6 *Ibid.*, vol. 33, p. 187.

l'invention romanesque). La communication avec le passé s'établit d'entrée de jeu par le miracle de l'association entre la musique et la neige : la musique "est comme une grande mémoire où s'efface le paysage environnant. Elle fait naître ou renaître un spectacle anéanti, et tout se passait comme si par la fenêtre fût entré le parfum rouge de la neige"[1]. Bien que l'évocation de la neige possède ici une valeur autobiographique indéniable, son rôle d'indicateur temporel peut être considéré comme secondaire par rapport à sa fonction métaphorique, ainsi que nous le voyons dans nombre de textes aragoniens.

Aragon traite rarement le thème du cycle naturel pour lui-même. Il accompagne en sourdine l'action et les personnages, forme parfois un contraste dramatique comme dans *L'Espoir*, mais sans donner lieu à une méditation (par ex. avec la mort d'Oustric et ses camarades dans les combats de mai 1940, sous un ciel lumineux). Les textes où le motif des saisons revient avec le plus d'insistance, comme dans *La Semaine sainte*, l'associent à un symbolisme religieux.

3.- REPERES TEMPORELS : LE CALENDRIER RELIGIEUX.

Si le calendrier civil redouble et précise les mentions d'années, - les références aux mois et aux jours de la semaine étant d'autant plus nombreux que le récit devient plus dramatique ou plus riche en informations historiques -, le calendrier religieux va bien au-delà d'un rôle de repère temporel. Le romancier tire parti des riches valeurs symboliques attachées à la tradition des fêtes chrétiennes, pour associer au temps des significations et résonances qui trouvent un écho chez le lecteur occidental, même si celui-ci partage l'athéisme de l'auteur, pour qui "la liturgie est et ne peut être qu'image"[2].

L'étrange Noël d'*Aurélien*.

Avant même *La Semaine sainte*, où le calendrier religieux scande le récit et l'histoire, quelques exemples moins développés se rencontrent dans *Le Monde réel* : ainsi l'action d'*Aurélien* se noue avant Noël, et vers cette fête convergent espoirs, craintes, fantasmes des personnages. Ils esquissent eux-mêmes le rapprochement entre les "jours alcyoniens" précédant la naissance du Christ et le beau temps inattendu qui abrite - et isole du réel - les débuts de leur amour. "Quel beau temps !" dit Bérénice [...] "J'allais penser que c'était pour nous... et puis je me suis souvenue... c'est pour

---

1 *M.M.*, "Le Carnaval", vol. 34, p. 12.

2 Note d'Aragon dans l'ouvrage de Jean Sur, *Aragon, le réalisme de l'amour*, éd. du Centurion, 1966, p. 188.

la Sainte Vierge [...] les jours alcyoniens... quand l'alcyon, tant la mer est calme, peut y faire son nid au creux des vagues... les jours d'avant Noël... parce que Dieu ne voulait pas que sa mère souffrît alors de l'hiver...".

Il secoua la tête : "Ce sont, - dit-il, - nos jours alcyoniens... parce que l'amour..."[1].

L'approche de Noël éveille un écho assourdi du thème chrétien de la naissance, et l'attente d'un événement décisif : "Les jours avaient passé sans qu'on pût dire comment. Ce Noël lointain comme le sont des villes, ce Noël qui avait pris barre sur Aurélien non pas dans la tradition chrétienne, mais dans la menace de séparation qu'il comportait, ce Noël ne serait pas l'aube, déchirante peut-être, qu'il avait rêvée, l'aube où les guetteurs du moyen-âge, complices, étaient aussi les confidents de l'amant qui s'en va. Noël était arrivé comme un jour quelconque"[2]. La disposition syntaxique et la répétition du terme "Noël" suggèrent l'investissement affectif et culturel dont cette fête reste le siège, même laïcisée. Or c'est dans cette journée de Noël qu'Aurélien va recevoir l'aveu de Bérénice, confié à son moulage de plâtre : "ses lèvres avaient formé, au toucher du plâtre, l'aveu informulé, le baiser qu'elle n'avait pas donné de ses lèvres vivantes, la matrice de ce baiser [...]. Comme il se penchait vers Bérénice, il lut dans ses yeux morts que Bérénice l'aimait"[3]. Aragon fait coïncider avec la fête chrétienne une révélation à la fois physique et métaphorique ("ses genoux fléchirent sur le bord du lit"[4], une force inconnue soulève Aurélien, "Comme s'il avait par cette certitude, atteint à la possession du monde, à la découverte dernière"[5]). En ce jour unique, le personnage connaît, dans l'absence, sa plus intense relation amoureuse. Mais c'est à la faveur d'un renversement de la signification chrétienne de la présence, de l'incarnation, d'un renversement tragique aussi de la promesse heureuse, qu'Aurélien accède à la communication avec l'autre - mais aussi avec une sorte d'au-delà, ou d'en-deça de la conscience grâce à ce masque de "Bérénice, vivante et morte, absente et présente, enfin vraie !"... "Des mots lui venaient, des mots tendres, qui s'échappaient de ses dents entrouvertes, de sa langue mobile comme un fantôme, des mots qu'il entendit avant de les penser, des souffles... Dans le domaine des morts on parle peut-être ainsi. Et nulle part ailleurs"[6].

---

1 *Aur.*, ch. XXXIII, vol. 19, p. 234.
2 *Aur.*, ch. XLIV, vol. 20, p. 34.
3 *Ibid.*, p. 41.
4 *Ibid.*
5 *Aur.*, ch. XLV, vol. 20, p. 42.
6 *Aur.*, ch. XLIV, vol. 30, p. 41.

Dans cette parole informulable, *Aurélien* atteint peut-être son "point sublime" fantasmatique, au lieu nodal des thèmes les plus fondamentaux du roman [1]. Il est remarquable que ce sommet poétique du roman coïncide avec Noël, alors que sur le plan strict de l'action et de la peinture sociale, le moment crucial se situe plutôt au seuil du nouvel an, date sans résonance religieuse (malgré sa désignation traditionnelle de "nuit de la Saint-Sylvestre").

C'est en effet dans la nuit qui précède le nouvel an que le banquet des anciens combattants dissipant les illusions de solidarité, fait émerger les contradictions et dévoile en Aurélien ce qui fait de lui un homme comme les autres. Ce même instant-seuil, symbolisé par minuit, scelle l'échec définitif d'Aurélien : "Bérénice, il n'y a plus que son nom, et plus qu'elle par quoi débute l'an nouveau, le siècle nouveau, Bérénice [...].

Aurélien, dans ses bras à regret relâchés, reconnaît Simone. Mais Bérénice alors ? Il n'y avait pas de Bérénice..."[2].

La fête de Noël, dans *Aurélien,* témoigne d'un traitement original de l'indice temporel, qui joue à plusieurs niveaux : elle facilite l'action en donnant un support vraisemblable au thème du cadeau, qui introduit l'épisode du masque offert par Bérénice [3]. Certaines connotations de la fête religieuse se prolongent dans le roman : l'attente, la naissance d'une certitude, peut-être même un sentiment de transcendance éprouvé par le personnage ravi ("Aurélien ne se connaissait plus [...] Il était la proie d'un vertige qu'il n'avait jamais subi"[4]). Le caractère exceptionnel de ce moment répond à la solennité du jour rituel. Mais un renversement de sens est opéré par la résonance funèbre de l'objet et des fantasmes qu'il suscite.

La Passion des justes dans *Les Communistes.*

En certains passages des *Communistes*, une relation étroite entre l'isotopie religieuse et l'isotopie politique préfigure *La Semaine sainte*. C'est en effet dans la semaine précédant Pâques que se situe en 1940 le procès des députés communistes qui ont refusé de renier leur parti. (On se souvient que la relation de leur attitude à la

---

1 Voir L. FOLLET, *Aragon, le fantasme et l'histoire. Incipit et production textuelle dans "Aurélien"*, coll. Entailles, les Editeurs Français Réunis, 1980, et *Aurélien ou l'écriture indirecte*, études réunies par S. RAVIS, *op. cit.*

2 *Aur.*, ch. LIII, vol. 30, p. 90. Voir RAVIS Suzanne, "Le chemin de Césarée", *Silex* n° 8/9, 1978, pp. 107-109.

3 "Bérénice, pour son Noël, lui avait apporté une "Inconnue de la Seine" (selon l'impression initiale d'Aurélien). Ch. XLIV, vol. 30, p. 40.

4 *Ibid.*, p. 41.

Chambre occupe une large place dans le livre "Novembre 1939-mars 1940"[1] ; leur fidélité politique et leur courage exercent une forte impression morale sur le jeune Jean de Moncey, d'éducation catholique). Au chapitre XXVIII, le texte revient à plusieurs reprises sur la correspondance entre la date historique du procès avec le cycle pascal, suggérant ou même développant de façon explicite le thème de la Passion : "Le Vendredi Saint commence au Palais avec le huis-clos"[2].

Comme ce sera le cas dans *La Semaine sainte*, l'arrivée du printemps coïncide avec la semaine de Pâques. Mais ici la rencontre du calendrier des saisons et du calendrier liturgique s'opère de la manière la plus antinomique : "C'est le premier jour du printemps. Et le Vendredi Saint"[3]. (Dans la première version, cette phrase est reprise deux fois, et constitue un paragraphe isolé). Le thème esquissé par ce rapprochement contrasté va être ensuite développé grâce à un double rappel, littéraire et religieux : "Watrin pense à cette page de *Parsifal,* L'Enchantement du Vendredi Saint, dont Barrès parle longuement quelque part, et au long regard qu'à ce moment la magicienne Kundry jette sur la prairie, le printemps qui commence. Kundry qui séduit le jeune héros, lui révélant la mort de sa mère à l'instant où elle le prend dans ses bras"[4]. A travers le personnage de Watrin, qui "de toutes les forces de son être [...] veut oublier le Vendredi-Saint et ne plus sentir que le printemps profond"[5], Aragon met l'accent sur le choc de la mort et de la vie, sur la contradiction entre l'aspiration au bonheur et le sacrifice. La Passion des justes suppose le renoncement au printemps[6]. S'agit-il de paroles du narrateur-auteur, ou de pensées de Watrin, dans ces réflexions encadrées par deux monologues de ce personnage ? : "Si jamais il y eut un Christ, un vendredi semblable, qui fit le chemin de ces hommes traqués pour n'avoir pas trahi les convictions de leur vie entière, devant Caïn ou Pilate, aux pentes du Golgotha, eut-il un instant sous le faix de la croix, l'œil attiré par l'herbe nouvelle, les fleurs, ce jour même écloses, put-il sentir cette fraîcheur de l'air, cette légéreté du vent ? Et comprit-il pourquoi les jeunes gens se détournaient de son martyre, quand des filles passaient, rieuses, sans le voir ?"[7]. La relation entre la mort et la renaissance (à la fois pascale et printanière) sera saisie de façon plus dialectique à la fin de *La Semaine sainte,* dans

---

1 Dans la seconde version, ce récit occupe les chapitres XIV, XV, XVII, XVIII de "Novembre 1939-mars 1940".

2 *Com.*, "Novembre 1939-mars 1940", ch. XXVIII, vol. 24, p. 322.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 324.

6 Dans la seconde version, Aragon réserve pour les accusés l'image de la Passion, et supprime une citation du Cardinal Verdier : "Le Cardinal Verdier, ce matin, publie pour les Pâques de guerre un texte où il est dit : «Nous vivons tous un véritable Vendredi-Saint... Mais regardons au bout de notre calvaire... C'est un monde régénéré que nous voulons créer...»" (quatrième fascicule, "Mars-Mai 1940", La Bibliothèque française, 1950, p. 118).

7 *Ibid.*, p. 323.

l'agonie du Commandant Degeorge ; celle-ci est d'ailleurs expressément située au soir de la transition entre le Samedi Saint et Pâques (au chapitre "Demain Pâques").

Le dépassement de la simple opposition des contraires, au profit de leur articulation féconde, est cependant suggéré dans *Les Communistes* au chapitre suivant, où Cécile Wisner s'ouvre à un monde de solidarité humaine grâce au mutilé communiste Joseph Gigoix. La "bonne nouvelle" de Joseph tire sa force du sacrifice accepté par le mutilé. "Elle écoute Joseph, et de lui apprend tant de choses, qu'elle s'y perd, découvrant son ignorance [...] Elle n'oubliera jamais que tout ceci a commencé le samedi saint de l'an quarante"[1].

Même si le rappel religieux est juste esquissé dans ce dernier passage, et se trouve atténué par l'emploi des minuscules pour "le samedi saint", ces exemples des *Communistes* confirment l'enrichissement de sens apporté à la simple chronologie par son couplage avec le calendrier liturgique.

Rôle du calendrier liturgique dans *La Semaine sainte.*

Ce qui n'était qu'épisodique dans *Le Monde réel* devient un fait de structure systématique dans *La Semaine sainte*. Il est trop connu pour que nous y insistions longuement, que ce roman développe les larges possibilités de transfert d'un registre à un autre offertes par la coïncidence effective des événements historiques avec la semaine pascale de 1815, ainsi qu'avec la date du printemps. Encore faut-il souligner que le romancier a, si l'on peut dire, canalisé ce hasard, en choisissant les bornes chronologiques de son récit de façon à l'inscrire entre le matin des Rameaux et l'aube de Pâques, dans une semaine au symbolisme exceptionnellement riche.

Le calendrier liturgique se substitue donc très souvent aux repères de la semaine civile ; il l'encadre et la domine. En effet, le titre du roman impose au lecteur la saisie unificatrice de ces quelques jours sous leur dénomination religieuse, avec toutes ses implications : cette semaine représente une durée entièrement subordonnée à la célébration répétitive d'événements uniques, une durée orientée, où le jour des Rameaux inaugure un processus qui se déroule dans un ordre inéluctable, avec des moments d'intensité dramatique différente, processus qui trouve son apogée avec la Résurrection. Enfin le calendrier liturgique reproduit la mise en récit des Evangiles, riche de toute la puissance signifiante de l'ordre de succession attaché au récit de la Passion.

Le lecteur ne peut pas oublier cet ordre, car il est inclus dans trois titres de chapitres, "Le matin des Rameaux", "Le vendredi Saint", et "Demain Pâques", et

---

1 *Com.*, "Novembre 1939-mars 1940", ch. XXIX, vol. 24, p. 331.

surtout il est rappelé plusieurs fois au cours du récit : "ce jour des Rameaux" (ch. I), "dimanche des Rameaux" (ch. II), "le soir des Rameaux" (ch. III et V), "un mercredi de la Semaine sainte" (ch. XI), "Jeudi Saint" (ch. XIV), "Vendredi Saint", "Le jour de la Passion" (ch. XV), "demain Pâques", "la veillée de Pâques", (ch. XVI) etc... Les personnages intègrent à leur perception du temps cette dimension religieuse ; certains se préoccupent d'assister à la messe (ex : le petit Montfort au chapitre XIV), le Comte d'Artois se plonge dans ses dévotions le Vendredi Saint (ch. XV). Malgré les événements, la célébration rituelle est respectée : par exemple la messe vespérale du Jeudi Saint à Lille, (ch. XIV). Les villes vivent au rythme de la semaine religieuse, avec le départ et le retour des cloches (ch. XV et XVI). L'insertion dans le récit de textes liturgiques en Français et en Latin, les allusions précises au détail des cérémonies, tout concourt à donner au calendrier liturgique une autorité prégnante[1].

Dans quel sens s'exerce-t-elle, et le temps religieux est-il lui-même transformé par son articulation avec les autres calendriers ?

Ainsi que l'a très bien montré Jacques Fontanille, "comme le récit historique de la fuite du roi est directement temporalisé par la semaine sainte, et dans les limites de cette semaine, et comme par ailleurs la même semaine sainte se donne comme une reproduction de la temporalité propre au récit évangélique, nous pouvons prévoir que toute connexion entre les isotopies "historicité" et "religiosité" fera de l'isotopie religieuse un niveau de lecture interprétative pour l'isotopie historique"[2].

Nous renvoyons à cet auteur pour l'analyse précise de certains "connecteurs" des deux isotopies, par exemple l'emploi des termes jouant sur plusieurs registres comme le mot "calvaire", ou pour l'observation d'analogies entre des scènes du récit évangélique et des épisodes historiques (par exemple le rapprochement suggéré entre la Cène et le dernier repas du Roi en France).

Bornons-nous à approfondir la relation entre récit romanesque et récit évangélique à travers le thème central de la Passion, puisque la Passion du Christ, annoncée, préparée, subie, débouchant enfin sur le triomphe de la Résurrection, structure toute la chronologie de la semaine liturgique. Dans *La Semaine sainte,* plus le roman s'achemine vers sa fin, plus le thème de la Passion se diffuse dans le récit, mais s'écarte aussi peu à peu de sa signification religieuse.

---

1 Il paraît inutile de multiplier les exemples. Bornons-nous à un passage du chapitre XIV : "Soudain les cloches et les orgues se turent, de ce grand silence qu'elles ne rompront plus avant la veillée pascale, le silence de la Passion. Et la voix du célébrant s'éleva :

"Deus, a quo et Judas reatus sui poenam, et confessionis suae latro praemium sumpsit..." [...] "Il n'entendit pas l'épître de Saint Paul aux Corinthiens" (vol. 30, p. 237).

2 FONTANILLE (Jacques), *Consciences et paroles romanesques. Sémiotique littéraire : la dimension cognitive dans "La Semaine sainte" d'Aragon.* Thèse de troisième cycle. E.H.E.S.S., Maison des Sciences de l'homme, dactylographiée, 1979, p. 100.

Le romancier suggère tout d'abord l'analogie essentiellement par le biais de l'idée d'épreuve, par la souffrance physique ou morale des personnages. L'ombre de la Passion touche passagèrement plusieurs personnages : après avoir effleuré un instant Géricault, à cause de la Cène et de Judas, "l'idée absurde que le Christ, c'était Louis XVIII, le révolta"[1]. La souffrance de Marc-Antoine d'Aubigny participe sans doute à plus juste titre de la Passion, dans ce monde que la brume et l'inconscience du blessé rendent "ténébreux en plein jour"[2], comme la nuit du Golgotha, où on lui essuie le front et lui fait boire "un étrange breuvage fade, ni bière ni cidre"[3]... Mais c'est surtout le Comte d'Artois qui, dans ses dévotions ou ses rêves, s'assimile fugacement au Christ : "ne voyez-vous point que nous sommes ici crucifiés ?"[4], il se rappelle l'Evangile de Saint Jean ("Je ne franchirai pas le Cédron, parce que de l'autre côté il y a Judas")[5], et voit en rêve une route "qui montait au Golgotha"[6]. Sa nuit à la ferme de la Fosse, au milieu de ses compagnons endormis, suggère la veille au Jardin des Oliviers.

Peu à peu, tous ces hommes dans l'angoisse, et la France elle-même, sont concernés par l'image de la Passion. Au début du chapitre XV intitulé "Le Vendredi Saint", elle recouvre tout l'espace : "Le jour de la Passion naissait obscurément sous un ciel de poussière, une aube qui semblait brouillée de tous les pleurs du Jardin des Oliviers"[7]. Le roman étend même la Passion au-delà de ce moment historique, à tous les hommes entraînés dans une Histoire incompréhensible pour eux et qui les écrase, liant ce samedi de Pâques 1815 et les soldats de la retraite de 1940. Ils vivent des "calvaires" jumeaux : "C'est un jour où les Dieux sont morts, une fois comme l'autre"[8].

Enfin Aragon concentre et en même temps laïcise définitivement l'image de la Passion en l'incarnant dans l'agonisant du Samedi Saint, le Commandant Degeorge : "Qu'un homme fût là, à côté, en train de mourir allait si étrangement bien à ce dernier soir de la Semaine Sainte, à cette veillée pascale de l'incroyant"[9].

C'est seulement à la fin du récit que le romancier introduit l'autre versant de la Passion, la dimension d'espoir du message pascal. Les soldats désemparés commencent à s'orienter, prenant conscience que la France demeure, après le départ

---

1 *Sem.S.*, ch. XIV, vol. 30, p. 213.
2 Ch. XII, p. 137.
3 Ch. XII, p. 150.
4 Ch. XV, p. 262.
5 Ch. XV, p. 302. Voir aussi p. 262.
6 Ch. XV, p. 302.
7 Ch. XV, p. 252.
8 Ch. XVI, p. 340.
9 Ch. XVI, p. 368.

du Roi : "Laisser passer ce long jour sinistre, où Dieu est mort, où la France n'a plus ni Roi ni Princes... Demain, qui sait ? peut-être il fera beau. Ce sera le dimanche de Pâques, les cloches à nouveau sonneront, on se tournera vers la France avec une grande interrogation dans les yeux"[1]. Au moment même où disparaît le Commandant Degeorge, "les cloches sonnent, la vie recommence"[2], les successeurs du vieux révolutionnaire de 93 reprennent déjà le flambeau pour le porter plus loin[3]. Le récit des épreuves parfois tragiques qui les attendent suggère la répétition de la Passion dans sa dimension de souffrance, mais introduit aussi en filigrane l'idée de rédemption absente jusque-là. Car ces générations futures "portent l'espoir du monde", et leur sacrifice fait progresser l'espoir du vieil homme vers son "apothéose"[4].

Cette lente maturation romanesque de la Passion, son déplacement vers le personnage déchristianisé du vieux lutteur, permettent au romancier de déclarer presque aux dernières pages du livre : "Je donnerai un autre sens aux mythes anciens. [...] L'Homme est ressuscité, les gardes se sont enfuis, la vie recommence"[5].

Pour détourner ainsi la Passion de son sens religieux, Aragon l'a "croisée" avec le cycle naturel du temps. Le retour du printemps et le cycle des générations se confondent au chevet du mourant. "Et ce qu'on a pensé, cru, aimé, si fortement, si passionnément, reverdit avec ceux qui viennent"[6]. Malgré l'accent positif mis sur le printemps, cette vision de l'avenir échapperait-elle suffisamment à la répétition cyclique s'il ne s'y mêlait pas implicitement le "progrès" décisif de la Résurrection, introduisant dans l'éternel retour du paganisme l'historicité chrétienne d'un temps orienté ?[7]

D'après ces trois exemples, on voit que les dates-repères empruntées à l'année liturgique colorent la thématique et l'idéologie du roman auquel s'intègre l'apport de leurs connotations religieuses propres, mais qu'elles en sont aussi modifiées. Le calendrier religieux porteur de "mythes anciens" paraît jouer le rôle de ces emprunts culturels subtilement travaillés par la pratique aragonienne de l'intertextualité.

---

1 Ch. XVI, p. 345.
2 Ch. XVI, p. 371.
3 Voir ch. XVI, p. 356.
4 Ch. XVI, p. 356.
5 Ch. XVI, p. 371.
6 Ch. XVI, p. 353.
7 Voir par exemple l'étude de Germano Pàttaro, "La conception chrétienne du temps", in *Les Cultures et le temps*, ouvrage collectif préfacé par Paul Ricœur, éd. Payot/Unesco, Paris 1975, p. 196.

* *
*

Notre examen de trois types de repères temporels - les dates du calendrier civil, le cycle naturel, les jours solennels de l'année religieuse - s'inscrivait initialement dans une observation aussi "technique" et objective que possible des dispositifs temporels mis en œuvre par Aragon romancier. Or nous constatons très vite que, sauf à se limiter à un relevé de leurs occurrences, ces repères appellent une interprétation, car leur rôle déborde à peu près toujours celui de simple indicateur chronologique. Il en est de ces indices temporels comme de la plupart des dispositifs techniques du texte narratif : ils impliquent "une conception du monde qui en soit le fondement"[1]. Ceci nous paraît particulièrement vrai pour tout ce qui construit et représente le temps, trop essentiel à la structuration et la signification de l'existence pour que ses indices restent neutres.

Mais les repères temporels observés ne représentent qu'une forme simple, et presque élémentaire, pour construire le temps dans un récit. Celui-ci se met en place également dans les rapports entre le niveau de l'énonciation et celui de l'histoire racontée. Quelle est la position de l'instance narrative par rapport à l'histoire ? A cette question devrait pouvoir être fournie une réponse sans ambiguïté, si l'instance narrative elle-même se présentait en toute clarté. Or ce n'est souvent pas le cas chez Aragon, si bien que toute élucidation de la situation narrative, avec sa détermination temporelle, devra passer par une étape préliminaire : identifier la voix narrative.

---

1 Aragon, "Les contes de quarante années", introduction du vol. 4, p. 14.

CHAPITRE II
LA SITUATION NARRATIVE

Comme l'instance narrative oriente et gouverne en partie la temporalité romanesque, il nous faut tout d'abord remonter à la source de l'énonciation, identifier la voix qui parle, et, parlant, construit le temps. D'elle en effet et de son rapport à l'histoire racontée, dépendra la détermination temporelle de la situation narrative.

Ce détour nécessaire nous permettra d'entrer dans la complexité du texte aragonien, dont l'une des particularités semble être de laisser souvent le lecteur dans l'incertitude sur l'identité de la voix à l'origine de l'énoncé.

1 - "QUI PARLE, MAIS ! QUI PARLE !"[1]

Rien n'est plus mouvant, chez Aragon, que l'identité et le degré de présence de celui qui parle. A examiner l'ensemble du corpus, si nous en restons aux traits dominants, de grands ensembles se dessinent. Mais dès que l'observation devient plus fine, la voix narrative se démultiplie et parfois se brouille.

Le narrateur homodiégétique.

Les textes à narrateur incontestablement homodiégétique de façon continue sont rares. Le premier essai d'Aragon en ce sens, brillante réussite, est le conte du *Libertinage* "Lorsque tout est fini" : "On me nomme Grindor, Clément Grindor"[2] ... Ainsi commence la confession (orale) du bandit, où Aragon écrit son premier récit "objectif" en première personne[3], en confiant la narration à un personnage distinct de l'auteur. Une autre forme homodiégétique, la lettre, se rencontre dans le même recueil, avec "La Femme française"[4]. "Le Cahier noir" débute par un détail qui démarque le

---

[1] *B. O.*, ch. 3, vol. 37, p. 229. Ponctuation d'Aragon.

[2] *Lib.*, vol. 2, p. 239.

[3] Aragon, "Avant-lire" du vol. 2, p. 32.

[4] Lucien Victor a montré comment les contes du *Libertinage* "occupent toutes les positions reconnues du dispositif narratif" ("Formes narratives", article publié dans *Sur Aragon : "Le Libertinage"*,

personnage narrateur de l'auteur : "Travailler m'a toujours ennuyé". Mais dans la plupart des cas, les oeuvres où le personnage est son propre narrateur se situent plutôt à la lisière de l'autobiographie, même si nous évitons d'identifier absolument la voix narrative à la personne de l'auteur : *Le Paysan de Paris, Le Roman inachevé, Henri Matisse, roman* , prêtent la parole à un "je" très proche de l'auteur, et celui-ci déclare sa présence par de nombreuses traces textuelles. Le propre de ces textes est de glisser, grâce à la mobilité d'une première personne remplissant plusieurs fonctions, du rôle de narrateur ("Nous entrons dans le parc avec le sentiment de la conquête"[1]) à celui, réflexif, de scripteur ("Jamais je ne finirai ce livre où vous prenez goût"[2]), tout en renvoyant à la *personne* de l'auteur avec son histoire ("J'ai ainsi vécu à Berlin dans un semblable endroit"[3] ...), ses goûts érotiques, ses amitiés nommées. Enfin, bien souvent, le "je" expose une quête philosophique à la fois très générale et vécue comme une aventure personnelle : "Je ne me mets pas en scène. Mais la première personne du singulier exprime pour moi tout le concret de l'homme. Toute métaphysique est à la première personne du singulier. Toute poésie aussi"[4].

Corrélativement, le niveau de l'énonciation se manifeste dans ces écrits par de multiples indices : les allusions au narrataire n'y manquent pas (le "vous" précisé par "Monsieur", l'auditeur de Grindor ; le "tu", ou "mon ami", appelé plus loin "Jean", l'amant destinataire des lettres dans "La femme française" ; "Monsieur le Directeur de la Revue Européenne" dans *Le Paysan de Paris,* etc.). L'entreprise scripturale s'y inscrit dans le texte : "On a beau dire, écrire l'oeil à l'objectif fatigue véritablement la vue", s'écrie le narrateur du "Passage de l'Opéra".

A plusieurs reprises, dans *Le Roman inachevé* , le lecteur rencontre des formules comme :

"Si je cessais de vous raconter cette ancienne histoire éteinte" ...[5]

"J'aurais voulu parler de cela sans images" ...[6]

Quant à *Henri Matisse, roman* , il fait de la présence affichée de l'énonciation un principe de construction.

---

ouvrage réalisé par le Centre Aixois de Recherches sur Aragon, Publications de l'Université de Provence, 1986).

1 *Pays.*, "Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", VI, *O.P.*, vol. 3, p. 244.

2 *Ibid.*, XVI, *O.P.* vol. 3, p. 311.

3 *Ibid.*, "Le Passage de l'Opéra", *O.P.* vol. 3, p. 95.

4 *Pays.*, "Le songe du paysan", *O.P.* vol. 3, p. 339. On trouvera dans l'étude citée de F. Cusin-Berche une analyse précise de l'instance narrative du *Paysan.*

5 *R. I.*, "Parenthèse 56".

6 *R. I.*, "Les mots m'ont pris par la main".

Le narrateur hétérodiégétique.

A l'opposé, il existe des oeuvres où domine indiscutablement le narrateur hétérodiégétique : malgré l'enclave des deux longs récits de personnages (celui d'"Arthur" et celui d'"Anicet"), c'est le cas d'*Anicet ou le panorama, roman* . Si nous lisons *Les Aventures de Télémaque* tel que le roman fut publié en 1922, comme un ouvrage clos formant un tout, il relève de ce même type hétérodiégétique : "De toutes les nymphes de Calypso, la plus troublante était Eucharis" (l. II), ou "Comme il achevait ces mots, un rocher branlant se détacha" (l. VII). Mais le lecteur averti de 1922 ne pouvait pas ignorer que les déclarations en première personne, présentées en italiques, mises dans la bouche de Mentor ou d'un jeune ondin, reprenaient des manifestes récemment publiés par Aragon en son propre nom dans *Littérature* . D'où une certaine ambiguïté touchant l'identité de l'instance narrative. Cette hésitation n'existait pas dans le premier roman d'Aragon : *Anicet* se présente en effet généralement sous la forme conventionnelle d'un récit "objectif" coupé de nombreux dialogues. Mais dès ce premier texte on peut remarquer quelques entorses intéressantes : lorsqu'Anicet fait remonter à sa conscience un souvenir d'enfance, le récit hétérodiégétique - "puis Anicet regarda le soleil en face" - glisse à l'ambiguïté du "on" : "un jeudi qu'on partait pour le pôle", pour aboutir à un "je" où le narrateur-auteur et le personnage semblent se confondre : "Le souvenir devenait précis, précis comme le visage rieur de la petite fille, de laquelle je peux vous dire le nom, attendez : elle s'appelait Arabelle ou Marie [...]. Je lui trouvais un port de reine"[1]. La fin du livre rapproche aussi le narrateur de son héros, dans l'évocation d'Anicet en prison. A qui attribuer, par exemple, les premières phrases du chapitre "Le corps en cage" : "De quelque côté qu'on se tourne il n'y a que des murs. Image de la vie"[2] ?

Narration hétérodiégétique traversée par le discours de "voix" multiples.

La dominante hétérodiégétique règne sur tous les romans du *Monde réel.* Mais cette uniformité du schéma de base recouvre des variations locales d'une extraordinaire souplesse, une sorte de taffetas changeant du discours. Si le narrateur-auteur prend en charge la conduite du récit dans son ensemble, toutes les catégories de "voix" viennent passagèrement le relayer, dans ces romans du grand cycle réaliste.

---

[1] *An.*, ch. IX, vol. 2, p. 153.
[2] Ch. XIII, vol. 2, p. 184.

On y trouve, de la manière la plus traditionnelle, la narration "objective" : "De ses jeunes années, Pierre Mercadier avait gardé cette superstition : la Bourse"[1]. Elle est parfois même aussi neutre qu'un manuel d'Histoire : "L'année 1912 avait enregistré d'éclatants succès pour le socialisme international. Au printemps, les élections allemandes avaient fait du parti social-démocrate le plus grand parti du Reichstag"[2].

Toujours hétérodiégétique, la "voix" passe quelquefois du narrateur invisible à un narrateur-auteur qui manifeste sa présence dans le texte, soit par le "je", soit de façon plus détournée par le vocabulaire, le ton ... Le niveau de l'énonciation par instants se dévoile : "en réalité, à ce moment-là, sous le nez de Paulette, [Pierre Mercadier] jouait, il jouait effectivement.

Je vous le dis : avec prudence"[3].

Il arrive plus rarement que de longs passages ou même un chapitre entier fassent intervenir un narrateur distinct des personnages. La fin des *Cloches de Bâle* le présente dans son rôle d'organisateur du récit et de scripteur, et y joint l'expression directe du militant : "On dira que l'auteur s'égare, et l'auteur ne le contredira pas. Le monde, lecteur, est mal construit à mon gré, comme à ton gré mon livre [...]. Mais en attendant, s'il me plaît, je parlerai sans fin des yeux de Clara"[4]. Dans *Aurélien*, le narrateur quitte soudain l'arrière-plan effacé du "récitant", pour prendre figure, dans le curieux chapitre sur le goût de l'absolu, de moraliste didactique et de clinicien : "Il y a une passion si dévorante qu'elle ne peut se décrire [...]. Ce tabès moral dont je parle, lui aussi, suivant les sujets, se spécialise"[5]. Le plus souvent, les apparitions du narrateur, moins appuyées, sont suggérées par des inflexions ironiques (par ex. : "On préférait penser généralement que Diane recevait de son ancien mari une pension qui expliquait son linge"[6]). Mais la distance introduite par ces effets de ton, extrêmement fréquents, concerne plus les directives de lecture suggérées au lecteur que la détermination temporelle de l'instance narrative.

Le rapprochement fugitif entre le narrateur hétérodiégétique et le personnage semble l'un des traits les plus caractéristiques de l'écriture aragonienne dans les romans du *Monde réel* et *La Semaine sainte* [7]. Ainsi la première page des *Cloches de*

---

[1] *V. I.*, 1ère partie, ch. IV, vol; 15, p. 54.

[2] *C. B.*, "Clara" ch. I, vol. 8, p. 217.

[3] *V. I.*, 1ère partie, ch. IV, vol. 15, p. 55. Les italiques sont de notre fait.

[4] *C.B.*, "Clara", ch. II, vol. 7, p. 226.

[5] *Aur.*, ch. XXXVI, vol. 19, p. 253.

[6] *C.B.*, 1ère partie ch. I, vol. 7, p. 52.

[7] Ces observations ont déjà été faites, par exemple par Jeanne Bem, "Roman des origines, origine du roman" : "L'innovation d'Aragon porte sur la catégorie de la voix narrative [...] il produit un continuum verbal où se mélangent, de manière inextricable et pourtant très lisible, la voix du Narrateur et la voix des personnages autrement dit l'énoncé narratif classique, le discours indirect

Bâle s'ouvre sur un récit formellement "objectif" : "Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet Papa". Mais quelques lignes plus loin, le narrateur se confond avec le groupe familial de Diane : "Evidemment si on avait pu dépenser sept ou huit francs par jour dans un hôtel comme *le Parc* , il n'y aurait pas eu à supporter la conversation d'une Mme Lourde"[1]. On connaît cette aisance d'Aragon à passer, en quelques lignes, du narrateur extérieur à divers personnages, même secondaires (chapelier de Sérianne, dame pieuse, patron paternaliste, etc.) dont le texte emprunte un instant le vocabulaire, les tournures et l'esprit. Le plus souvent ce glissement s'opère au discours indirect libre : *"ils [les ouvriers] seraient bien avancés si le chocolat Barrel était distancé sur le marché* [...]. Là-dessus, il y avait eu une grève à la chocolaterie"[2]. Mais le discours indirect libre peut laisser la place au discours direct, si bien qu'on rencontre des passages qui présentent trois ou quatre changements de perspective narrative, sans que la compréhension en souffre : "En 1889, les Mercadier firent donc le voyage de Paris pour l'Exposition. On ne pouvait manquer cela. On laissa la grande aux bonnes dans les Landes : vous imaginez Paris avec deux enfants pendant l'Exposition !"[3].

Les effets de sens les plus intéressants nous paraissent attachés aux passages, plus exceptionnels, où le rapprochement de l'instance narrative et du personnage conduit à l'incertitude, ou peut être interprété comme une quasi fusion. Les exemples en sont plus fréquents dans *Aurélien* , bien que nous les ayons déjà rencontrés dans *Anicet* . Ainsi à l'Epilogue d'*Aurélien* , pendant que se déroule le parcours en voiture qui conduit Aurélien et Bérénice, de nuit, à la maison de campagne près de R., quelle voix prononce intérieurement ce discours direct sans guillemets ? : "Que ma vie est pâle derrière moi ! Rien ne s'y est inscrit qui en valût la peine [...]. Pourquoi cette fuite en quête de rien, cette longue fausse manoeuvre, ma vie ?"[4]. Si ces réflexions s'accordent avec la situation du personnage, rien n'interdit non plus de les attribuer à l'auteur-narrateur. Nous inclinerions même à les lire, en faisant une entorse aux principes intra-textuels de cette étude, comme des paroles de l'auteur en tant que personne, tant elles sont proches du poème qui en est contemporain[5], "Il n'y a pas

---

libre et le discours direct qui ne se démarque que rarement par les guillemets [...]". Passerait ainsi dans le roman "le réel social brut". *Cahiers de l'U.E.R. Froissart* n° 8, Actes du Colloque "Roman et Société", Lez Valenciennes, hiver 1983.

[1] *C.B.*, 1ère partie, ch. 1, vol. 7, p. 49.

[2] *B.Q.*, 1ère partie, ch. IV, vol. 11, p. 69. Les italiques sont de notre fait.

[3] *V.I.*, 1ère partie, ch. III, vol. 15, p. 49.

[4] *Aur* ., Epilogue, ch. VII, vol. 20, p. 278.

[5] "Il n'y a pas d'amour heureux" fut publié d'abord dans *Confluences* en septembre 1943, avant d'être repris dans *La Diane française* en décembre 1944.

d'amour heureux". L'emploi du présent concourt à effacer la distance entre le narrateur et le héros.

La Semaine sainte : Perspective narrative de personnages et discours d'auteur.

La Semaine sainte pousse à un tel degré les variations de la voix narrative que le roman tend à devenir polyphonique[1]. Parfois la parole est prise de façon presque ostentatoire par le narrateur-auteur : "Mon Dieu, je vais une fois de plus faire ce qu'il ne faut pas, mais comment y résister ? Je sais que l'auteur ne doit point intervenir, et moins encore l'anachronisme de sa propre vie, qu'y faire ?"[2]. Mais le plus souvent, sur le fond d'un récit conduit par un narrateur hétérodiégétique, on entend les protagonistes, ou même les comparses anonymes, de l'aventure historique : "Mais depuis qu'on était en état d'alerte, on s'était entassé comme on pouvait"[3]. Les déictiques désignent comme origine de l'énonciation les hommes de 1815 : "Il y avait de ces marmousets, ici ..."[4]. Le vocabulaire, même en l'absence d'autres indices, peut y suffire : "Buonaparte" ou "le tyran" placés dans une phrase de récit suggèrent à eux seuls un locuteur royaliste. Les implications temporelles de ces jeux sur l'instance narrative sont évidentes ; nous aurons à y revenir.

La polyphonie d'un récit à multiples foyers est pratiquée avec beaucoup de souplesse dans *La Semaine sainte* , après avoir été esquissée dans *Le Monde réel* , avec un recul, cependant, pour le récit plus historique des *Communistes* . (D'après les vestiges de *La Défense de l'infini* , ce n'est pas une tendance nouvelle chez Aragon : ce roman à multiples entrées juxtapose des récits de personnages en première personne, comme "Le Cahier noir" ou le monologue du paralytique d'*Irène* -, des récits

---

1 Voir le compte-rendu de Raymond Jean dans *Les Cahiers du Sud* n° 351 (1959) : "Il invente un "parler" prodigieux où le *tu* , le *il* , le *je* alternent frénétiquement. Ce n'est plus l'auteur qui parle, c'est vous, c'est moi, c'est l'*autre* ".
Volkhard Heinrichs, qui s'est intéressé de près aux situations narratives dans *La Semaine sainte* , parle de fragmentation de la perspective liée à cet usage de la "'personale' Erzählsituation". *Louis Aragons Erzählkunst in "La Semaine sainte"* , 1968, p. 88. Nous avons montré comment cette technique renouvelle la perspective historique, dans "Temps historique et temps romanesque dans *La Semaine sainte* ", *Revue d'Histoire Littéraire de la France* , mai-juin 1975, p. 423-424. Jean Fontanille a étudié ces changements dans la première page de *La Semaine sainte*, d'un point de vue sémiotique. Voir *Consciences et paroles romanesques. Sémiotique littéraire. La dimension cognitive dans 'La Semaine sainte' d'Aragon*. Thèse dactylographiée, Paris, E.H.S.S., 1979.

2 *Sem. S.*, "La nuit des arbrisseaux", vol. 30, p. 44.

3 "Le matin des Rameaux", vol. 29, p. 25.

4 *Ibid.*, p. 26.

"objectifs" en troisième personne, comme les aventures d'Irène et ses amants). Avec *La Semaine sainte* , le narrateur hétérodiégétique tend à jouer un rôle actif. Le sujet de l'énonciation vient au premier plan à plusieurs reprises, interrompant le cours de l'histoire ; il apparaît ici dans sa vie d'auteur (par allusion à son âge) et dans son rôle de scripteur : "Je ne sais pas, peut-être que ce livre, ma soixante et unième année s'achève lorsque j'écris ceci [...] n'est de ma part qu'une grande quête de l'avenir"[1].

L'instance narrative "je" démultipliée.

Ce dédoublement de l'instance narrative, ou même cette multiplication des voix, déjà perceptibles dans *La Semaine sainte* , un vaste groupe de textes leur donne une ampleur de "grande composition". On peut y distinguer les oeuvres où la dissociation s'opère sans laisser d'ambiguïté sur l'identité de celui qui parle, et celles qui entretiennent une marge d'indécision.

Malgré une structure d'une grande complexité, le sujet de l'énonciation reste identifiable dans *Le Fou d'Elsa* , où le poète narrateur laisse s'élever les voix de multiples personnages, et donne large place au chant de son héros, le Medjnoûn. Des relais narratifs, comme celui du disciple du Fou, le jeune Zaïd, enrichissent le jeu des voix sans le brouiller. A l'épilogue revient clairement le "moi" du scripteur : "C'est ici que dans moi s'arrête cette histoire et s'efface Grenade"[2].

Presque à la même date, la nouvelle-titre du *Mentir -Vrai* répartit les rôles entre un narrateur imaginaire enfant et le scripteur et narrateur adulte, dédoublant les instances narratives dans le temps. Mais ce premier clivage entraîne une double image de l'enfant construite par ces deux narrations : "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. [...] D'ailleurs, je ne m'appelais pas Pierre"[3].

Il est frappant de voir s'introduire dans la seconde version des *Communistes* , en 1967, cette même apparition de l'instance narrative et scripturale, décalée dans le temps par rapport à l'histoire, dans ce passage où les personnages aboutissent à l'enfer

---

[1] *Sem. S.* , ch. XVI, vol. 30, p. 354 : Sur la perspective narrative de *La Semaine sainte*, voir aussi J. Lévi-Valensi, "L'histoire et le "Mentir-Vrai" dans *La Semaine sainte* , *Récit et Histoire,* direction Jean Bessières, P.U.F. 1984, p. 125-137.

[2] *Fou*, "Chants du XXe siècle", *O.P.* vol. 14, p. 437.

[3] *Le Mentir-Vrai* , vol. 4, p. 267.

de Dunkerque. L'auteur témoin, "qui a vu [...] le Dunkerque de la fin mai 40 et des premiers jours de juin" fait halte, intervient dans la narration ("Nous arrivions, ivres de fatigue" ...) et s'interroge comme scripteur sur la représentation de cette réalité proprement inimaginable : "Comment pourrais-je la décrire ? [...] Je n'ai pourtant rien à ma disposition que les mots. J'ai cherché partout une image"[1] ... La distance temporelle accentuée s'accompagne, inversement, d'une tendance à l'identification affective avec le personnage, si bien que l'émergence de l'instance narrative, loin d'altérer l'adhésion du lecteur à l'histoire, la porte à un degré supérieur de participation (à la fois à l'histoire et à la narration) : "Il y avait tant de raisons de mourir à Dunkerque, si peu de chances que nous en revenions, ni l'un ni l'autre, Jean de Moncey que je ne songeais pas même enfanter un jour, et moi qui avais déjà vécu autant que Peter Brueghel, par quelle démence avons-nous survécu, si nous avons vraiment survécu"[2].

En dépit d'une construction très complexe, le sujet de l'énonciation reste toujours clairement indiqué dans *Henri Matisse, roman* , où le locuteur est précisé sans confusion, tandis que les différents moments de l'écriture instaurent une démultiplication purement temporelle.

Ainsi quand les narrateurs sont très proches par l'identité ils se distinguent par leur situation dans le temps : au nom unique d'Aragon se rapportent les étagements d'écriture de *Henri Matisse, roman* entre 1941 et 1970 ; le "je" scripteur du *Mentir-Vrai* s'invente un autre "je" puéril, "mon autre au loin"[3] ... Dans *Le Fou d'ELsa* , si le Medjnoûn est un personnage distinct du "je" du narrateur-auteur, il se confond partiellement avec lui dans son amour pour une femme du nom d'Elsa, dans son rêve d'avenir, et par sa capacité de création poétique. Le "Fou d'Elsa" désigne aussi bien le narrateur-auteur actuel que son héros des derniers jours de Grenade. Tous ces textes associent un facteur de fusion des instances narratives à un facteur inverse d'éclatement lié à l'aspect temporel.

L'instance narrative semble davantage troublée à sa source lorsque la discrimination du temps n'intervient pas. Trois livres portent très loin le brouillage de

---

[1] *Com.* , vol. 26, p. 248. Passage commenté par J. Peytard, "Variantes et change des instances textuelles dans le tome IV des *Communistes* ", *Recherches Croisées Aragon/E. Triolet n° 1* , 1988.

[2] *Ibid.*, p. 249.

[3] *R.I.* , "Sur le Pont Neuf".

l'origine de l'énonciation[1] : *La Mise à mort, Blanche ou l'oubli* et *Théâtre/Roman* . On y rencontre accessoirement la distribution de la narration entre plusieurs niveaux temporels : dans les "Contes de la chemise rouge", nouvelles écrites "de la main d'Anthoine"[2], la première personne passe à des personnages éloignés dans le temps, J.F. Struensee et Pierre Houdry. Et lorsque cet étagement dans le temps n'existe pas, une autre forme de complexité est apportée par la différence d'âge des personnages. Mais le principal trait de ces romans est l'instabilité de l'instance narrative, avec l'échange des rôles de "racontant" et de "raconté", la confusion des "je", le doute sur l'origine fondatrice de l'imaginaire. En laissant de côté les narrateurs éphémères des contes enchâssés, on trouve à la base des structures romanesques de chacun de ces livres trois narrateurs : dans *La Mise à Mort* , le "je" duel d'Anthoine et Alfred, mais aussi "un écrire tiers, qui supporte leur oscillation"[3] ; dans *Blanche*, Gaiffier, Marie-Noire, et le "moi" meneur de jeu qui leur attribue le droit d'assumer le récit : "Je repasse la parole à M. Gaiffier. A toi, mon Geoff !"[4]. On sait que *Théâtre/Roman* offre aussi au moins trois narrateurs : "l'homme de théâtre" Romain Raphaël, le "Vieux" sans nom, et "l'écrivain", qui domine le second volet du roman.

Mais ce n'est pas la multiplicité des voix qui désoriente le lecteur, plutôt leur proximité, leurs sources *presque* confondues. Le roman *La Mise à Mort* est construit sur ce jeu du presque identique, faisant vaciller l'énonciation, comme une photo "bougée" : le début du livre, à la troisième personne, entreprend de raconter l'histoire d'Antoine/Anthoine[5], l'homme qui a perdu son image. Un narrateur-auteur se laisse entrevoir : "Je ne dirai pas le nom que depuis des années il lui donne, c'est leur affaire"[6]. Dès le quatrième paragraphe du récit, où la description installe un miroir de Venise, vient se prendre en ce piège spéculaire un "je" ambigu, qui finit par adopter les contours d'Antoine : "C'était un beau miroir guilloché, de ce Venise à bords couleur de saphir, avec des étoiles taillées. Je m'y serais bien plu, j'aurais aimé pour moi ce cadre. Antoine soupira"[7]. Les pages suivantes reviennent à l'énoncé traditionnel en

---

[1] Nathalie LIMAT-LETELLIER a replacé ce phénomène dans la poétique du "mentir-vrai" adoptée depuis 1964. Voir le chapitre "Homo duplex", dans sa thèse, *Le vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture* , Université de Paris VII, décembre 1990.

[2] *M.M.* , "Digression du roman comme miroir", vol. 33, p. 205.

[3] MILNER (Jean-Claude), "Grammaire d'Aragon", *Cahiers pour l'analyse* n° 7, éd. "Le Graphe", 1967, p. 45-46.

[4] *B.O.* , ch. "Qui êtes-vous Monsieur Bonheur ?", vol. 38, p. 146.

[5] Le personnage est lui-même scindé en "Antoine" avant 1938, et "Anthoine" à partir de cette date. Voir vol. 33, p. 29.

[6] *M.M.* , "Le miroir de Venise", vol. 33, p. 13.

[7] *Ibid.* , p. 14.

troisième personne : "Il faut qu'il fasse très attention avec Fougère"[1]. Insensiblement, ce récit passe au monologue d'Anthoine : "Il faut toutefois faire attention avec Fougère. Très attention. Parce que les choses entre nous tiennent à un équilibre, à une certaine conception qu'elle a de moi"[2]. Pour mieux rapprocher Anthoine du scripteur, Aragon fait de lui, Antoine Célèbre, un écrivain réaliste, auteur des *Beaux Quartiers* [3], et le scripteur signale l'effet de double :" puisque je suis *aussi* un écrivain réaliste, *moi* , ne suis-je pas tenu à dire les choses telles qu'elles sont ? Quel est le sujet de mon livre ?"[4]. Aragon nous jette en toute conscience dans la confusion ; le texte le souligne : "On va se demander où est la limite entre Anthoine et moi, entre l'imaginaire et qui l'imagine"[5]. Il introduit aussi une nouvelle source de complexité : le lecteur pouvait penser que "moi" désignait l'auteur, Louis Aragon ; il lui suggère qu'il s'agit d'un autre double, celui qu'il appellera plus loin Alfred, aux yeux bleus ("Nous nous distinguons par la couleur des yeux"[6], lui aussi auteur des *Beaux Quartiers* [7]. Alfred et Anthoine se confondent dans "l'homme qui écrit" et dans l'amour pour Fougère : "Que je sois Alfred ou Anthoine ! Et quoi de plus, je t'écris, Fougère"[8]. Ce vertige de l'identité conduit le lecteur à "se perdre" : "Vous demandez qui parle, ou moi, ou lui. Anthoine ou l'autre, la première ou la troisième personne, l'acteur ou le témoin, l'homme ou le scribe, [...] à quel détail reconnaître Sosie ?"[9]. A partir du "Miroir Brot", la première personne est prise par Alfred, mais les deux figures rivales d'Anthoine et Alfred se rapprochent peu à peu jusqu'à faire vaciller leur identité : "j'ai vu brusquement une chose qui dépasse l'imaginable, dans la glace, Anthoine ... je ne me suis pas trompé : le reflet d'Anthoine a les yeux bleus"[10]. En fait, le dédoublement de ces êtres jumeaux trouve sa résolution dans une troisième personne, l'auteur[11] ; ainsi Alfred précise ses différences avec Anthoine, puis ajoute : "Mais il existe une zone de confusion, une région où nos silhouettes tendent à se superposer, [...] c'est où l'un comme l'autre nous cessons d'exister pour autrui, pour n'être que soi-même, je veux dire quand nous écrivons. Il est plus facile de distinguer, l'une de l'autre en

---

1 *Ibid.*, p. 15.
2 *Ibid.*, p. 16.
3 *Ibid.*, p. 47 et 24 : "Antoine Célèbre est un écrivain réaliste".
4 *Ibid.*, p. 26. Souligné par nous.
5 *Ibid.*, p. 36.
6 *Ibid.*, p. 36.
7 Le "je" de "J'avais envoyé mon dernier roman à Christian" (*Les Beaux Quartiers*), au ch. "Le miroir Brot" est le même que celui du début du ch. disant "qu'une fille veuille de moi, Alfred" ..., vol. 33, p. 90, ou "Dans ce livre que j'ai achevé le 10 juin 1936", p. 105.
8 *M.M.* , ch. "Lettre à Fougère sur l'essence de la jalousie", vol. 33, p. 73.
9 *Ibid.*, p. 80.
10 *M.M.* , "Le miroir brisé", vol. 34, p. 227.
11 Dans une très subtile étude, J.C. Milner a analysé de façon approfondie l'"algèbre" de ces relations : "Grammaire d'Aragon", *op. cit.*

nous, la marionnette, que d'attribuer, à Anthoine ou à moi, ces textes où nous avons tous deux tendance à glisser de la première à la troisième personne, et vice-versa : en fait, la *coïncidence* de nos deux images se fait dans l'auteur, je veux dire (qui, je ?) dans ce moment où la pensée peut sembler émaner d'un tiers, dit *l'auteur* "[1].

Alfred et Anthoine partagent à tel point la biographie et les sentiments de l'auteur qu'en faisant "bouger" leur image (démultipliée encore dans celle de Christian, aux reflets du miroir à trois faces), Aragon ébranle sa propre identité. Il n'est pas jusqu'à son activité d'inventeur d'histoires qui ne soit mimée, démultipliée en abyme par les "contes de la chemise rouge", où il délègue à de nouveaux "je" la fonction de narrateur. *La Mise à mort* est le premier livre d'Aragon reposant sur l'oscillation des personnages entre le statut d'êtres purement imaginaires et celui, traditionnel, de figures pseudo-réelles[2]. Ainsi il cumule toutes les ambiguïtés des personnages : d'identité, de fonction, de statut (imaginaire ou pseudo-réel). Nous verrons plus loin comment elles interfèrent avec les problèmes temporels.

"Une des caractéristiques de *Blanche ou l'oubli* , écrit Aragon lui-même dans l'"Après-dire", c'est le doute perpétuel qui règne sur l'identité des personnages du roman, sur la personnalité du (ou des) narrateur, etc"[3]. La proximité des voix joue pour les deux figures de Gaiffier et de l'auteur, malgré certains traits destinés à les distinguer : "J'ai donné à Geoffroy Gaiffier ma date de naissance, pour pouvoir lui faire cadeau d'événements qui appartiennent, il est vrai, à ma vie : mais c'est comme on met un acteur à jouer Oedipe ou Hernani, il n'est pas Oedipe, il n'est pas l'amant de Doña Sol. Il fallait, pour pouvoir se servir de mon expérience, que ce personnage inventé me fût strictement contemporain"[4]. Le dédoublement s'opère donc au niveau synchronique, comme la dissociation-réunion trinitaire des "A" dans *La Mise à mort* . Le voisinage de ces deux figures presque identiques est plus troublant que l'autre clivage qui marque la structure de *Blanche ou l'oubli* , la production d'un personnage distinct des deux premiers narrateurs par le sexe et l'âge, Marie-Noire. Aragon se plaît à souligner cette proximité déroutante : "Qui suis-je ? On pourrait s'y tromper. *Je* suis

---

[1] *M.M.* , "Le miroir de Venise", vol. 33, p. 36. Ce "tiers" ne désignerait-il pas, de même que l'"indifférent" suscité par le "miroir Brot", cette instance que Michel Foucault analyse comme "fonction auteur" ("Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Littoral 9* , juin 1983, éd. Erès) ?

[2] *Fou* avait suggéré ce jeu :
"Et si j'étais le Fou si j'étais ce qu'il rêve
Ou si c'est à l'inverse et j'ai rêvé de lui"
(*O.P.* , vol. 14, p. 434).

[3] *B.O.* , vol. 38, p. 193.

[4] *Ibid.*, p. 188.

entré en scène par une clause de style [...]. Mais qui est-il, vous pensez l'auteur, né en 1897. Vous êtes un peu simple. Qui vous ? Nous sommes plusieurs"[1].

Vers la fin du roman, les personnages dépossédés de tout insigne retournent à l'effacement, et la seule présence affirmée reste le sujet de l'énonciation, défini par son rôle d'énonciateur : "Il n'y a plus de Geoffroy Gaiffier, en tout cas, comme il n'y a plus de Marie-Noire, et jamais ne s'éclaircira *le fait* que c'est Marie-Noire qui s'imaginait Geoffroy, ou que c'est Geoffroy qui - Jamais. Seulement de tout cela, est né un doute, un doute sur toute chose jeté ... A commencer par moi. A commencer *sur* moi. Qui suis-je ? Celui qui parle. Celui qui parle et ne peut se retenir de se nommer. Non pas des mots dont il signe. Mais de sa conscience d'être. Je, moi. Sa conscience d'être dans les mots"[2].

Enfin *Théâtre/Roman* redistribue selon d'autres règles de jeu les mêmes facteurs d'incertitude. L'origine de l'écriture reste longtemps en suspens : "Je suis incapable d'en décider. Je veux dire : de décider à partir de là qu'il y ait eu, à la naissance de ce livre un seul "personnage/auteur" ou deux"[3], déclare l'écrivain Pierre Houdry. Tantôt il s'écarte de l'Acteur, tantôt il s'identifie à lui. Leurs écritures se ressemblent, et chacun traîne derrière soi l'autre comme son ombre[4] ... Silhouettes fantômes d'un "caléidoscope intérieur"[5], l'Acteur Denis-Romain Raphaël et le Vieux-Pierre Houdry, tour à tour, prennent consistance et parole comme personnages narrateurs, mais ni l'un ni l'autre n'est confirmé dans son existence : "Le vrai (ou le faux) c'est que l'un de nous deux n'existe pas. Lequel ? Lui ou moi, il faut choisir"[6] écrit Pierre Houdry. "*Lequel de nous deux a inventé l'autre* ?"[7]. Vers la fin du roman tous deux glissent au même rang d'êtres imaginaires : "à moins que A et B n'existent ni l'un ni l'autre autrement que dans l'imagination d'un troisième personnage. Pour lequel l'un, A, se définit comme acteur et l'autre beaucoup plus tardivement comme romancier.

---

[1] *B.O.*, ch. II, "Le je et le vous", vol. 37, p. 25.

[2] *B.O.*, ch. "Une mèche de cheveux ...", vol. 28, p. 133.

[3] *T.R.*, "L'écrivain", ch. "L'avenir immédiat, vol. 42, p. 122.
Phrase fondatrice pour J.F. Reille, "Aragon, *Théâtre/Roman* : un interrogatoire d'identité", *Littérature* n° 20, décembre 1975, p. 3-16.

[4] "Je ne discute ici qu'avec mon ombre, ou même pas, *étant mon ombre*, après tout !". *T.R.*, "L'écrivain", vol. 42, p. 24.

[5] *T.R.*, "L'homme de théâtre", vol. 41, p. 25. Orthographié ainsi par Aragon.

[6] *T.R.*, "L'écrivain", ch. "L'avenir immédiat", vol. 42, p. 135.

[7] *T.R.*, "L'homme de théâtre", ch. "Morgane de fil en aiguille", vol. 41, p. 298.

Ce *tertium quid* qui ne semble intervenir que du fait des inattentions de A ou de B, en bas de page, ou par le fait d'une erreur typographique, demeure, semble-t-il, l'X d'une équation dont les termes sont inconnaissables"[1].

Ces êtres de papier servent d'écran (dans tous les sens du terme) à "celui qui parle d'encre"[2], cet X. Ainsi Pierre Houdry a été pris à *La Mise à mort* et "'implanté ici, vieillard, pour servir de masque à un autre personnage qu'il ne s'agit pas d'y mettre en question, et qu'on devra considérer comme l'auteur de *Théâtre/Roman* , le mythomane généralement appelé *le romancier* "[3].

L'instance scripturale se désigne ainsi par instants - et on remarquera qu'elle est instance neutre, ce "quid", cet "X" - mais elle est relayée par les personnages, eux-mêmes scripteurs fictifs et narrateurs (par exemple dans les "lettres" du Vieux). Le dernier roman d'Aragon démultiplie l'origine de l'énonciation, assumée (hypothétiquement) par des figures très proches qui oscillent entre le même et l'autre. Eparpillement de voix qui, aux ultimes pages, disparaissent pour ne laisser que le "je" lyrique, une fois la scène vide :

> "Il s'est en moi tout à coup tu le vain discours
> [...]
> "Tous les oiseaux se sont enfuis d'entre mes branches"[4].

La fin de *La Mise à mort* (marquée par le passage à l'italique), évacuant le narrateur en première personne, retournait à l'impersonnalité du récit. "Par l'absence du *je* , sans que rien change apparemment, l'oeuvre s'inverse et se transmue en "roman réaliste" ", écrit J.C. Milner[5]. Les dernières lignes de *Blanche ou l'Oubli* faisaient entendre une "voix off" qui lançait un appel à une écriture romanesque allant à la rencontre du monde pour l'"inventer" - à la fois le découvrir et le transformer -. Les dernières pages de *Théâtre/Roman* opèrent le mouvement inverse ; le récitant prend congé des histoires et coïncide désormais avec l'auteur.

*
* *

---

1 *T.R.* , "L'écrivain", vol. 42, p. 107.
2 *T.R.* , "L'homme de théâtre", vol. 42, p. 33.
3 *T.R.* , "L'écrivain", vol. 42, p. 132 note 1.
4 *T.R.* , "Les mots de la fin", vol. 42, p. 141 et p. 143.
5 MILNER (Jean-Claude), article cité.

A la question "qui parle ?", l'ensemble de l'oeuvre romanesque d'Aragon apporte donc toute la gamme des réponses imaginables pour la typologie la plus subtile des situations narratives.

L'identité des narrateurs se trouve associée à une position temporelle, selon des principes qui recoupent assez largement les usages traditionnels de la fiction, mais qui peuvent aussi s'en démarquer. Il vaut la peine de voir quelles combinaisons connues se présentent le plus fréquemment chez Aragon au niveau de l'instance narrative, et lesquelles au contraire sont exceptionnelles. Nous nous arrêterons ensuite plus longuement sur celles qui constituent des traits originaux du romancier. Mais, qu'elles soient traditionnelles ou neuves, les positions narratives avec leur détermination temporelle caractérisent des tendances de l'invention romanesque aragonienne.

2 - DETERMINATIONS TEMPORELLES DE L'INSTANCE NARRATIVE.

"Il était une fois" ...

La forme la plus usuelle du récit, associant les temps du passé (imparfait et passé défini) à l'effacement de l'auteur-narrateur, n'est pas rare dans l'écriture d'Aragon : ainsi débutent *Anicet* , *Les Aventures de Télémaque* , "La demoiselle aux principes" dans *Le Libertinage* ("La marchande offrait des violettes : Denis les acheta" ...). Dans ce groupe de textes, l'imprécision temporelle touche aussi bien le cadre de l'histoire que la narration ; ainsi la rencontre d'Anicet et d'Arthur se passe "Un soir, dans une auberge d'un pays quelconque"[1]. Les romans du *Monde réel* et de très nombreux passages de *La Semaine sainte* laissent également dans l'ombre l'instance narrative, mais situent l'histoire passée dans le temps : "Ils s'en furent donc dans l'Exposition coloniale, qui avait envahi l'esplanade des Invalides [...]. Ça allait être la féérie promise. Car, à l'Exposition de 89, la grande nouveauté était cet éclairage *a giorno* "[2]. Les entorses à ce mode de présentation, dans *Le Monde réel* , sont rares. Signalons que celui-ci n'apparaît qu'au second chapitre dans *Les Beaux Quartiers* : la description de Sérianne se fait d'abord au présent, sauf dans quelques rares phrases où percent des éléments de l'action, comme si la petite ville était saisie à un moment de son histoire par un instantané photographique : "Dans une petite ville française, une

---

[1] *An.* , vol. 2, p. 45.
[2] *V.I.* , vol. 15, p. 39.

rivière se meurt de chaud au-dessus d'un boulevard"[1] ... Au second chapitre, les temps narratifs passés signalent l'entrée en récit, accompagnant l'émergence de personnages qui vont jouer un rôle dans l'histoire.

Après *La Semaine sainte* , le récit au passé imputable à l'auteur invisible devient exceptionnel. Il n'introduit que durant deux lignes *La Mise à mort* , avant que s'élève le discours d'un locuteur "je" : "Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir, Aube au matin [...]. Je ne dirai pas le nom que depuis des années il lui donne, c'est leur affaire"[2].

Le récit "objectif" réapparaît aux deux dernières pages, mais au présent.

Entre temps, le conte "Oedipe", troisième nouvelle de la "chemise rouge", après les deux premières assumées par un narrateur en première personne, esquisse une mise à distance de l'histoire grâce à ce mode de récit attribué cependant à un personnage scripteur, Anthoine : "L'homme était mort avant qu'on pense à le tuer"[3]. On se souvient qu'Alfred relit "Oedipe" pour se persuader que l'auteur de ce conte grinçant, Anthoine, est bien "étranger à [son] âme"[4]. Mais le signe qu'Oedipe n'est pas étranger à Anthoine, il faut le voir dans l'introduction d'un "je" ambigu qui vient par instant brouiller le récit ("je" y renvoie au meurtrier, mais aussi quelquefois au scripteur).

Dans *Blanche ou l'oubli* , l'usage intermittent du récit "objectif" au passé n'est pas non plus anodin. Il intervient pour souligner un effort de mise à distance, de non implication du narrateur. Ainsi lorsque Marie-Noire devient narratrice, Geoffroy se transforme pour elle en objet, et le changement de point de vue narratif fait brusquement pivoter le système des temps ainsi que celui des pronoms : "Marie-Noire va *me* mentir. *Le* mentir. Un nommé Geoffroy Gaiffier. Sa chose.

Geoffroy Gaiffier avait retrouvé sa femme à une étape de la division. De là, on l'avait dès juillet 40 envoyé au centre démobilisateur"[5] ...

Les dernières oeuvres ne laissent presque aucune place à ce mode de récit. On le trouve encore dans quelques nouvelles du *Mentir-Vrai* comme au début de ce récit au titre démonstratif, "Les histoires", où il signale l'imaginaire, avant que s'élève dans le texte la voix du narrateur : "C'était un pauvre petit sans épaules, sans menton qui,

---

[1] *B.Q.* , 1ère partie, ch. I, vol. 111, p. 51.
[2] *M.M.* , "Le miroir de Venise", vol. 33, p. 13.
[3] *M.M.* , vol. 34, p. 143.
[4] *Ibid.*, p. 139.
[5] *B.O.* , ch. VII "Changer de dieu", vol. 37, p. 121.

faute de plaire, inventa de s'acheter une motocyclette afin de faire du bruit [...]. Vous demandiez, je crois, qu'on vous dise une histoire ?"[1]. L'ancien jeu des histoires, avec son naïf "il était une fois", n'a plus cours : "vous qui passez cette ligne dantesque, ici perdez, lecteurs, toute espérance !"[2]. *Théâtre/Roman* évacue totalement le récit au passé émanant de l'auteur-narrateur invisible.

Le récit "impersonnel" au présent.

L'absence de marques du narrateur associée à un récit au présent (et plus largement aux temps du "discours" selon Benveniste) constitue une combinaison paradoxale dont nous avons des exemples intéressants chez Aragon. Il nous semble qu'il faut distinguer entre la traditionnelle mise en relief obtenue par un passage au présent (le "présent narratif") situé au cours d'un récit fait au passé, et l'emploi du présent comme temps dominant dans l'ensemble du texte.

Aragon n'ignore pas l'effet de gros plan, rapprochant le lecteur de l'histoire, qu'est susceptible de produire l'insertion exceptionnelle du présent. Dès *Anicet* , il y a recours avec une valeur de procédé cinématographique. L'attention se fixe sur chaque détail visuel, suspendue aux gestes du personnage, et le texte suggère un effet de ralenti. C'est le cas de la scène où Anicet s'introduit par effraction chez Bleu : "Une tresse de cheveux pend de la nuit décoiffée. Elle se balance, lourde, noire dans le vide [...]. L'homme qui est au bout de la corde voit les pans des murs prendre des inclinaisons dangereuses. [...] le bras de l'homme, à travers la vitre coupée, cherche l'espagnolette"[3].

Les romans du *Monde réel* ne manquent pas d'exemples de cette forme de récit, employée à d'autres fins. Elle fait émerger du flux narratif une figure, un moment, d'une importance exceptionnelle. Ainsi dans *Les Cloches de Bâle* la première apparition des temps du présent accompagne l'entrée en scène de Catherine : "En 1912, Catherine a vingt six ans"[4] ; l'étrange beauté de la Géorgienne fait converger vers elle les regards et les rêves : "... enfant au-delà de l'enfance, et une voix profonde comme la nuit, elle a l'air d'être la dernière expression de tout un

---

[1] *M.V.*, Gallimard, p. 405-407.
[2] *Ibid.*, p. 408.
[3] *An.* , ch. IX, "Décès", vol. 2, p. 151.
[4] *C.B.* , IIe partie, ch. 1, vol. 7, p. 144.

monde, son charme et sa négation"[1]. La description de Catherine est relayée par le récit au présent, encadré par du passé, de la scène dont elle reste le centre : tout au long du repas chez sa soeur, Catherine inquiète par ses hardiesses son beau-frère le commandant Mercurot, et fascine le lieutenant invité. Avec la retombée de la tension, le retour aux temps du passé fait rentrer la scène intense dans le cours apaisé du récit, et marque la fin du chapitre : "Il parla musique. Catherine alors s'humanisa. Le commandant s'épanouit. Il avait eu chaud : toute la soirée il avait craint que l'affaire Bonnot vînt sur le tapis"[2]. Le présent est encore utilisé dans les pages où l'héroïne traverse un moment de crise : après la vision d'un jeune ouvrier tué à Cluses[3], ou "un soir d'août au bois de Boulogne"[4], où Catherine, qui vient de se découvrir gravement atteinte de tuberculose, rencontre Henry Bataille. Puis le présent quitte le récit jusqu'à l'apparition à l'épilogue de la figure féminine qui supplante Catherine, celle de Clara Zetkin. Mais à ce moment du livre, le récit cesse de cacher le "récitant" : l'instance scripturale, "l'auteur de ce livre"[5], sort de l'ombre et vient accompagner le temps du présent.

L'exemple des *Cloches de Bâle* peut déjà nous faire entrevoir que ce type de récit au présent n'a pas pour seul rôle de placer plus directement sous les yeux du lecteur des scènes ou des personnages importants pour l'action. Sans que l'auteur-narrateur s'y manifeste directement par des traces de l'énonciation autres que le présent, il semble un indice d'une plus grande proximité de l'auteur. Le témoignage d'Aragon le confirme : la jeune géorgienne et la révolutionnaire allemande sont restées des figures quasi mythiques de son imagination, orientant ses rêves et sa vie[6]. La coïncidence entre le temps de l'énoncé, celui de l'énonciation et celui de la lecture, rapproche l'auteur de ce qu'il évoque, abolit la distance entre le narrateur et le lecteur, et n'interpose pas d'écart temporel entre notre lecture et l'histoire.

---

1 *Ibid.*, p. 145.

2 *Ibid.*, p. 149.

3 *C.B.* , IIe partie, début du ch. 13, vol. 7, p. 219.

4 IIe partie, début du ch. 19, vol. 8, p. 41.

5 Epilogue, "Clara", vol. 8, p. 223.

6 Aragon a souvent parlé de Catherine : "Mlle Simonidzé, qui s'appelait autrement, est un mythe de mon enfance [...] un personnage romanesque dans la vie réelle [...]. L'enfant que j'étais a longtemps rêvé de celle qui s'appelle ici Catherine. Elle a joué dans son développement spirituel un rôle singulier" (*O.R.C.* , vol. 7, p. 25) ... "Nulle part, dans tout ce que j'ai jamais écrit, le carrefour de l'imaginaire et du réel n'est plus sensible qu'en cette étrange fille dont j'ai tant rêvé, que bien sûr j'ai fini par croire la connaître" ("Le Mentir-vrai", vol. 4, p. 290). Il a précisé aussi ses liens avec Clara : "Deux faits allaient contribuer à une orientation qui devait au bout du compte être celle de ma vie : d'abord l'apparition de Clara Zetkin à Tours" ... (*Aragon parle* ..., op. cit., p. 42) ; "pour un garçon de ma génération il était impossible d'imaginer la Clara de 1912 sans cette perspective lyrique" (*O.R.C.* , vol. 7, "C'est là que tout a commencé", p. 38).

Cette proximité affective et imaginaire de l'auteur avec ce qu'il narre au présent, nous en trouvons confirmation dans *Les Voyageurs de l'impériale* . Presque toute la fin de ce roman, qui converge vers le désastre avec le suicide de Reine, la mort de Mercadier, l'arrivée de la guerre, est ainsi soumise à la lumière actualisante du présent. Mais il est un autre ensemble de textes recourant à cette forme particulière d'écriture où le récit se rapproche du discours : des passages dont le caractère autobiographique, confirmé par d'autres voies, pourrait être pressenti à cette seule inflexion des temps verbaux. Ainsi Aragon écrit spontanément[1] au présent la plupart des scènes dont les acteurs sont des enfants : les rêveries de Pascal à Sainteville, ses jeux avec des jeunes filles en herbe (qu'on retrouve dans *Théâtre/Roman*), ceux du petit Jeannot à Paris ; l'auteur s'est reconnu dans ces personnages[2]. C'est aussi au présent que sont à plusieurs reprises évoquées les errances dans Venise sous la pluie, avec de nombreux glissements de temps. On sait combien ces images doivent au souvenir autobiographique[3].

Ces présents donnent au lecteur l'impression que les figures et scènes évoquées sont toujours présentes à la conscience du narrateur-auteur. C'est pourquoi ils ne se bornent pas à la "simple fonction stylistique"[4] que l'on trouve dans la plupart des présents qui jouent un rôle de mise en relief dans la première version des *Communistes* [5]. Ils se rapprocheraient plutôt de l'emploi étendu de la seconde version, dont Aragon fait la théorie dans la postface de ce roman.

La translation au présent des *Communistes* .

"A relire ce roman, je me rendis compte que presque tout y était raconté comme après coup [...]. C'est à vrai dire une tradition du roman du XIXe siècle qui veut que nous écrivions ainsi *au passé* [6]. Le romancier introduit parfois, mais rarement, une

---

1 Aragon, devant qui nous avions noté ces localisations du présent, en 1972, marqua une légère surprise et observa : "Tiens ! C'est involontaire".

2 "Et si vous voulez trouver l'enfant que j'ai été, plus petit, vous pouvez dans un même livre (*Les Voyageurs de l'impériale*) aussi bien prendre Pascal à Sainteville (Angeville en réalité) ou le fils qu'il aura, Jeannot, à Etoile-Famille" ... vol. 7, p. 35.

3 Voir *V.I.* , "Deuxième partie, I", modifié en "Deux mesures pour rien, I" dans les *O.R.C.; M.M.*, "Seconde lettre à Fougère" ; "Italia mea" dans *R.I.* ; "Le voyage d'Italie" dans *Les Poètes* :

"Il pleut la pluie italienne de septembre "...

4 Maryse VASSEVIERE, "La réécriture des *Communistes* d'Aragon", *Littérature* , décembre 1971, p. 86.

5 Par ex. dans ce passage de "Mai-Juin 1940", ch. XXV : "A l'heure où, rue Saint-Dominique, à Paris, se réunissent Reynaud, Pétain, Weygand comme chaque jour, le Général Blanchard arrive à Houtkerque" (La Bibliothèque française, p. 193).

6 Aragon appelle plus loin cette forme "le récitatif passé" (vol. 26, p. 306).

sorte de présent dans sa prose, une sorte de présent que j'appellerai *un présent de récit*, lequel n'implique pas vraiment que ce qui m'est dit se passe au moment où je le lis, et qui demeure dominé par l'imparfait ou l'aoriste (le parfait défini) par quoi le temps semble couler à travers le livre, ces passés de tout repos à quoi l'on retourne très vite"[1]. Mais, à la réécriture, explique Aragon, le présent lui "força la main", pour des passages isolés tout d'abord, ceux où Jean de Moncey éprouve la présence de son amour pour Cécile, puis de façon continue dès qu'on entre dans la guerre : "c'est à partir du moment où elle éclata, à la première ligne du second tome : *Depuis ce matin on EST en guerre : Paris ne SEMBLE pas bien comprendre*, que le livre tout entier passe au grand écran, au temps présent"[2].

Un article intéressant de Maryse Vassevière sur la réécriture des *Communistes* définit ainsi le sous-ensemble des "variantes qui transforment le sens dans le domaine de l'expression du temps romanesque"[3] : "Le passage du texte au présent instaure l'ordre du discours et de la communication avec le lecteur, en évacuant la durée et en mettant en évidence l'énonciation"[4]. La mise au présent ferait disparaître les oppositions temporelles (antériorité/non antériorité) en ne laissant subsister que des oppositions d'aspect (passé composé : accompli / présent : inaccompli) : "le temps romanesque se trouve donc ramené au temps de l'énonciation"[5]. Cette affirmation nous paraît loin d'être toujours vérifiée, et les rapports d'échelonnement dans le temps subsistent souvent ; par exemple, la première version offre cet énoncé : "Tout cela n'était rien. Le pis, ce fut le spectacle de Courrières. Quand ils arrivèrent à Courrières. Les hommes. Car ils arrivèrent à Courrières. De loin, ils avaient bien vu que Courrières était en flammes. Mais ils n'avaient pas imaginé ce que c'était Courrières, ce qui se passait à Courrières"[6]. La seconde transpose le texte au système du présent : "Tout cela n'est rien. Le pis, ce sera le spectacle de Courrières. Quand ils arrivent à Courrières. Les hommes. Car ils arrivent à Courrières. De loin, ils ont bien vu que Courrières est en flammes. Mais sans imaginer ce que c'est, Courrières, ce qui se passe à Courrières"[7]. L'antériorité, exprimée dans la première version au plus que parfait, nous paraît maintenue dans le passé composé de la réécriture. Mais d'autres

---

1 "La fin du "Monde réel", vol. 26, p. 305.

2 *Ibid.*, p. 306. Ces lignes transforment l'énoncé primitif : "Depuis ce matin, on était en guerre : Paris ne semblait pas bien encore le comprendre" ("Septembre-Novembre 1939", La Bibliothèque française, p. 9).

3 Maryse VASSEVIERE, art. cit., p. 80.

4 *Ibid.*, p. 86.

5 *Ibid.*, p. 86.

6 *Com* ., "Mai-Juin 1940", ch. XXV, La Bibliothèque française, p. 197.

7 *Com* ., "Mai-Juin 1940", ch. XII, vol. 26, p. 179.

nuances sont introduites par le futur ("Le pis, ce sera") justifié seulement si on l'interprète comme discours du narrateur, ou si l'on fait coïncider le moment de l'énonciation avec celui de l'énoncé "Tout cela n'est rien", (où "Tout cela" désigne l'incendie et les massacres d'Oignies). C'est également un déplacement du point de vue narratif qui nous paraît entraîné par l'importante modification temporelle de ce passage : "Pendant deux nuits, on s'était battu dans Courrières. Deux nuits et un jour. Les Allemands d'abord croyaient avoir affaire à des troupes importantes"[1]. L'énoncé devient dans la seconde version : "Voilà deux nuits qu'on se bat dans Courrières. Deux nuits et un jour. Les Allemands ont d'abord cru avoir affaire à des troupes importantes"[2]. Le passé composé, accompagné par l'adverbe "d'abord" (qui existe dans les deux versions) creuse une antériorité par rapport au présent dont l'actualité domine le texte. Mais la transformation de point de vue est frappante : "L'écrivain n'est plus celui qui raconte après coup (*Postface*)"[3], et, pourrait-on dire, hors du coup, en narrateur hétérodiégétique. Le présent accompagné par le présentatif "voilà", fonctionnant dans le contexte comme un déictique, réalise les potentialités de participation (actuelle) du narrateur à l'histoire, qui étaient latentes dans le sujet "on" de la première version.

Doit-on pour autant en conclure que l'écrivain devient "celui qui écrit, qui est présent à chaque instant dans ce qu'il énonce"[4] ? Cette formulation risque d'être ambiguë : elle rend bien compte de la participation du narrateur à l'histoire énoncée, participation productrice d'un effet de lecture ; aucune distance, ni temporelle ni critique, ne sépare le lecteur de l'aventure en train de se dérouler ... Mais elle confond l'instance narrative avec l'instance scripturale ; or l'acte d'écriture est généralement passé sous silence, aussi bien dans la seconde version que dans la première, comme dans les très nombreux exemples de transposition temporelle. L'absence de ses traces contribue à faire tomber les cloisons entre celui qui raconte, celui qui lit, et l'histoire. C'est assez rarement qu'apparaîtra, dans la seconde version, l'instance scripturale. Elle se manifeste en particulier dans les ajouts qui enrichissent et transforment l'épisode de Dunkerque : "Je n'ai pourtant rien à ma disposition que les mots. J'ai cherché partout une image, aux deux sens de ce terme, une chose peinte ou une métaphore, ne serait-ce qu'une métaphore pour vous parler de Dunkerque"[5]. Elle y introduit une dimension réflexive dont l'effet sur le lecteur va à l'opposé de la communication immédiate

---

1 "Mai-Juin 1940", ch. XXV, La Bibliothèque française, p. 185.
2 "Mai-Juin 1940", ch. XI, vol. 26, p. 166.
3 Maryse VASSEVIERE, art. cit., p. 86.
4 *Ibid.*
5 *Com.*, "Mai-Juin 1940", ch. XVII, vol. 26, p. 248.

obtenue par une mise au présent sans traces du scripteur. L'emploi du présent n'a donc pas toujours la même valeur, et nous devrons croiser son analyse avec celle d'autres paramètres.

Les textes homogènes de récit au présent.

Un texte tout entier écrit au présent de récit, comme "Madame à sa tour monte" et "Les paramètres" ou "Le Grand Tore", dans *Le Libertinage* , produit un effet de légère étrangeté due à l'énallage, la convention narrative étant perturbée. Dans un texte plus descriptif que narratif comme "Madame à sa tour monte", cet emploi du présent correspond à l'absence de déroulement temporel. Mais il est plus paradoxal dans les véritables récits des autres contes, où le présent semble le sismographe enregistreur d'une aventure dans l'immédiateté de son surgissement, ce que G. Genette appelle une "narration simultanée"[1]. Aucun jugement ne peut s'interposer entre le fait et la parole qui le relate, et cette perspective narrative contribue à la tranquille impudeur, au "libertinage" du récit, où l'action paraît toujours pouvoir prendre une direction à la fois inattendue et indiscutable. Cette forme narrative ne peut avoir qu'un champ d'application exceptionnel, et se soutient dificilement dans un long récit. Dans la plupart des cas, le présent, chez Aragon, sera combiné avec une énonciation de l'ordre du discours. Nous verrons plus loin quel rôle étendu joue cette association dans les romans d'Aragon.

Le récit homodiégétique en première personne au passé.

La forme canonique du récit en première personne au passé, qui présente toute l'histoire comme achevée, d'un point de vue rétrospectif, à la manière d'*Adolphe* , est remarquablement peu fréquente chez Aragon. Serait-ce parce qu'elle borne le personnage à ce qu'il fut, et, barrant la route aux possibles, enferme le lecteur dans un espace de non-liberté ? C'est bien en effet l'impression produite par la narration d'Arthur au premier chapitre d'*Anicet* : dès qu'il a reconnu vaine sa tentative d'échapper aux cadres des temps verbaux, il entame une narration de type traditionnel aux passé défini et imparfait, jusqu'au moment où il rejoint le moment présent de sa conversation avec Anicet en employant les temps du discours : "Mais c'est en France

[1] G. GENETTE, *Figures III* , *op. cit.*, p. 229.

que je suis mort, il y a plus de vingt ans"[1]. L'expérience poétique retracée par Arthur est si bien considérée comme close par Anicet, qu'il va s'employer à en dépasser les "philtres démodés"[2]. En opposition avec l'"achevé" d'Arthur, Anicet actualise son histoire et nie la durée, en ayant recours pour raconter sa vie au présent d'exposition.

Le Libertinage offre exceptionnellement un exemple de cette perspective narrative qui répond au titre de ce conte, "Lorsque tout est fini". Ce récit serait même archétypal, car la première personne et le système du passé retracent l'irrévocable courbe d'une destinée, si Aragon ne ramenait pas *in fine* la narration rétrospective à "la minute présente", dévoilant en elle le jeu tout actuel d'une confession manipulant son narrataire[3].

Lorsqu'il existe des ensembles étendus où un personnage se raconte au passé, insérés dans un présent dominant qui les encadre, le contraste des temps relève, nous semble-t-il, d'une autre lecture. Assez souvent il isole un moment ou une scène, de façon analogue aux effets du présent au sein d'un ensemble passé. Il opère une plongée dans une période lointaine - réelle ou imaginaire - qui mérite d'être arrachée à l'oubli. C'est le cas par exemple, dans *Le Paysan de Paris* , du récit que fait le narrateur du "sortilège" éprouvé un soir dans les galeries du Passage de l'Opéra. Dans un roman assez largement voué au présent du discours, comme *La Mise à mort* , les plages au passé en première personne peuvent correspondre à la résurrection d'un lointain souvenir. Rien n'illustre mieux ce mouvement que le premier chapitre de "Carnaval" : le narrateur-je, à la faveur de la musique jouée par Richter, se détache du présent, et se retrouve en Alsace au temps de sa jeunesse. La musique "est comme une grande mémoire où s'efface le paysage environnant. Elle fait naître ou renaître un spectacle anéanti, et tout se passait comme si par la fenêtre fût entré le parfum rouge de la neige. J'étais dans une chambre assez vaste et basse"[4] ... A la fin du chapitre le narrateur "déplonge" du souvenir et retrouve à la fois le concert et le présent : "De cette loge où toute ma vie aboutit, j'écoute *Le Carnaval* "[5]. Tous les récits au passé n'ont pas la même auréole : *Théâtre/Roman* raconte selon cette perspective "La comédie du lévrier", cette dérangeante rencontre d'un jeune voyou. Mais c'est la forme adoptée

---

[1] *An* ., ch. 1, vol. 2, p. 57.

[2] *An* ., ch. 2, vol. 2, p. 69.

[3] "Rester le maître du jeu exige donc de retourner l'abjection sur l'Autre, selon une stratégie bien connue dans la littérature de la trahison et de l'aveu, de la confession de Lorenzaccio et de Stavroguine aux aveux de Goetz et de Clamence". Anne LEONI, "L'écriture de la trahison", in *Sur Aragon : "Le Libertinage"* , *op. cit.*, p. 139.

[4] *M.M.* , "Le Carnaval", vol. 34, p. 12.

[5] *Ibid.*, p. 19.

dans "Morgane de fil en aiguille" pour narrer la quête du passé : "Instinctivement, je retournai sur mes pas (ce passé défini de mon enfance, comme on le parlait alors par ici !)"[1]. L'histoire mime ce retour en arrière du récit. C'est là, dans la maison de Morgane, que le personnage va à la rencontre de son passé, et pour la première fois entend la voix de son double "Le Vieux" : "Une voix d'outre-tombe. Comme s'il avait soulevé au-dessus de lui la lourde pierre du temps qui nous séparait"[2] ... et le personnage narrateur, revenant au présent du commentaire, explicite un peu plus loin cette plongée dans le passé développée sur huit pages : "Morgane, c'est le nom de la mémoire"[3].

Ainsi, dans un "récitatif passé - selon l'expression d'Aragon[4] - où les temps verbaux du passé marquent l'installation durable dans la fiction narrative plutôt qu'une profondeur temporelle, les plages au présent peuvent faire monter à la pleine conscience, au "grand écran", des scènes qui échappent ainsi au flot narratif niveleur du récitatif passé. Et inversement, dans un flux de discours au présent, qui charrie sans distinction commentaires, questions, amorces de récits et de descriptions, les plages au passé sont des lieux privilégiés du texte où des moments fictifs présentés comme un passé enfoui sortent de l'ombre. L'important paraît être de créer la profondeur au niveau du récit, par un décalage temporel ébranlant la continuité lisse de la lecture.

On s'attendrait à rencontrer largement le récit au passé en première personne homodiégétique dans les textes les plus proches de l'autobiographie, notamment *Le Roman inachevé* , présenté comme un poème "de caractère autobiographique"[5]. Or, les poèmes au système passé du récit y représentent l'exception. Le présent/passé composé domine, ou bien, au sein du même poème, un jeu de glissements temporels ; souvent, comme dans "Classe 17", le texte débute au passé :

"C'était un temps de solitude".

Puis le récit se transforme, s'actualise en discours où apparaissent présents et futurs :

"La guerre on la voit à l'envers

---

[1] *T.R.*, vol. 41, p. 287. Ici évoqué avec nostalgie, le "passé défini" méridional caractérise ironiquement les propos du docteur Barbentane à Paris, écoutés avec exaspération par son fils Edmond, dans *Les Beaux Quartiers*, "Paris", ch. 3.

[2] *Ibid.*, p. 290.

[3] *Ibid.*, p. 297.

[4] *La fin du "Monde réel"*, vol. 26, p. 306.

[5] "Ce poème, de caractère autobiographique, annoncé d'abord sous le titre "Les couleurs de la vie", s'appellera problablement *Le Roman inachevé*". Article de *L'Humanité* , 16 septembre 1956.

Et vienne le troisième hiver
Petit verre des condamnés
Est-ce que c'est pour cette année
Puisqu'on est des morts sursitaires
Tous les calculs que nous ferons
Auront une balle en plein front".

Le mémorialiste du début de poème se replace au moment évoqué, le revit comme présent. "Les mots m'ont pris par la main" commence de la même façon, en chronique de l'époque surréaliste :

"Or d'autres profondeurs étaient notre souci [...]
Et nous faisions surgir d'étranges animaux
Car l'un de nous avait inventé pour les mots
Le piège à loup de la vitesse".

L'évocation de l'écriture automatique transforme le texte, efface la distance temporelle, et dans la fièvre de l'accélération ("Voici le bestiaire et voici le blason") aboutit au présent :

"Au soir on compte les têtes de venaison [...]
Les prodiges sont là qui frappent la cloison".

Très peu de poèmes sont écrits au système du passé : "Intermède français" ("Le jour de Sacco-Vanzetti" ...), où l'autobiographie se fait sarcastique et amère, le narrateur prenant ses distances avec lui-même : "Qu'est-ce que tu croyais petit", l'épisode de Crémone dans "Italia mea", peut-être pour éviter l'uniformité dans le groupe de poèmes portant ce titre ; enfin "Strophes pour se souvenir", du moins au-delà de la première strophe : elle installe le présent de l'écriture,

"Onze ans déjà que cela passe vite onze ans",

puis le poème se transforme en récit du passé où l'auteur fait oeuvre de chroniqueur rapportant le passé dans son déroulement.

"Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes [...]
... Ils étaient vingt et trois quand les fusils fleurirent" ...

Ainsi *Le Roman inachevé* , si l'on considère la perspective temporelle de l'instance narrative, correspond beaucoup plus à une méditation actuelle sur le passé, écrite à partir du présent, qu'à un récit rétrospectif de mémorialiste.

Récit/Discours du narrateur-Je au présent.

Nous avons déjà signalé la multiplicité des identités et des fonctions de la voix narrative en première personne. Chez Aragon, elle s'associe presque toujours au système du présent ; ce temps la rapproche du discours[1], souvent signalé par de nombreux indices, dans le texte, de la communication avec le destinataire (qu'il soit inclus dans la fiction, comme le correspondant de la "femme française", ou narrataire-lecteur, "Ce *vous* qu'écrire sollicite"[2]).

La narration en première personne homodiégétique au présent.

Dans les oeuvres de jeunesse d'Aragon, le couple "je homodiégétique - système du présent" n'est pas rare. "La femme française" du *Libertinage* développe déjà la plupart des potentialités d'une forme mobile, apte à suggérer l'éphémère, l'instantané, le libre saut du caprice, car elle fait coïncider le lecteur avec la présence immédiate du locuteur. Cette forme domine *Le Paysan de Paris* [3], où sa polyvalence supporte aussi bien les passages narratifs que les méditations lyriques, les remarques de régie sur la conduite du récit ("ainsi je vous emmène à la remorque avec ma gaffe de mots"), que les réflexions philosophiques ("Toute notion que j'ai de l'univers" ...). Mais le propre de cet ouvrage est de bousculer ces distinctions classificatoires étrangères à son esprit. Grâce à la tonalité générale de *discours* imprimée au texte par la première personne accompagnée du système du présent, on entend une voix unique, tour à tour gouailleuse, confidentielle, abstraitement raisonneuse, qui donne une extraordinaire présence à un narrateur-personnage-Protée jamais décrit.

---

[1] Voir G. GENETTE, *Figures III* , "Discours du récit", ch. "Voix" : "Tout se passe donc comme si l'emploi du présent, en rapprochant les instances, avait pour effet de rompre leur équilibre et de permettre à l'ensemble du récit, selon le plus léger déplacement d'accent, de basculer soit du côté de l'histoire, soit du côté de la narration, c'est-à-dire du discours" (p. 231). Rappelons que G. Genette appelle "narration" "l'acte narratif producteur" (p. 72), porteur des marques de l'énonciation.

[2] ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, ch. "Le je et le vous" : "Je me suppose un autre qui m'écoute. Je parle au mur. Ou peut-être que j'anticipe, qu'il y aura un *vous* ? Le correspondant. Celui à qui j'écris. De quoi a-t-il l'air ? Il me ressemble, autant dire qu'il n'existe pas. Si je dis *vous* , pourtant, c'est que j'ai besoin d'un *vous* . Pour penser - Pour me souvenir - Pour parler [...] Le secret du château, c'est que *vous* n'existe pas. Ce *vous* qu'écrire sollicite". vol. 37, p. 40-41.

[3] Fabienne CUSIN-BERCHE parle, à propos du "*Passage de l'Opéra* " du *Paysan de Paris* , de "contemporanéité insistante entre acte narratif et histoire" (*Tentative de sémiologie politique du narratif à partir des premières oeuvres romanesques d'Aragon : "Anicet ou le panorama ", "Le Paysan de Paris ", "Les Cloches de Bâle "*, thèse de 3e cycle soutenue à Paris VII, décembre 1981, p. 151).

Le récit au présent en première personne homodiégétique se rencontre souvent dans *La Défense de l'infini* : le narrateur, en certains passages, s'y peint comme scripteur, mais il se confond aussi avec un "je" auto-diégétique. Déjà ce roman s'écarte de la monodie de "La femme française" et du *Paysan de Paris*, que l'on ne retrouvera que dans certaines nouvelles de *Servitude et grandeur des Français* : "Les rencontres" y fait parler un personnage, d'abord au passé, lorsqu'il raconte sa vie de journaliste banal et peu engagé, puis au présent (du conditionnel et de l'indicatif) et au futur, dès lors qu'il commence à évoluer vers la Résistance : "Si je savais où trouver Emile, j'irais lui demander conseil [...] Cet hiver est terrible à supporter [...] Il faudra qu'on s'en mêle"[1]. Le changement de temps suggère efficacement la prise de conscience du personnage, le sentiment d'urgence qui s'éveille (correspondant à ce qu'écrit Aragon à propos de la translation au présent des *Communistes* en parlant des "acteurs du roman" : "Je les aborde pourtant tous au passé jusqu'à ce que la conscience du danger s'éveille en eux au niveau du verbe"[2]). Avant même d'en dégager la signification au moment de la réécriture des *Communistes*, Aragon pratique sur toute l'étendue de son registre le jeu des temps verbaux.

Le discours du "je" hétérodiégétique au présent.

Dès les premières oeuvres, se fait jour, soit pour un commentaire passager, soit de manière plus étendue et plus appuyée, la parole du meneur de jeu : dans *Anicet*, elle se borne à des remarques fugitives, dont certaines révèlent la présence du narrateur : "Baptiste commence à réfléchir. Comment il se fait que Mire s'habille devant lui, la camériste seule se le demande. J'ai bien d'autres chats à fouetter"[3]. *Le Libertinage* dévoile davantage le meneur de jeu, qui, aux temps du discours, commente le récit ("Je sens qu'il va arriver malheur à quelqu'un"), interpelle les personnages ("Brave, honnête Eugène ... je n'ai pas le temps de te faire la morale") et prend à témoin le lecteur ("Avez-vous entendu craquer des branches ?")[4]. Ces effets particulièrement soulignés dans "L'Extra", empêchent "l'illusion réaliste" de se développer.

Il est donc rare et surprenant de rencontrer le "je narrateur hétérodiégétique au présent" dans les romans plus proches de la tradition réaliste. C'est pourtant le cas dans ce passage déjà signalé[5] des *Cloches de Bâle* où l'auteur-narrateur sort de sa

---

1 *O.R.C.*, vol. 4, p. 82-83.
2 "La fin du 'Monde réel'," vol. 26, p. 306.
3 *An.*, ch. "Duel", vol. 2, p. 199.
4 "L'Extra", *Le Libertinage*, vol. 2, p. 260, 263, 265.
5 Voir supra.

réserve, commente ses personnages et son travail de romancier, mais aussi s'arrête sur le moment historique du congrès de Bâle : "Un jour les manuels d'histoire raconteront les nobles discours et les grandes pensées qui retentirent au congrès de Bâle. Ce n'est ici ni notre tâche ni notre ambition"[1]. La rupture de perspective narrative et temporelle fait éclater le corset du récit "objectif" : le romancier semble avoir besoin de briser ce cadre de l'illusion réaliste au moment où il s'agit pour lui de dégager la signification historique d'un événement auquel seul l'avenir donnera sa juste portée, ce congrès de 1912 généreux et si vite démenti. L'anticipation, avec les verbes au présent et au futur, lui est nécessaire également pour que soit donnée toute son importance symbolique à la figure de Clara Zetkin[2]. Nous verrons plus loin comment cette "narration antérieure", si inhabituelle dans la tradition romanesque, construit la perspective historique.

L'intervention au présent d'un "je" narrateur extérieur à l'histoire s'explique parfois plus difficilement : dans *Les Beaux Quartiers* , elle coupe le récit d'un meurtre pour une longue adresse au lecteur : "Avez-vous déjà tué un homme ? C'est beaucoup plus compliqué qu'on ne le croit. D'abord, ça se défend. Et puis avec un revolver, par exemple, je n'en parle pas"[3]. Cette prise de recul par rapport au cours de la fiction, d'autant plus perceptible qu'elle s'accompagne d'un changement de chapitre, souligne de façon sarcastique le tour mélodramatique que prenait le récit (le chapitre XVII se termine par : "Il donna un coup de reins formidable et roula du lit avec l'agresseur"[4] ...).

La même interruption de chapitre au moment où culmine l'intensité dramatique d'un récit au passé est observable dans *Aurélien* . Elle coupe un geste du personnage : "C'est alors qu'il étendit le bras vers le mur et qu'il décrocha le masque"[5]. Le chapitre suivant brise net ; la perspective narrative change, le présent remplace le passé, le ton devient général et didactique : "Il y a une passion si dévorante qu'elle ne peut se décrire"[6]. Un chapitre de cinq pages analysant le "goût de l'absolu" introduit un très curieux écart au chapitre suivant, au point où le geste suspendu d'Aurélien avait laissé l'action.

---

[1] *C.B.* , "Clara", IV, vol. 8, p. 231. Voir MITTERAND (Henri), "Les trois lecteurs des *Cloches de Bâle* , *Europe* n° 717-718, janv.-fév. 1989.

[2] L'espion Brunelli regarde la photo de Clara : "Qu'y lit-il ? [...] cette heure éclatante où la vieille femme surgit, malgré toute la police française, en plein Congrès de Tours en 1921, et y porte la parole de feu d'où naît le parti communiste français ?", vol. 8, p. 224.

[3] *B.Q.* , "Passage-Club", ch. XVIII, vol. 12, p. 232.

[4] *Ibid.*, p. 229.

[5] *Aur* ., ch. XXXV, vol. 19, p. 252.

[6] *Ibid.*, p. 253.

Formellement, les deux cas sont très proches. Mais le contexte rend improbable, pour *Aurélien* , l'interprétation de ce fait par une sorte de dérision du romanesque. Force est de recourir à des hypothèses extratextuelles. S'agit-il ici de souligner par l'excès et la parodie du style médical la gêne - ou la provocation ? - à introduire "un concept aussi peu scientifique"[1] et aussi peu marxiste que ce "goût de l'absolu", pour expliquer un personnage ? De révéler par cette rupture de ton le problème posé du recours à l'analyse psychologique, si dénigrée naguère par l'écrivain ?[2]. On peut se demander si l'"anomalie" d'un changement aussi brutal de pespective et de style ne tient pas lieu, plutôt, à la fois de masque et de révélateur, placé sur ce qui tient de trop près au sentiment intime pour pouvoir être dit sans détours : d'un côté, dans *Les Beaux Quartiers* , le fantasme si aragonien du meurtre et du corps démembré, illustré en particulier par la poésie[3] comme par *Blanche ou l'oubli* (avec le meurtre de Mathô). De l'autre, un aveu caché, celui qu'exprime la préface d'*Aurélien* écrite pour les *O.R.C.* , la blessure infligée par celle qui fut à l'origine de Bérénice : "elle avait la passion de l'absolu. Cela oui. Et je n'étais, et *nous n'étions* , tous les Aurélien, pas pour elle l'absolu"[4].

Le discours d'un "je" en position hétérodiégétique s'accompagnant du présent, se trouve représenté avec éclat dans *La Semaine sainte* , où il produit des effets de rupture. Au chapitre VII il fait son entrée, avec un fort déplacement de ton, après le récit d'un épisode à Beauvais, celui du viol de la jeune Denise par Arthur d'H... Des réflexions de l'auteur soulignent alors son activité de scripteur et expriment son jugement personnel : "Aussi m'en suis-je tenu, pour le nom à une lettre, et pour l'histoire du grenadier et des siens à une vue toute panoramique"[5], évitant de donner aliment à "un orgueil viril que pour ma part je réprouve"[6], écrit-il. Le récit se déporte vers l'époque actuelle, l'auteur se faisant le biographe d'Arthur d'H..., puis l'historien de sa famille. Ces décalages conjoints de temps, de voix narrative et de ton , maîtrisent

---

[1] Voir la préface d'*Aurélien* écrite pour les *O.R.C.* , vol. 19, p. 23 : "Je dis ceci pour les critiques de gauche qui m'ont été faites de cette introduction d'un concept aussi peu "scientifique" (c'est bien comme ça qu'on dit ?) que le goût de l'absolu, dans *Aurélien* ".

[2] Le "goût de la psychologie [...] détourne les volontés de réalisme du romancier, [...] les canalise dans un domaine précis et sans danger" déclarait Aragon dans *Europe* de décembre 1935 : "Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature", *O.P.* vol. 6, p. 440.

[3] Voir par exemple dans *Le Roman inachevé* "Prose du bonheur et d'Elsa" :

"Déchirez ma chair partagez mon corps [...]
Disséquez les nerfs et craquez les os" ...

et dans *Les Chambres* , "Les chambres" 1 :

"Je t'envie assassin mon frère par le sang" ...

[4] *Aur* ., vol. 19, p. 15.

[5] *Sem. S.* , ch. VII, "La dernière veillée d'hiver", vol. 29, p. 298.

[6] *Ibid.*, p. 297.

le glissement possible du récit vers le pathétique dans cet épisode : "Il faut donc renoncer au mélodrame"[1].

Dans la plupart des exemples tirés de *La Semaine sainte* , les temps verbaux jouent un rôle de mise en relief permettant d'introduire des nuances dans la relation du narrateur à ce qu'il énonce. Leur valeur proprement temporelle paraît secondaire. Ils portent davantage sur la continuité ou le contraste entre deux époques, amenant le lecteur à réfléchir sur l'Histoire. Au chapitre X, l'auteur souligne lui-même l'"anachronisme" qui fait irruption dans le roman lorsqu'il superpose à une scène imaginaire de 1815 un épisode de sa propre vie datant de 1919 : "le "je" du narrateur, le présent du commentaire ("Je sais que l'auteur ne doit point intervenir"[2] ...), la division typographique du texte, concourent à marquer la rupture du récit, son passage à un autre plan. Après ce chapitre, ces intrusions deviennent plus nombreuses, la parole de l'auteur-scripteur se mêle au récit : "Mais bien sûr, c'est cela, c'est moi. C'est moi qui rêve. Ma tête a plusieurs fois oscillé, j'ai piqué du pif au bout du compte, sur la page du manuscrit, mêlant à l'encre bleue des mots le désordre de mes cheveux"[3]. L'actualité du geste d'écrire se substitue à la fiction, et l'histoire contemporaine de l'auteur remplace celle de Géricault ; "Parce qu'enfin tout ceci, ce n'est pas la vie de Théodore, c'est la mienne, ne la reconnaissez-vous pas ? Rien de tout cela n'a pu se passer en 1815, voyons"[4]. Et cette déchirure du récit ouvre sur une réflexion en première personne où s'exprime l'expérience politique de l'auteur : "Vous voyez bien que c'est moi qui rêve, en plein XXeme siècle, de désillusions en désillusions, ce sang versé, ce n'est pas celui ... Fallait-il que Napoléon fît tuer les Républicains ? Ce sang versé, mes camarades, mes camarades"[5]. Peu à peu, le commentaire se tresse au récit, le discours au présent prend de l'ampleur : "Je ne sais comment on lira ce que j'écris ici"[6] ... "Il n'y a pas de sort fixé d'avance ou qui semblait l'être où je n'aie l'espoir de voir se lever une contradiction de ses données mêmes"[7] ; et l'énonciation au présent conduit le récit vers l'achèvement des destinées de Berthier, ou d'Olivier[8], comme vers l'avenir de Béthune, "l'avenir de ce paysage sur lequel je viens de fermer les yeux"[9]. Présent et passé se rapprochent au point de se

---

1 *Ibid.*, p. 293.
2 *Sem. S.* , ch. X, "La nuit des arbrisseaux", vol. 30, p. 44.
3 *Ibid.*, p. 65.
4 *Ibid.*
5 *Ibid.*, p. 66.
6 *Sem. S.* , ch. XIII, "Les graines de l'avenir", vol. 30, p. 165.
7 *Ibid.*, p. 169.
8 Le suicide de Berthier au ch. XIII ; au ch. XIV, "voici que pour cet homme encore [Olivier], la lumière du proche avenir me donne la couleur vraie de cette aventure humaine", vol. 30, p. 231.
9 Ch. XV, "Le Vendredi Saint", vol. 30, p. 276.

superposer, par "collage" d'un passage des *Communistes* : "J'ai décrit cela quelque part, pourquoi recommencer : ... *C'est une drôle de ferme avec une cour carrée* "[1] ... Enfin, aux dernières pages, le "je-présent" du narrateur et le récit du passé tendent à se confondre et se rejoindre : "Je suis cet homme dans une maison de la rue Serrée à Béthune", ce mourant au "regard perdu, fixant éperdument l'avenir"[2]. Ainsi la structure du roman se modifie au cours du texte : à partir du chapitre VII, et surtout dans la seconde moitié de l'oeuvre, avec une accentuation vers sa fin, ces prises de parole ouvrent le livre au commentaire, en agrandissent le champ, et soulignent la dimension idéologique du récit.

La présence actuelle du "je" pluriel[3], ou l'"alter ego".

Nous avons vu[4] comment se fait jour chez Aragon la présence d'un "je" locuteur à identité variable, et parfois même indécidable, et quel parti l'écrivain avait pu tirer des ambiguïtés permises par ce pronom. Or le rapprochement, ou même la confusion, entre narrateur et personnage, s'opère d'autant plus facilement que le narrateur-je énonce un discours au présent ; l'introduction du passé, au contraire, fait apparaître le niveau de l'histoire. Les deux constructions se succèdent dans le début des "Paramètres", transformant le narrateur en personnage (qui disparaît ensuite ou se métamorphose) : "Où le mensonge commence et prend corps, où il cesse d'être le consentement à ce qui est pour devenir le complice de l'erreur, je suis bien incapable de le dire. Tout d'abord, si je me prêtais à l'idée qu'on prenait de moi, sans doute qu'elle me révélait quelque réalité cachée"[5]. Dans la plupart des cas d'ambiguïtés de la "voix" que nous avons observés, l'énonciation en première personne se fait au système du présent : par exemple dans ce passage d'*Aurélien* où le héros, au Lulli's, ayant laissé partir Bérénice, propose à Simone de la raccompagner chez elle et se heurte à un refus ; tout ce récit se fait au passé mêlé de dialogues. Mais le dernier paragraphe du chapitre passe au présent et à la première personne, pour un monologue où le personnage semble s'effacer derrière l'auteur[6] : "Qu'est-ce que j'ai ? Qu'est-ce qui me prend ? Tout le passé qui me remonte, une marée [...] je n'aurai nulle part

---

1 Ch. XVI, "Demain Pâques", vol. 30, p. 338.

2 *Ibid.*, p. 355.

3 Voir *Blanche et l'oubli* , ch. II, "Le *je* et le *vous* " : "Bon, tâchons d'en préciser le *moi* je. L'un des, c'est-à-dire". vol. 37, p. 25.

4 Supra, ch. II, 1, "Qui parle, mais ! qui parle !".

5 *Lib.* , vol. 2. p. 249.

6 On sait que le "Lulli's" d'*Aurélien* correspond au bar réel le Zelli's ; il est décrit dans "Le mauvais plaisant", ainsi qu'une femme immobile, ivre, cette "fin muette de la nuit" qui termine le chapitre XII d'*Aurélien* .

comme ici été le jouet de moi-même. Aurélien regarde une femme, celle qui est là"[1] ... Le moment de l'écriture devient le point de référence temporel : "Tout le passé qui me remonte [...] je n'aurai [...] été ...". C'est dans ce déséquilibre soudain du récit basculant vers l'énonciation que se trahit l'autobiographie. Ce dernier paragraphe du chapitre XII a été *ajouté* dans la seconde version d'*Aurélien* , publiée en 1966.

Vers le "théâtre intérieur" : le présent du spectacle et du "montreur"[2].

Le choix narratif du "je" au présent, qui était exceptionnel jusqu'à *La Semaine sainte* (sauf pour *Le Paysan de Paris* et certains textes de *La Défense de l'infini*), devient, par un renversement remarquable, la forme dominante dans les textes de fiction écrits après ce roman. La fonction narrative, jusque-là manifestée par de brefs éclats, s'y expose, et tend à envahir le texte, se disséminant entre plusieurs noms comme se démultiplient les images dans le miroir Brot[3] : Aragon, Antoine, Alfred, Christian, Pierre Houdry, Struensee, Oedipe ... pour en rester à *La Mise à mort* ! Tous les "je" de cette "forêt d'hommes" seront d'autant plus facilement de plain-pied avec l'instance narrative initiale (ce "tiers, dit *l'auteur* "[4] ...) qu'ils appartiendront à un même niveau temporel par l'intermédiaire du présent, utilisé indifféremment pour les narrateurs et les personnages acteurs, pour la narration et pour l'histoire. Le présent de l'actuel permanent, celui de la représentation que l'imaginaire se donne et nous donne : "D'autant que ma vie à moi est d'écrire. Non pour le théâtre, c'est-à-dire un lieu qui existe, en dehors de moi. Mais pour un théâtre de moi, d'en moi. Où je suis tout, l'auteur, l'acteur, la scène, où je ne vends rien à personne, je suis mon propre et seul interlocuteur. Qu'on entende bien que, lorsque je dis *le Théâtre* , le Théâtre est le nom que je donne au lieu intérieur en moi où je situe mes songes et mes mensonges"[5].

Ce mouvement vers l'actualisation d'un théâtre intérieur était amorcé dans les textes antérieurs à *La Mise à mort* : on peut lui rattacher peut-être l'importance du dialogue dans *Anicet* , où Aragon agite "le guignol de [ses] idées"[6], comme dans *Les Aventures de Télémaque* ; la délégation de parole à un narrateur-témoin (le paralytique

---

1 *Aur.*, ch. XII, vol. 19, p. 113.

2 Voir le "Prologue" et "Le montreur" dans *Les Poètes*, le thème du "spectacle à la lanterne magique" dans *Le Roman inachevé* et *Les Poètes* .

3 Le chapitre de *La Mise à mort* portant ce titre contient en germe, sous forme de boutades, toutes les combinaisons ultérieures des récits aragoniens : le moi clivé comme du gypse de *Henri Matisse* , les reflets d'âges différents de *Théâtre/Roman* , les "je" différant par le sexe (le je féminin du "Voyage d'Italie" dans *Les Poètes* , ou de Marie-Noire dans *Blanche*).

4 *M.M.* , vol. 33, p. 36.

5 *T.R.* , "L'écrivain", vol. 42, p. 21.

6 "Avant-lire" à *Anicet* , vol. 2, p. 20.

d'*Irène*) ; plus diffuse, la dissémination des points de vue narratifs permettant au récit d'épouser temporairement la vision des personnages acteurs de l'histoire (dans *Le Monde réel* et *La Semaine sainte*). Elle tend à faire coïncider un instant le moment de l'énonciation et celui de l'histoire racontée.

Profondeur et étagement temporels.

Est-ce à dire que toute distance temporelle entre la narration et l'histoire a disparu ? Elle peut ressurgir et creuser subitement un écart, une profondeur, comme dans ce passage de *La Semaine sainte* où, après bien des pages qui immergent le lecteur dans les jours de 1815, le narrateur fait sentir le temps écoulé : "Ce qu'était Beauvais, ce 20 du mois de mars 1815, il est peut-être à présent difficile et douloureux de l'imaginer. [...] Car rien ou presque rien ne subsiste aujourd'hui de cette ville, de ce qui fut son charme et sa beauté, là où passa la dernière guerre"[1].

Les textes à dominante actuelle, où abonde le discours, recourent à d'autres formes de relief temporel : soit une histoire se déroulant à plusieurs époques (1965 et 1922 au début de *Blanche*), soit une forte différence d'âge des narrateurs : dans ce cas, même si la date fictive de la narration est stable, les champs de connaissances et les systèmes de référence des personnages changent complètement. Seuls *Le Fou d'Elsa* et *Henri Matisse roman* introduisent le clivage temporel au coeur de l'acte de narration : l'un en insérant dans le récit premier du poète le récit second du Medjnoûn ou de Zaïd, cinq siècles plus tôt ; l'autre, en élaborant le texte des deux volumes à partir des strates d'une rédaction étagée sur trente ans.

Ce dédoublement n'apparaissait guère dans les premiers textes d'Aragon (sinon peut-être à travers le jeu des anachronismes dans *Les Aventures de Télémaque* , sautant d'Homère à Dada). Il se fait jour de façon encore confuse dans *Irène* , où peuvent se déchiffrer des étagements temporels[2]. *Le Monde réel* le laisse seulement entrevoir, en particulier dans *Les Cloches de Bâle* , aux rares déchirures du tissu narratif au passé. *La Semaine sainte* systématise le double registre constitué par le temps de la narration et le temps de l'histoire de 1815[3]; *La Mise à mort* , *Blanche* et *Théâtre/roman* seraient à la fois les plus actualisés, grâce à la présence insistante de l'énonciation, et les plus travaillés par des "feuilletages" temporels touchant l'histoire.

---

1 *Sem. S.* , ch. VI, vol. 29, p. 220.

2 Voir infra, "Le temps narré dans les proses des années vingt".

3 La réécriture des *Communistes* lui fait aussi une place vers la fin du roman.

Inversement, ces "feuilletages" concernent les périodes d'écriture, réelles dans *Henri Matisse, roman* , et fictives dans *Le Fou d'Elsa* .

A l'issue de ce chapitre, nous avons observé que les différences de temps verbal sculptent le récit, le structurent. Le rôle qu'elles jouent dans l'art romanesque d'Aragon dépasse leur valeur temporelle. Mise en relief d'un segment, proximité variable de l'auteur par rapport à l'histoire, incarnations multiples et mobiles de la voix narrative sont associées au jeu des temps. Certes bien d'autres auteurs pratiquent ce modelage pseudo-temporel du texte (analysé notamment par H. Weinrich), mais il nous semble que chez Aragon il conduit plus qu'ailleurs à mettre en lumière l'énonciation, à la rendre active et présente.

DEUXIEME SECTION

DU TEMPS NARRE AU TEMPS NARRATIF

CHAPITRE I

LE TEMPS NARRE

Il peut sembler très simple, pour le critique, de reconnaître l'époque de la fiction et d'en préciser la durée grâce aux divers repères temporels. Mais cette observation élémentaire se heurte dans certains ouvrages à des obstacles qui se ramènent à deux ordres de problèmes : l'absence ou l'imprécision des repères chronologiques (cas rarement représenté chez Aragon), ou la difficulté à définir, dans tel roman particulier, ce qu'on entend par "histoire". Gérard Genette reconnaissait, dans *Nouveau discours du récit*, que "La notion de récit minimal pose un problème de définition qui n'est pas mince"[1]. Il y apporte une réponse théorique large : "Pour moi, dès qu'il y a acte ou événement, fût-il unique, il y a histoire, car il y a transformation ou passage d'un état antérieur à un état ultérieur et résultant"[2]. Or ses exemples concernent aussi bien un ensemble aussi vaste que *La Recherche du temps perdu*, dont G. Genette formule l'histoire en trois mots, "Marcel devient écrivain", qu'un segment bref comme "Je marche". "*L'Odyssée* ou la *Recherche* ne font d'une certaine manière qu'amplifier (au sens rhétorique) des énoncés tels qu'*Ulysse rentre à Ithaque* ou *Marcel devient écrivain* "[3]. Mais si nous n'avons pas de difficulté à définir une histoire évoquée par un énoncé bref, comme "La première fois qu'Aurélienvit Bérénice, elle lui sembla franchement laide", quelle phrase lapidaire résumerait la fiction principale de *La Défense de l'infini, Blanche ou l'Oubli* , ou *Théâtre/Roman* ? Ou même *Les*

1 GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, éd. du Seuil, 1983.
2 *Ibid.*
3 GENETTE (Gérard), "Discours du récit", *Figures III* , éd. du Seuil, p. 75.

Cloches de Bâle ?[1]. S'il existe un entrelacs d'histoires, en fonction de quel critère déterminer un moment initial de l'action valable pour tout le roman ? Nous avons déjà eu l'occasion de citer cette phrase de *Théâtre/Roman* qui suggère le refus d'un unique *initium* : "La scène se passe en 1966. Celle-ci du moins"[2]. Dans certains textes, il y a bien un début, un "lever de rideau" du récit et de la lecture, mais non pas de l'histoire. L'époque où elle se déroule, ainsi que sa durée, révèlent chez Aragon des choix narratifs caractéristiques de certaines périodes d'invention romanesque.

Il faut aussi considérer l'ouverture de compas, si l'on peut dire, de l'ensemble de la fiction. En effet, malgré les restrictions que nous venons de formuler, de nombreux romans nous permettent de dégager un noyau événementiel constituant le corps de l'histoire, mais il n'est pas rare qu'il s'accompagne d'une exposition remontant plus haut dans le temps, ou d'un épilogue qui le prolonge, et que des plongées en amont et en aval élargissent le champ temporel. Dans la plupart des textes nous distinguerons donc le temps restreint de l'histoire principale, et le temps élargi supposé par toute l'envergure du récit ; le rapport entre l'un et l'autre caractérise aussi une sorte de "respiration" du texte aragonien.

1 - LE TEMPS NARRE DANS LES PROSES DES ANNEES VINGT

Un trait commun réunit les écrits romanesques des années vingt : la situation *actuelle* de la fiction. *Les Aventures de Télémaque* fait à peine exception, si l'on songe aux anachronismes parodiques et aux manifestes Dada que le texte mêle à une Antiquité littéraire conventionnelle, privée de tout caractère historique.

Pour la plupart, ces proses romanesques offrent très peu de repères référentiels précis, mais les rares indices fournis permettent de situer la fiction à une date très proche de la rédaction : *Anicet*, publié en février 1921, ne peut se dérouler qu'après 1918, si l'on retient l'allusion à la mort de Guillaume Apollinaire[3]. Mais le récit d'Arthur, en qui le lecteur projette Rimbaud, permet d'élargir le champ, allusivement, jusque vers 1871. La durée de l'action, mesurable grâce à des indices chronologiques internes, couvre environ dix-huit mois. *Les Aventures de Télémaque*

---

1 Le problème de l'unité d'action des *Cloches de Bâle* a été bien affronté par Hélène Vellut, "La composition des *Cloches de Bâle* de Louis Aragon", *Cahiers de littérature et de linguistique appliquée*, n° 3-4, juin-décembre 1971, Université Nationale du Zaïre, p. 5-18.

2 *T.R.*, "Lever de rideau", vol. 41, p. 19.

3 *An.*, ch. III, vol. 2, p. 85. Si l'on préfère exclure cette date comme extratextuelle, l'action se situe après 1916, date citée au ch. 6.

laisse indécise la durée de l'action, assez resserrée jusqu'au livre VI, puis prolongée plusieurs mois par "la longue absence du fils d'Ulysse"[1]. Dans *Le Libertinage* , où l'époque reste le plus souvent indéterminée, les très rares précisions temporelles placent l'action après la guerre de 1914, sauf dans "Quelle âme divine" ("C'était le 14 février 1885") et dans "Lorsque tout est fini", où "cette patience qui devait bientôt aboutir à l'élection de Raymond Poincaré à la présidence de la République"[2] (janvier 1913) suppose pour "l'aventure des autos" - relatée des années plus tard - la date de 1912, la grande année de la "bande à Bonnot". "Asphyxies" comporte en revanche plusieurs dates contemporaines de la rédaction (1922).

On sait que la coïncidence entre la fiction et le moment de la rédaction est poussée si loin dans *Le Paysan de Paris* que l'action (ou ce qui tient lieu d'action) épouse les méandres, les interruptions, les sursauts de la rédaction : "Vais-je poursuivre à présent cette description mensongère d'un parc où trois amis un soir ont pénétré ? A quoi bon" ...[3]. Les dates indiquées dans le texte, à part de brefs passages rétrospectifs, "collent" à l'actualité : le narrateur cite un article de *La Liberté* du 23 mars 1924 dans "Le Passage de l'Opéra" publié cette même année, et parle d'une enquête du *Figaro* de 1925 dans "Le Songe du Paysan" publié en 1926 (quelques extraits, sous le titre "Idées", se trouvent déjà dans "La Révolution surréaliste" n° 3 d'avril 1925). Le corps du récit s'étend sur 1924 et 1925.

Un signe de cette immédiateté du *Paysan de Paris* peut être lu dans la fréquence d'emploi de l'adverbe "aujourd'hui". Ce terme présent dès la première ligne du texte, désigne aussi bien la civilisation contemporaine que les événements du jour, ou l'actualité personnelle du scripteur : "Il semble que toute idée ait dépassé aujourd'hui sa phase critique"[4] ... "On n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs"[5] ... "Le boulevard Haussmann est arrivé aujourd'hui rue Laffitte"[6], ou "Hier à tâtons je me prenais à des abstractions vides. Aujourd'hui une personne me domine, et je l'aime"[7]. Cet "aujourd'hui" penche même souvent vers l'avenir immédiat ; son point d'équilibre entre hier et demain s'avère fragile. La pioche des démolisseurs menaçant les "passages", le narrateur se figure leur avenir au futur ou au

1 *Tél.* , l. VI, *O.P.* vol. 1, p. 309.
2 *Lib.* , vol. 2, p. 241.
3 *Pays.* "Le sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont", ch. XIV, *O.P.* , vol. 3, p. 294.
4 *Pays.* "Préface à une mythologie moderne", *O.P.* , vol. 3, p. 83. Première phrase du livre.
5 *Pays.* "Le Passage de l'Opéra", *O.P.* , vol. 3, p. 91. Première phrase de cette section.
6 *Ibid.*, p. 91.
7 *Pays.* "Le Songe du Paysan", *O.P.* , vol. 3, p. 331.

futur proche : "Encore quelques pas de ce grand rongeur [le boulevard Haussmann], et, mangé le pâté de maisons qui le sépare de la rue Le Pelletier, il viendra éventrer le buisson qui traverse de sa double galerie le passage de l'Opéra [...] Nous allons sans doute assister à un bouleversement des modes de la flânerie" ...[1].

Le Paysan de Paris , délibérément actuel dans ses premières sections, devient au cours du récit temporellement plus complexe et suggère la dimension plus touffue de l'expérience amoureuse dans "Le sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont" et "Le Songe du Paysan". Le narrateur y évoque un passé proche, et les regards rétrospectifs sur l'historique de son amour contribuent à éclairer le point d'aboutissement de sa démarche philosophique.

Avec *La Défense de l'infini* , le champ temporel s'élargit. La diversité des personnages entraîne une grande variété des temps narrés, allant de l'instant ponctuel à l'histoire de trois générations. Le récit s'ouvre à tout le champ d'une éducation sensuelle et sentimentale (dans "Le Cahier noir"). Mais surtout les ensembles textuels les plus vastes échappés à la destruction de *La Défense de l'infini* laissent apercevoir une grande complexité, et parfois une certaine ambiguïté du temps embrassé par le récit.

Dans le héros de l'un des fragments, ce "je" du "Cahier noir", la tentation est grande de lire une présence autobiographique de l'auteur, qui s'en défend[2] ... à demi[3]. "Le Cahier noir" retrace, en un récit-confession à la première personne, le cheminement de la jeune vie de ce personnage "je" pour terminer sur son état intérieur actuel, prolongé vers un futur étendu : "Ainsi je m'en vais à vau-l'eau de l'amour [...] Perdu à tout jamais sous la nuée, je rêve, et rien n'arrêtera ce songe vers la mort"[4]. Mais c'est un étrange récit que ce "Cahier noir", qui commence selon le déroulement chronologique traditionnel d'un récit rétrospectif, pour introduire tardivement le lecteur, par le jeu des temps ou le passage au discours, dans une temporalité ambiguë[5] : celle d'une histoire amoureuse à la fois passée et persistante par son

---

1 *Pays.* "Le Passage de l'Opéra", *O.P.* , vol. 3, p. 93.

2 Voir *Aragon parle avec Dominique Arban* , éd. Seghers 1968, p. 50.

3 Voir *O.R.C.* , vol. 4, p. 13-14.

4 "Le Cahier noir", *O.R.C.* , vol. 4, p. 51.

5 Les glissements des temps verbaux tout au long du chapitre IV rendent perceptible cette ambiguïté : le début du chapitre repose sur le système des temps caractéristique du "commentaire" (Weinrich), passé composé et présent : "J'ai aimé [...] Cette clarté se perpétue". Un pont est établi entre l'événement passé et son retentissement actuel. Dès le second paragraphe, le texte s'engage dans le récit, au passé simple et imparfait, avec un sursaut au présent pour rejeter cette évocation passée. Les trois sous-ensembles suivants retournent au récit du passé, essentiellement à l'imparfait. Mais

inachèvement, relatée suivant un ordre d'exposition narratif, puis basculant dans la parole directe. "Ah ! tout est bien fini ... balayé par l'éclair au milieu des voitures. J'aime. Qui a parlé ? Silence, pantin. Tu te dépasse. Tu ne veux plus rien. Salut, épave. Nuit, nuit, nuit"[1]. A la manière d'une biographie ou d'une autobiographie, "Le Cahier noir" embrasse et expose une assez longue durée, mais il devient aussi incantation et appel. Il confirme l'observation faite sur le texte surréaliste en général par J. Chénieux[2], que celui-ci tresse histoire et discours. Le temps narré est double : temps narré d'une histoire (d'un apprentissage et d'un amour), et figuration d'une narration qui constitue elle-même un événement (prise de parole, appel, ou retour au silence). Le récit, vers sa fin, rejoint l'état présent du narrateur, s'y confond en devenant discours, et est amené à sa perte : "je ne suis qu'une lettre qu'on n'envoie pas"[3]. Le même processus joue dans *Irène* .

Irène étend le récit beaucoup plus largement dans le temps, puisqu'il concerne l'histoire de plusieurs générations, le paralytique immobilisé depuis quarante ans, sa fille Victoire, sa petite fille Irène. "Drôle de famille où depuis deux générations les mâles ont été réduits par leurs compagnes"[4]. L'élargissement temporel va de pair avec le développement de l'invention tournée vers des personnages fictifs distincts du scripteur. Mais l'histoire du narrateur elle-même englobe plusieurs années, traversées par plusieurs amours. Si la durée de la fiction prend de l'ampleur, celle-ci reste cependant centrée sur l'aventure de la rédaction, qui réapparaît parfois au premier plan, encadre l'histoire d'Irène, et revient à la fin du texte. Les incursions d'*Irène* en direction du roman "objectif" font apparaître distinctement un temps du monde imaginé (celui de la ferme étalé sur près de soixante ans) et un temps de l'écriture (d'environ trois ans, avec des arrêts et reprises). Par là, ce récit s'écarterait-il de la confusion de ces deux plans qui nous semble caractériser le récit surréaliste ?

L'incertitude sur la validité de l'ordre actuel des séquences constituant *Irène* rend difficile de formuler des conclusions fermes : la suite des sections, aussi bien dans les éditions non avouées par Aragon que dans celle qu'a procurée Edouard Ruiz en 1986, ne concorde pas, semble-t-il, avec l'ordre du fragment manuscrit du Fonds Doucet[5]. Des manuscrits en partie inédits étudiés à Austin (Texas) par Lionel Follet

---

les huit derniers segments sont écrits presque entièrement au présent ("Une blancheur me retient"). Dans l'avant-dernier segment le texte glisse au discours direct (p. 50).

1 *O.P.* , vol. 3, p. 50.

2 CHENIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Les surréalistes et le roman* , *op. cit.*, p. 198.

3 *O.R.C.* , vol. 4, p. 51.

4 *Le Con d'Irène* , in *La Défense de l'infini* , *op. cit.*, p. 87.

5 Voir *La Défense de l'infini* ... , présentation et notes d'Edouard Ruiz, Gallimard 1986, p. 336-337.

apporteront peut-être quelque lumière sur l'organisation du texte[1]. Mais l'ensemble du récit paraît placé sous le signe de l'adresse actuelle à une destinataire invitée à s'y reconnaître : "C'est à vous que je m'adresse, mon amie, ma très chère amie" ... "Je m'arrangerai pour que ceci tombe sous vos yeux"[2]. L'écriture de fiction dont Irène est le centre entre dans l'aventure amoureuse du narrateur : c'est lorsqu'il écrit, dans la solitude, qu'il éprouve le plus vivement la "présence" invisible de la femme aimée : "Il semblait que vous choisissiez précisément, pour venir, le moment qu'à ma table étroite j'écrivais, n'ayant devant moi que le mur [...] Les étranges rendez-vous tacites !"[3].

L'imaginaire de la fiction se forme à partir d'un manque intolérable, identique à plusieurs reprises dans la vie du narrateur : "Je me reportais à l'époque où pour la première fois je m'étais bâti ce décor"[4] [...] Je m'y retrouvais le même qu'aujourd'hui. Déjà l'isolement, la tristesse, l'impossiblité de me fixer"[5]. L'acte d'écrire conjure l'absence et la misère intérieure : "J'écrivais donc. Le temps devait être brûlé par quelque pierre infernale. La seule que je connaisse est la pensée, et j'ai dit qu'écrire est ma seule méthode de pensée. J'écrivais"[6].

Ainsi le narrateur se reporte à l'origine de la fiction, la naissance d'Irène[7] : "Sur le papier à carreaux qu'on vous donne avec parcimonie, je me pris au jeu de fréquentations nouvelles. Mes phrases m'emportaient [...] c'est ainsi que chez un roulier qui s'appelait Gentil-Daniel, je fis la connaissance d'Irène[8]. Elle m'apparut dans la conque d'une période, soudain"[9].

Plusieurs années, plusieurs amours s'étagent, se superposent et se réactivent par l'écriture dans *Irène* . A chaque fois ils se répètent suivant "une démarche fort

---

1 Etude de Lionel FOLLET à paraître dans *Recherches Croisées Aragon/E. Triolet* , n° 3, 1991, développant une communication présentée au séminaire du Groupe de Recherche sur Aragon (C.N.R.S.) le 18 mai 1990.

2 *D.I.* , p. 56.

3 *D.I.* , p. 57.

4 Au printemps 1923, près de Vernon. L'invention ou l'écriture d'*Irène* s'échelonne sur plusieurs années, en au moins trois lieux d'écriture : la Normandie avec ses auberges au Calvados (Giverny, avril 1923), "C." : Commercy (été 1923) et "ce pays méridional" avec un "torrent très bleu" qu'E. Ruiz identifie comme Salies de Béarn (1925). Voir *D.I.* , p. 342.

5 *D.I.*, p. 59.

6 *Ibid.*

7 Pour une analyse serrée de "la naissance d'Irène", voir la communication de ce titre présentée par Mireille HILSUM dans *Du surréalisme et du plaisir* , "Champs des Activités Surréalistes", Corti, 1987.

8 E. RUIZ précise que les feuillets 1 à 3 du manuscrit du Fonds Doucet correspondant à *Irène* sont écrits au verso d'un papier à en-tête d'un hôtelier loueur de voitures portant ce nom de Gentil-Daniel (*D.I.* , p. 337).

9 *D.I.* , p. 60.

semblable" : l'univers fictionnel, avec son temps propre, gros du risque de construire "une histoire", se forme à la conjonction d'une stase de crise dans le temps vécu du narrateur, et d'une production verbale fiévreuse et quasi machinale ("Mes phrases m'emportaient. Elles étaient assez larges pour charrier dans leurs plis quelques prénoms qui n'éveillaient rien, puis qui revinrent [...]"[1]. Cette formation de phrases-personnages devient à son tour élément de "l'histoire" que l'auteur élabore à son corps défendant. L'interaction de l'acte narratif et de la fiction narrée, la métamorphose de la narration à un moment de l'histoire, rattachent encore ce fragment de *La Défense de l'infini* à une démarche rappelant celle du *Paysan de Paris* , bien que l'univers et le temps fictionnels tendent à y prendre un développement inusité chez Aragon.

Parmi les "débris" narratifs de l'oeuvre incendiée[2], le texte intitulé "Moi l'abeille j'étais chevelure", publié en 1926, nous fait participer sur un autre plan à la naissance de l'écriture. L'instant qui voit éclore la phrase (en écriture automatique, dit Aragon dans son commentaire tardif de *L'Œuvre poétique* [3]) se prolonge dans l'imaginaire et s'épanouit en temps de la fiction, et celle-ci revient périodiquement à l'impulsion qui lui donna naissance. Ce récit surréaliste, privé de référent temporel extérieur calendaire, s'élabore à partir d'une phrase-matrice, "un trou a été fait au rideau à ramages"[4]. Sans être présente à l'*incipit* , elle nourrit la situation initiale : "Le grand rideau à ramages dans la longue strie passée laisse voir par un accroc ancien un petit point du ciel"[5] ... L'invention s'élabore à partir de ce "trou", ce vide aspirant la suite du récit, qui provoque une sorte de broderie narrative. L'histoire et sa temporalité sont édifiées, comme la maison imaginaire de ce récit, "de poutre en chatière autour de la virtuelle pierre angulaire d'une déchirure"[6]. Tout un roman, avec sa durée propre, est déclenché en cascade par cette phrase et par les associations qu'elle fait naître : polysémie des mots "ramages", "lampe pigeon", passage par connotation du "dé à coudre" au "nid", à la cloche, au symbole sexuel féminin, jusqu'à cette reprise en paronomase qui oriente peut-être le récit en sous-main : "un accroc fut fait au rideau à

---

1 *Ibid.*

2 Destruction commentée par Aragon notamment dans "Prélude à un autodafé", *O.P.* , vol. 4, p. 141.

3 *O.P.* , vol. 4, p. 141.

4 *Ibid.*, p. 166.

5 *Ibid.*, p. 163.

6 *Ibid.*, p. 163-164. On peut remarquer que cette image, et le déroulement de l'histoire de "Mademoiselle" qui constitue l'une des lignes de la fiction - la pricipale - rejoignent l'analyse de J. Chénieux : "*Le Cahier noir* et *Irène* sont bâtis sur un vide - celui de la déception amoureuse" (*Les surréalistes et le roman* , *op. cit.*, p. 185).

mirages"[1]. A partir de cette construction imaginaire née des mots, une profondeur temporelle se creuse, une destinée se profile et se dénoue : "si vous aviez vu les beaux bras nus de Mademoiselle à vingt ans"[2] ... "Alors la déchirure du rideau à ramages laissant passer un flot de colombes dans un bruit d'ailes dit Je suis le Printemps et j'éclaire l'alcôve où la morte a roulé avec son dé d'argent"[3]. L'époque (indécise) et la durée de l'histoire ont l'existence fragile d'une formation imagiaire sortie tout entière d'une formule quasi magique, comme le génie des contes d'une volute de fumée ...

Les proses romanesques des années vingt connaissent un enrichissement progressif du temps de l'histoire. D'*Anicet* à *Irène* , en passant par *Le Paysan de Paris* , le champ temporel s'élargit, la durée s'étoffe, devient moins linéaire. Elle intègre davantage l'aventure (elle-même narrée) de l'écriture, et elle s'ouvre au temps de personnages distincts du narrateur ou du héros central, d'une manière moins théorique que dans le récit d'Arthur. L'accent reste mis sur le présent, mais le présent de la fin du *Paysan de Paris* , du "Cahier noir" et d'*Irène* retentit encore des expériences traversées par le narrateur dans un passé proche, expériences poétiques et amoureuses. Cette convergence des oeuvres écrites à partir de 1923 n'est nullement fortuite, car l'expérience de l'amour transforme alors de façon décisive le temps aragonien[4].

A considérer le temps narré, les proses romanesques des années vingt ne sont pas homogènes : si les débats sur le temps occupent une place considérable dans *Anicet* et *Les Aventures de Télémaque* , le déroulement linéaire de l'action et une durée constituée plutôt d'instants successifs que d'une interdépendance des moments construisent un temps sans épaisseur, comme dans les premiers contes du *Libertinage* . Après 1923 ou 1924, les textes s'acheminent vers un temps narré plus complexe et plus dense. Mais cette différence entre elles des oeuvres antérieures à 1930 reste le plus souvent masquée aux yeux des lecteurs par le vif contraste qu'elles présentent avec les premiers titres du *Monde réel* .

---

1 *O.P.* , vol. 4, p. 168.
2 *Ibid.*, p. 169.
3 *O.P.*, vol. 4, p. 172. Dernière phrase du texte.
4 Voir notre quatrième partie, ch. II, "Le seuil de 1923-1927".

2 - "BELLE EPOQUE" ET VEILLEE D'ARMES : LES TROIS PREMIERS ROMANS DU *MONDE REEL*

Avec *Les Cloches de Bâle* s'ouvre ce qui deviendra une série[1] de trois romans que rapprochent, sur le plan du temps narré, des traits communs en directe opposition avec celui de tous les écrits en prose précédents : le temps de la fiction, daté avec précision et abondance, appartient à une période antérieure de plus de vingt ans à l'époque de rédaction. Ce caractère rétrospectif[2] devient d'autant plus sensible que l'action de ces romans se situe sur le versant d'"avant-guerre" de la grande coupure historique entraînée par 1914. Plongeant leurs racines dans le dix-neuvième siècle, ils approchent à trois reprises de cette date fatidique jusqu'à l'atteindre à la fin des *Voyageurs de l'impériale* : novembre 1912 clôture *Les Cloches de Bâle*, juillet 1913 *Les Beaux Quartiers* , août 1914 puis la guerre, *Les Voyageurs* . Ce caractère de romans de la "Belle Epoque" tournant à la veillée d'armes rapproche assez les trois titres cités pour que nous les distinguions comme sous-ensemble du *Monde réel* . Ils en tirent une coloration tragique commune. "Ce qu'il y a de fort, dans *Les Cloches de Bâle* comme dans l'ensemble du *Monde réel* , - écrit Michel Raimond - tient plutôt à ce sentiment obscur de fin d'un monde"[3]. *Aurélien* et *Les Communistes* appartiennent à l'autre versant, menant de 1918 à la seconde guerre mondiale.

Malgré cette unité, d'assez notables différences marquent l'ampleur du temps narré à l'intérieur du premier groupe des trois romans. Elles apparaissent si l'on ne considère plus seulement les dates finales de l'action, mais l'envergure temporelle que celle-ci couvre, selon qu'on s'en tient au corps principal de la fiction, ou à la durée éventuellement plus vaste englobée par la biographie des personnages, ou même à la

---

1 C'est la postface des *Beaux Quartiers* qui introduit, en 1936, la perspective d'un ensemble cohérent, révélant ainsi une assurance nouvelle de l'écrivain et une vision de l'oeuvre dans la durée : "Ce livre, qui suit *Les Cloches de Bâle* , est le second d'un long témoignage que j'apporte [...] Il prélude à d'autres [...] Il me faut donner à ces livres un titre général, et ce sera en souvenir du long débat que j'ai traversé, et de cette oeuvre de nuages que je laisse derrière moi, *Le Monde réel. Les Beaux Quartiers* sont donc le tome deux du *Monde réel* ". (*O.R.C.* , vol. 12, p. 261).

2 "Pendant de nombreuses années, la critique française comme la critique soviétique m'ont plus ou moins délicatement reproché le caractère rétrospectif des *Cloches de Bâle* " (Aragon, "C'est là que tout a commencé", *O.R.C.* , vol. 7, p. 36). Dans cette introduction, Aragon d'une part souligne les résonances actuelles de ses oeuvres les plus "rétrospectives", d'autre part explique cette remontée vers les années d'enfance de l'auteur par le désir de faire entrer Elsa dans son passé.

3 RAIMOND (Michel), *Le Signe des temps. Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon* , éd. SEDES, 1976, p. 238.

zone parfois plus étendue évoquée incidemment à l'occasion d'un personnage ou d'un lieu. Ainsi dans *Les Cloche de Bâle* l'essentiel de l'action se joue en 1912 : dans la partie "Diane", c'est l'année où s'accumulent les péripéties (suicide de Sabran, séparation de Diane et son mari) ; Guy a neuf ans, et le passage de l'auto de Bonnot date les faits (ch. V). La partie "Catherine" commence peu après la fin de la grève des taxis ; "c'est encore ici une simple façon de dater, de montrer que nous sommes au-delà du 18 avril 1912, où la grève a pris fin", dit Aragon[1]. Mais un vaste retour en arrière sur la vie de Catherine occupera toute la partie, et ne nous ramènera par étapes vers 1912 que dans la troisième partie, "Victor", au chapitre X : "Mil neuf cent douze commençait mal". Puis nous parcourons l'année 1912 jusqu'à l'épilogue. Cette période principale de l'histoire occupe 24 chapitres sur 58.

Mais l'action au sens plus large, englobant la vie des personnages principaux, commence en 1906 dans "Diane", le jour des trois ans de Guy, et remonte à l'enfance de Catherine, dans la seconde partie ; ainsi le lecteur est ramené à la fin du dix-neuvième siècle, vers 1892, lorsque Catherine avait six ans.

Enfin, le plus vaste des cercles concentriques pouvant schématiser ces trois degrés d'action concerne des souvenirs de personnages ou des récits transmis, qui opèrent de rapides percées plus loin dans le temps : le bavardage de Madame de Lérins rappelle le krach de l'Union (1882), l'affaire de Fachoda (1898), etc. ; le général Dorsch évoque ses études à Saumur en 1878, et Catherine "s'était fait raconter très souvent la mort d'Alexandre II", antérieure à sa naissance. La période couverte par *Les Cloches de Bâle* va donc des deux dernières décennies du dix-neuvième siècle à fin novembre 1912, avec pour dominante l'année 1912.

Les Beaux Quartiers resserre le compas et concentre davantage l'action. Sans avoir de bornes précises dans le passé, la présentation de Sérianne résume plusieurs années, mais ne remonte qu'exceptionnellement plus haut que le début du siècle (l'esquisse biographique d'un personnage secondaire, ou des précisions sur les dates de naissance des héros, mordent sur le dix-neuvième siècle, mais il n'est guère objet de récit). Le début de l'oeuvre est plutôt statique : "c'est une coupe spatiale plus que l'expression d'une durée. La suite des chapitres est moins temporelle qu'énumérative"[2]. En dehors des dix premiers chapitres, de type introductif et descriptif, l'histoire se déroule donc en un peu plus d'un an, de 1912 à juillet 1913 : la première partie, après le chapitre X, concerne 1912 et s'étend surtout sur juillet ; la seconde reprend l'histoire fin novembre 1912 et la conduit jusqu'à la fin de mai 1913 ;

1 Aragon, "C'est là que tout a commencé", *O.R.C.*, vol. 7, p. 23.
2 RAIMOND (Michel), *Le Signe des temps* ..., op. cit., p. 242.

enfin la troisième enchaîne et nous mène très précisément au 18 juillet 1913 [1]. La diférence avec *Les Cloches de Bâle* ne réside pas dans la durée - à peu près identique - de l'action principale, mais dans le caractère plus regroupé du récit ; car à l'exception de l'enfance et de l'adolescence d'Armand, les périodes antérieures à 1912 connaissent un relatif effacement.

Les Voyageurs de l'impériale fait basculer cette tendance éphémère au resserrement ; l'action s'y dilate pour couvrir plus de vingt ans, puisqu'on peut la faire commencer à l'Exposition de 1889. De longues périodes sont simplement résumées, mais le récit s'attarde à nouveau sur 1897 et 1898, puis reprend, après une interruption, vers 1910 [2], pour couvrir enfin les années 1910-1914, plus détaillé pour 1913-1914. Aucun de ces segments temporels ne peut être considéré à lui seul comme celui de l'action principale, car c'est la courbe même tracée par la biographie du héros, saisie dans ses moments révélateurs, qui constitue l'«action principale». L'histoire couvre donc vingt-cinq ans, même si quelques années seulement de ce laps de temps font l'objet d'un récit approfondi.

A chaque roman sa forme propre, sa solution nouvelle au problème de la figuration du temps. Cette redistribution des cartes à chaque roman nouveau est d'autant plus remarquable que la période historique abordée reste sensiblement la même.

S'agit-il seulement de varier les techniques pour éviter l'effet de répétition que pouvait susciter la reprise d'une même période narrée ? Un écrivain aussi attentif qu'Aragon aux questions d'écriture narrative, comme l'atteste *Le Libertinage* , ne pouvait pas négliger cet aspect de l'art romanesque. Mais ne doit-on pas aussi former l'hypothèse que les variations de «découpage» du temps narré répondent à la préoccupation centrale du *Monde réel* : la relation de l'individu avec la société et le temps réel, qui pour Aragon, à cette date, est essentiellement historique ?

Dans les trois romans, cette articulation intime entre le destin d'un personnage et le temps collectif de l'Histoire se trouve mise au jour de manière différente.

La première partie des *Cloches de Bâle* , «Diane», se contente de montrer un personnage qui se laisse porter par ce temps historique sans en avoir conscience, une héroïne foncièrement statique, malgré ses intrigues savantes. Quelques années

1 Aragon précise lui-même la chronologie des *Beaux Quartiers* dans la partie de la préface où il aborde la question de la vitesse du récit ("La suite dans les idées", *O.R.C.* , vol. 11, p. 23).

2 C'est "au printemps 1910" que Meyer retrouve Pierre Mercadier à Paris (Troisième partie, ch. III).

suffisent donc à peindre son adaptation au milieu, avec les péripéties de ses rétablissements périodiques. Si la visée idéologique était originellement secondaire, et si le romancier n'a cherché au départ qu'à retrouver la couleur de son enfance[1], comme il le suggère dans sa préface et dans *Les Incipit* , c'est une période fixée par le souvenir qu'il va décrire, plutôt qu'une évolution. La problématique change avec «Catherine» : un personnage à la recherche d'un sens à donner à sa vie ne peut être saisi que dans sa durée, celle d'un long apprentissage où les événements historiques jouent le rôle de révélateurs : ainsi la fusillade de Cluses suscite une violente prise de conscience de Catherine et retentit sur sa vie personnelle, puisqu'elle éloigne définitivement l'héroïne de son premier amour, Jean : "Il était bien d'un autre monde, un ennemi"[2]. La quête tâtonnante du personnage[3] s'accommode d'un champ temporel assez vaste, où peuvent s'inscrire diverses expériences (comme la fréquentation du groupe anarchiste de Libertad). En revanche, la relation au temps social étant, aux yeux de l'auteur, plus directe et dépourvue d'hésitations chez les prolétaires comme Victor, une courte période chargée d'incidents (fin 1911-1912) suffit à montrer l'interdépendance des destinées individuelles de ces travailleurs et des événements politiques et sociaux. Avec une volonté démonstrative appuyée, Aragon fait retentir directement la grève sur la vie de ces personnages ; non seulement par ses effets économiques immédiats, mais par les sacrifices endurés : blessure puis meurtre de Bédhomme, fausse-couche de Jeannette en relation avec ces faits, mort du neveu de Mélanie[4] ... Enfin le Congrès de Bâle en 1912 - avec le démenti tragique que lui apportera la guerre, et l'apparition de "la femme des temps modernes", la militante Clara Zetkin, sert à mettre en perspective l'ensemble des existences sociales exposées par le récit.

Si *Les Beaux Quartiers* reprend dans une certaine mesure la notion d'apprentissage social pour le personnage d'Armand, le romancier fait appel à une autre approche pour y aborder la relation des êtres au temps collectif historique et social : il saisit ses deux personnages principaux au moment décisif de l'entrée dans la

---

1 "C'était un monde, un monde pour une grande part aboli, où j'étais né, j'avais grandi, dont je voulais te communiquer connaissance" (*O.R.C.* , vol. 7, p. 17).

2 *C. B.*, «Catherine», ch. XIII, vol. 7, p. 224.

3 "Hésitante, vacillante Catherine, comme elle s'approche lentement de la lumière !" (*C.B.* , Epilogue, vol. 8, p. 225).

4 Lors de troubles sociaux chez les mineurs d'Anzin et d'Aniche, "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" (*C.B.* , «Victor», ch. XVII, vol. 8, p. 186).

vie adulte, où se noue une crise débouchant sur un choix. Avec des étapes pour Armand (mouvement de rejet de son milieu, découverte de la misère et de la lutte), moins de deux ans suffisent pour faire mûrir un bouillonnement souterrain et le faire aboutir à une rupture de classe. La crise est encore plus resserrée dans le temps chez Edmond : au printemps 1913 convergent le dégoût de la médiocrité studieuse et d'un avenir étriqué, l'irruption de l'amour qui dévalorise études et profession, et le sentiment d'instabilité politique : "Oui, le monde n'était pas bien tranquille, et il y avait de la sottise à ces projets d'avenir qu'Edmond voyait faire à chacun autour de lui [...] Edmond avait une amère satisfaction à grouper ainsi tous les signes précurseurs d'une catastrophe dont il ne doutait plus : cela l'excusait à ses propres yeux de laisser dormir ses bouquins"[1]. Le débat sur la loi des Trois Ans profile l'arrière-plan historique grave sur lequel s'inscrivent ces bifurcations de destinées antithétiques, éclairées par leur opposition. Le choix d'un moment de crise et l'efficacité d'une composition contrastée des personnages rendent inutile une plus grande extension du temps narré.

Il faut au contraire toute la durée d'une existence pour que se découvrent au grand jour les liens indissolubles avec l'Histoire et la société, quand tous les efforts du personnage ont consisté à les distendre ou les nier. On sait qu'Aragon a fait choix, dans *Les Voyageurs de l'impériale* , du héros le plus éloigné d'admettre ce lien qu'on puisse imaginer ; Mercadier se détourne de l'engagement politique (comme le montre son attitude lors de l'affaire Dreyfus), se met à l'écart du temps dans «Deux mesures pour rien», et méprise l'intérêt pour les affaires publiques manifesté par ses collègues au cours Robinel. La démonstration devra donc être longue ; l'auteur va débrouiller l'enracinement historique incontournable de l'individualiste et lui apporter pour finir le démenti des événements : "Pascal songe à son père [...]. Avec colère. Il a lu dans ces derniers jours le manuscrit incomplet de *John Law* . Rien n'est plus loin tout à coup, du fait de la guerre, que cet espoir qu'il n'a connu que tardivement, que cet individualisme forcené, qui résume à ses yeux ce père. Comme c'est une époque bien finie, vraiment, tout ça"[2]. Vers la fin du roman, une réflexion émanant d'un "je" ambigu (Pascal Mercadier ou l'auteur-narrateur), à propos de Reine, donne bien la clé de cette structure particulière des *Voyageurs de l'impériale* : "Je rêve à comment se joue une vie, à comment elle a l'air de se dérouler d'elle-même, sans aucun rapport avec les affaires publiques, l'histoire du monde, et puis elle s'y inscrit, elle emprunte à

1 *B.Q.*, «Paris», ch. XX, vol. 12, p. 55.
2 *V.I.* , «XXe siècle», vol. 16, p. 316.

cette histoire ses traits essentiels, ses inflexions, son cours"[1] ... La phase ascendante de l'idéologie individualiste incarnée par Pierre Mercadier correspond à l'époque «Fin de siècle», tandis que le «Vingtième siècle» à ses débuts en met au jour les insuffisances et l'échec.

Si *Les Voyageurs de l'impériale* s'attarde en un récit lent, les raisons idéologiques que nous venons de rappeler ne sont pas seules en cause. L'auteur y laisse monter au jour romanesque de grands pans de son enfance et de sa jeunesse; et comme Zola accordant à ses personnages la grâce du puits mitoyen dans *La Fortune des Rougon* ne se lasse pas de revenir sur les images de son passé, Aragon prolonge les scènes où le «mentir-vrai» joue avec la biographie.

3 - D'UNE GUERRE A L'AUTRE : *AURELIEN* ET *LES COMMUNISTES*

Avec *Aurélien* , le paysage change : rétrospectif encore, le temps narré (aux premières pages cette fois, et non pas seulement *in fine*) conserve certes la distance d'une vingtaine d'années par rapport à l'époque de rédaction qui caractérisait les premiers romans du *Monde réel* [2] ; mais nous avons l'impression que le temps narré s'est brusquement rapproché du lecteur, parce qu'il saute à l'après-guerre, rejetant dans le passé, d'un coup, tout l'univers d'"avant". Même à l'occasion des pointes rétrospectives les plus lointaines, le XIXe siècle, qui formait l'arrière-plan des trois premiers romans, est presque totalement effacé. Parmi les personnages, seuls l'oncle Blaise, contemporain des impressionnistes, et la tante Marthe, que peignit Degas, font le lien avec ce passé. Même les plongées dans les années 1900 deviennent rares ; elles servent parfois à relier ce roman aux précédents, selon le procédé balzacien du retour de personnages, qui donne une profondeur temporelle au récit[3]. Mais les rappels les plus fréquents portent sur la guerre récente, à laquelle renvoient douze dates sur vingt-six (sans l'épilogue). Ainsi le champ temporel de la fiction, pris au sens large, s'étend jusqu'à la guerre de quatorze, qu'elle fasse l'objet de narrations (scène des Mariniers, banquet des anciens combattants) ou reste tapie au fond des rêves d'Aurélien. L'action à proprement parler, à partir de la rencontre initiale, couvrirait un laps de temps assez

---

1 *Ibid., O.R.C.* , vol. 16, p. 308.

2 *Aurélien* , commencé à Nice au printemps 1942*, aurait été terminé, sauf l'épilogue, "probablement en mai" 1944, et l'épilogue écrit "entre les deux débarquements", donc entre le 6 juin et le 15 août 1944 («Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique», vol. 19, p. 22).

3 Par ex., au ch. XL, à propos de Diane de Nettencourt, il est dit que "Wisner l'a regrettée, cette femme qui a été la sienne vers 1910", vol. 19, p. 285.

* Inexact, Aragon a souvent déclaré avoir commencé à écrire Aurélien à Nice en 1942, mais des lettres découvertes récemment prouvent que le roman a été entrepris à Carcassonne vers octobre 1940, et continué à Nice à la fin de 1940 et en 1941. Voir la „Notice" de Daniel Bougnoux dans Aragon, Œuvres romanesques complètes, t. III, p. 1315 à 1322 - collection Pléiade, 2003. Correction apportée en 2012.

court - à peine plus d'un an -, si l'épilogue ne venait pas lui donner un prolongement qui éclaire un instant les années d'entre-deux. Ainsi brusquement, grâce à l'épilogue, *Aurélien* parcourt tout l'espace d'une guerre à l'autre, et va faire le lien avec *Les Communistes* [1].

Le moment où l'action se dénoue peut être daté avec précision de l'intervalle entre le discours du Maréchal Pétain le 17 juin 1940 et la signature de l'armistice le 22 juin. L'année où l'action s'engage varie, on le sait, de 1921 dans la première édition, à 1922 dans les *O.R.C.* en 1966, si bien que le temps narré va de novembre 1921 à février 1923 dans le premier cas et de novembre 1922 à février 1924 dans le second [2]. Les problèmes posés par ce déplacement de dates méritent un rapide examen.

La double datation d'*Aurélien*

Dans un article définitif[3], Wolfgang Babilas a précisé les transpositions de dates et d'âges des personnages opérées dans la seconde version[4], les suppressions d'événements qu'elles entraînent (par exemple la mort d'Henry Bataille le 2 mars 1922). Il a analysé les incohérences de la version II, lorsque les corrections apportées à la chronologie interne sont partielles. Enfin les références externes maintenues entrent en contradiction avec une action placée en 1922-23 : les allusions aux prix littéraires, les événements politiques (Poincaré président du Conseil, en janvier 1922), etc., conduisent W. Babilas à écrire : "En déchiffrant les références extratextuelles d'*Aurélien* , on suit, au fil des mois, quelques événements littéraires et artistiques de la fin de 1921 et du début de 1922, événements qui établissent comme date de l'action romanesque, au-delà de tout doute, les années 1921-1923"[5].

---

1 "Dans l'évolution des événements de la fin de 1940 à 1943, surtout dans les conditions de la vie illégale, le désir était trop fort en moi, la tentation, d'infléchir *Aurélien* , livre de mon passé, vers mon présent. D'où l'épilogue [...]". Aragon, *J'abats mon jeu* , «Il faut appeler les choses par leur nom», E.F.R., 1959, p. 146.

2 *Aur.* , ch. II : «C'était un jour de fin novembre tout ensoleillé» (le jour de «la première fois » ...) ; ch. LXXVIII : "Mil neuf cent vingt quatre s'annonçait difficile [...]. Au début de février, il écrivit à son beau-frère qu'ayant bien réfléchi, il acceptait de travailler à l'usine" (*O.R.C.*).

3 Wolfgang BABILAS, «Madame ma Mémoire, vous m'en faites de belles !», in *Silex* n° 8/9, p. 95-102.

4 Nous désignons, pour aller au plus court, par "seconde version" l'édition des *O.R.C.* reprise ensuite en Folio, bien qu'Aragon ait écrit n'avoir apporté à *Aurélien* "que des corrections insignifiantes" (Aragon, «La fin du 'Monde réel'», *O.R.C.* , vol. 26, p. 299).

5 *Silex* , p. 98. En avril 1959 encore, dans une conférence, Aragon s'en tenait à cette chronologie : le roman, disait-il, sans son *Epilogue* , "se termine en 1923", au début de février. Voir *J'abats mon jeu* , *op. cit.*, p. 145.

Parmi les arguments avancés par W. Babilas pour expliquer ce transfert de l'action à 1922-23, nous paraissent avoir le plus de poids ceux qui suggèrent un glissement vers la coïncidence temporelle autobiographique : le séjour de Giverny au printemps 1923, le voyage au Tyrol que l'auteur situait par erreur en 1923 au lieu de 1922. Faut-il inférer de ce glissement à "une certaine identification sous-jacente"[1] avec les personnages (le Paul de Giverny, mais aussi l'Aurélien du chemin creux, tous deux refusés par la fuite de Bérénice) ? C'est probable. L'emprise du souvenir de Giverny est puissante, et l'on sait qu'Aragon, avant *Aurélien* , en laisse transparaître des reflets dans «Les Paramètres» du *Libertinage* , dans *Le Cahier noir* [2] et *Irène* [3].

L'étrange n'est pas tant cette dérive intervenue tardivement du temps narré vers le temps vécu, que le maintien des discordances chronologiques dans les éditions récentes[4], si peu conforme à la rigueur minutieuse dont Aragon est coutumier, et ceci après que l'attention de l'auteur eut été attirée par la critique sur ces anomalies[5]. Ecrire comme le fait Daniel Bougnoux à propos du "brouillage de la chronologie", qu'elle correspond à la temporalité vécue et mémorisée par les personnages, "que cet amour tremblant à la limite échappe au temps, sinon à la durée"[6], n'est-ce pas privilégier la seconde version au point d'oublier la cohérence chronologique de la première, où le flou temporel parfois perceptible dans le calendrier des journées, et relevé par D. Bougnoux, n'aboutit pas à des impossibilités chronologiques ?

D'après le témoignage de M. Apel-Muller[7], l'écrivain éludait avec irritation les questions sur ce point et les invites à "normaliser" son édition de 1966. Notre hypothèse est que les discordances de la seconde version - dont il est incertain si elles furent volontaires lors de la "correction" des dates en 1966 -, ont pu être maintenues en toute conscience par l'auteur comme "anomalies", au sens aragonien du terme[8]. En

---

1 Daniel BOUGNOUX, «Au miroir de l'amour auréolé de liens», «Chronologie(s)», dans ce même numéro de *Silex* 8/9, p. 44.

2 Aragon : "Je sais même quelle est la femme qui apapraît, la même peut-être qu'on retrouvera dans *Aurélien* bien plus tard". *O.R.C.* , vol. 4, p. 14. Voir aussi la préface d'*Aurélien* .

3 *Irène* : "La campagne, malgré son soleil cette année.-là précoce, me soutenait mal. Regarder tourner l'eau dans ce fleuve très froid, où j'allais me baigner", *D.I.* , éd. Gallimard 1986, p. 60.

4 L'édition en collection Folio de 1976, en deux volumes, comme celle de 1972 en un volume, reprennent le texte des *O.R.C.* modifiant en 1966 l'édition de 1944. Sur les dates de rédaction et de publication, voir *"Aurélien" ou l'écriture indirecte* , études recueillies par S. Ravis, éd. Champion, 1988.

5 Voir le fac-similé de la lettre adressée par Aragon à Mme L. Babilas, 1973, dans *Silex* 8/9.

6 BOUGNOUX (Daniel), art. cit., p. 45.

7 Voir FOLLET (Lionel), "A propos du manuscrit d'*Aurélien* ", *R.C.A.T.* n° 1, 1988.

8 Voir *"Aurélien" ou l'écriture indirecte*, op. cit., ch. 2 et 3 ; RAVIS(Suzanne), "Temps et mémoire dans *Aurélien* " *R.H.L.F.* 1990, n° 1 ; LEROUX (Gwenola), *Le Jardin d'"Aurélien"* , thèse soutenue à l'Université Paul Valéry, Montpellier, mai 1990.

effet, gommer les bizarreries temporelles de la seconde version aurait signifié rendre imperceptible au lecteur, sous la surface lisse d'une chronologie vraisemblable, le frôlement de la réalité vécue que révèle le "dérapage" de la datation. Une cohérence du temps alignée sur 1922-1923 se serait substituée au calendrier exact (dans ses références externes) de 1921-1922, sans conférer suffisamment au texte le caractère de "photo bougée" cher à l'auteur du "Mentir-vrai". Le maintien de certains éléments de la datation initiale dans une action déplacée d'un an introduirait la rugosité d'une anomalie qui rend sensible le jeu entre le réel et l'imaginaire. Aragon en donne en ces années l'illustration dans "Le Mentir-vrai" de 1964, et *Blanche ou l'oubli* , contemporain de la seconde version d'*Aurélien* [1]. Le temps de l'écriture se glisse aussi dans ce battement entre le texte de 1944 et celui de 1966, où les incohérences de dates sont autant de buttes-témoins. Enfin serait-il excessif de voir dans le maintien conscient des impossibilités chronologiques au fil des éditions un léger infléchissement d'*Aurélien* , de l'esthétique "classique" du roman réaliste à chronologie vraisemblable, vers l'affranchissement par rapport aux limites de la "crédibilité", qu'Aragon appelle de ses voeux en 1967 dans "La fin du *Monde réel* " ?[2] Dans le cours de notre travail, nous nous réfèrerons à la version II, pour conserver à notre corpus l'unité d'édition des *Oeuvres Romanesques Croisées* , non sans questionner au besoin les différences constatées entre ces deux textes publiés à plus de vingt ans d'intervalle.

Quelles que soient les dates retenues pour le corps de l'histoire, elles se trouvent à une grande distance temporelle de l'Epilogue : non pas les "vingt ans" ou "près de vingt ans" évoqués par une rêverie un peu floue et globale aux chapitres I et II de l'Epilogue, mais "dix-huit années ... Oui, dix-sept et demie" (dans la seconde version ; dix-neuf à dix-huit et demie dans la première) par rapport à la rencontre initiale[3]. Cette précision dans l'estimation du temps écoulé est attribuée au personnage lui-même. On ne saurait sous-estimer l'importance de ce prolongement temporel donné à l'histoire par cet Epilogue. Grâce à ces quelques jours de 1940, tout l'entre-deux, que nous imaginons vécu par les personnages, même s'il reste non dit, va lester leur durée, et l'écoulement du temps nous devient sensible avec les quarante-deux ans de Bérénice, ses traits un peu durcis, et le "secret perdu" de son visage. Aragon rejoint ici

---

1 Voir en particulier *Blanche ou l'oubli* , troisième partie, ch. IV ; "Le roman est *une science* de l'anomalie", vol. 38, p. 141.

2 *O.R.C.* , vol.26, p. 317 : "Le principe de crédibilité, c'est plus qu'un rivage, un mur au bout d'une impasse".

3 *Aur.*, Epilogue, ch. II, vol. 20, p. 255.

l'art de baigner les êtres dans le temps qu'il admirait chez Tolstoï et dans *L'Education sentimentale* [1].

Mais le temps écoulé sert aussi de révélateur. En accusant les divergences des personnages, il dévoile les ambiguïtés qui ont présidé à la naissance de leur amour ; les oppositions latentes masquées par la magie des premiers jours se creusent désormais, à la lumière des choix de vie contrastés attribués par Aragon à Bérénice et Aurélien. Lionel Follet[2] a fait ressortir ces contradictions entre les fantasmes de mort qui règnent sur l'amour d'Aurélien, et les "exigences" passionnées que Bérénice "posait [...] au monde"[3]. Seule la mise en relation, mais aussi la distance, de deux plages temporelles éloignées, pouvaient introduire dans le roman ce dévoilement, et faire faire au lecteur un retour critique sur sa propre lecture. Le choix du temps narré est donc ici essentiel pour l'interprétation de l'oeuvre.
On peut se demander si le temps de la rédaction n'a pas conduit l'écrivain à infléchir le roman vers ce dépouillement final[4] ; car on sait par la préface que l'épilogue d'*Aurélien* fut rédigé "entre les deux débarquements", après une période de suspension de l'écriture : "J'avais reculé à l'écrire, cela demandait à l'homme de 1944 une difficile accommodation du regard".

Par rapport aux premiers romans du cycle, ces dernières pages d'*Aurélien* opèrent un "saut en avant" qui arrache définitivement l'action du *Monde réel* aux temps largement révolus. La matière romanesque devient presque contemporaine de la rédaction dans *Les Communistes* , ce qui n'est pas sans conséquence sur la composition.

---

1 On se souvient de ces lignes de *Blanche ou l'oubli* sur la fin de *L'Education sentimentale* : "La vie a passé : ils se seront revus du moins une fois pour savoir qu'il est désormais trop tard" (ch. V, "Et toi, ta grande passion ?", vol. 37, p. 79) ; situation reprise par Aragon dans *Aurélien*, puis *Blanche ou l'oubli* . Voir S. Ravis, "La dernière entrevue", *Europe* n° 717-718, janvier-février 1989). Le pharmacien Morel est "devenu énorme" ... Comme Rosanette !

2 Lionel FOLLET, *Aragon, le fantasme et l'histoire* , *op. cit.*, en particulier ch. 7, "L'épilogue". Reynald LAHANQUE voit dans l'épilogue un second "piège" tendu au personnage pour construire l'échec dont l'exigence d'absolu de Bérénice a besoin. Voir *Roman 20-50* n° 7, mars 1989.

3 *Aur.*, ch. XXXVI, vol. 19, p. 256.

4 Cf. Jacques RIVIERE, "Le roman d'aventure" : "Aussi le sens de l'oeuvre n'est-il pas tout de suite bien déterminé ; il change à mesure qu'elle croît [...] Ce n'est jamais le passé qui explique le présent, mais le présent qui explique le passé [...] ce qui arrive modifie sans cesse l'intention et la portée de ce qui est arrivé" (N.R.F., juillet 1913).

Les Communistes (1ère version) : une histoire sans recul.

La période couverte par *Les Communistes* représente une durée de quatorze mois si l'on s'en tient à la seule "série" réalisée - "Février 1939-Juin 1940" - sur les trois annoncées dans la première édition[1]. La version réécrite modifie la distribution du récit, il lui arrive de changer le découpage ou l'ordre des chapitres, mais elle ne touche pas à la tranche chronologique du temps narré, sauf par le biais de passages ajoutés dans le dernier volume qui nous transportent au temps de la réécriture : "J'ai relu, moi, ce livre, un peu comme une lettre oubliée dans un vieux veston. Je le reprends, combien, quinze ans, seize ans après l'avoir cru terminé ... Le temps a passé depuis sur nous tous, et Jean, mon fils, et Cécile, et moi-même"[2]. Malgré la brièveté de ces passages par rapport à l'ensemble, l'introduction du temps de la réécriture modifie de façon importante la structure du livre, puisqu'elle déplace soudain vers les lointains temporels l'ensemble de l'histoire racontée, et fait fonctionner le texte sur deux plans. Cette nouvelle disposition rapproche la seconde version des *Communistes* (du moins dans la partie du texte publiée en 1967) du mode de composition inauguré avec *La Semaine sainte* .

Même si nous laissons de côté provisoirement cet aspect du texte, pour nous en tenir à un temps narré allant de février 1939 à juin 1940, le choix par le romancier de cette période historique appelle quelques observations. Le projet initial devait embrasser six années pleines, couvrant les prodromes de la guerre, la guerre et l'Occupation, enfin la libération à peu près complète de la France et les débuts d'un gouvernement issu de la Résistance. Une matière historique toute proche, encore palpitante, où l'auteur avait pu être acteur et témoin, traitée presque sans recul dans les années de l'après-guerre, quand les polémiques sur les aspects politiques du conflit s'exacerbent. On voit que dès le début, le champ temporel couvert comprenait les opérations militaires ou les actes de Résistance, mais laissait attendre également de vastes ensembles moins chargés d'action et riches en questions politiques. Malgré le développement considérable des récits de combats dans l'unique "série" réalisée, cette orientation est perceptible (dans l'ampleur accordée, par exemple, à la "drôle de guerre"). En dépit de son admiration pour *L'Espoir* proclamée en 1938, Aragon procède ici à l'inverse du Malraux de *La Condition humaine* et même de *L'Espoir* ,

1 Le premier volume, dans "La Bibliothèque française" comportait cette mention entre parenthèses, en première page : "Février 1939-Janvier 1945". La "seconde série" devait concerner "Juin 1940-Janvier 1943". Sa publication était annoncée pour 1952 dans le dernier fascicule de la première série.

2 *Com.*, Epilogue, *O.R.C.*, vol. 26, p. 264.

qui privilégie les moments d'action intense d'où il fait jaillir les débats moraux et politiques, tout en accordant fort peu aux sphères gouvernementales, tandis que le romancier des *Communistes* met d'abord lentement en place les éléments explicatifs d'une situation.

Au centre du projet initial devaient dominer la période de guerre et l'Occupation. La suspension de l'écriture au récit de juin 1940 introduit un certain déséquilibre, car l'entrée en matière "février-septembre 1939", qui occupe 147 pages dans les *O.R.C.*, n'est plus une ouverture proportionnée au laps de temps narré devenu nettement plus court[1]. D'autre part le début de cette vaste introduction (l'exode espagnol) passe du statut de "prologue" dans la première version à celui de premier chapitre dans la seconde, peut-être parce que la possibilité de lui donner pour pendant un épilogue postérieur au conflit n'existe plus, et qu'il n'y a pas de symétrie entre les premières pages et l'"Epilogue" situé en juin 1940. Lorsqu'Aragon commence le récit par les scènes d'exode des Républicains espagnols, il établit un double lien, chronologique et politique, entre les événements de l'avant-guerre et ceux de 1939-40. Au cours du récit des *Communistes* , se multiplient les rappels des expériences passées, le rapprochement entre les deux guerres, et les leçons des années trente : le six février 1934, le Front populaire, et surtout Munich reviennent très souvent dans les propos des personnages. Comme *Aurélien* reliait la première guerre à la seconde[2], par l'effet de cet enracinement dans le second "avant-guerre", le récit des *Communistes* tisse une continuité entre tous les romans du *Monde réel* . Cet ensemble devient un massif romanesque embrassant plusieurs générations. Sur le plan idéologique, on sait que les adversaires de la non-intervention en Espagne ont obstinément dénoncé dans le conflit espagnol la répétition générale d'une guerre plus étendue et une menace contre la France[3]. Il n'est donc pas surprenant qu'Aragon place en tête de son livre ces images d'agonie de la République espagnole, dont il avait été le témoin à Perpignan[4]. Elles

---

1 Il faut tenir compte de cette observation d'Aragon dans "La fin du *Monde réel* " : "Quand je me suis mis à écrire *Les Communistes* , tout ce que je disais préparait la suite" (vol. 26, p. 307).

2 Dans *Aurélien* , déclare en 1959 Aragon, en systématisant peut-être sa démarche *a posteriori* , "J'avais voulu donner l'image d'un homme de ma génération, sensiblement, c'est-à-dire d'un homme dont la formation intellectuelle et morale remontait à la première guerre mondiale, et cela avec le but ensuite de pouvoir opposer cette image à celle de la nouvelle génération, la génération qui avait à peu près vingt ans pour la deuxième guerre". *J'abats mon jeu* , "Il faut appeler les choses par leur nom", E.F.R., 1959, p. 144.

3 Pour ne citer qu'un exemple, retenons un article très net de Jean Richard Bloch dans *Commune* de novembre 1938 : "Notre angoisse humaine et notre angoisse française [...] et nos craintes pour l'intégrité même et le salut du peuple français, elles ont commencé en juillet 1936. Simultanément. Indissolublement".

4 Voir les articles publiés par Aragon dans *Ce soir* les 3, 4 et 5 février 1939.

confèrent au début du vaste ensemble des *Communistes* une gravité qui ne pourra pas être totalement dissipée par les scènes de paix ultérieures.

L'intervalle qui sépare le triomphe de Franco de l'entrée en guerre de septembre 1939 remplit un double rôle : il permet au romancier d'éclairer la situation historique menant à la crise, et de mettre en place des personnages pris dans leur vie quotidienne. Rien ne semble prédestiner certains d'entre eux à l'avenir héroïque ou tragique que leur réserve le romancier. Le choix du temps narré, qui ne se limite pas à des circonstances exceptionnelles - mais évoque aussi bien les vacances de 1939 que les combats de 1940 - correspond à une conception du réalisme tendant à éviter le "grossissement", à "banaliser", à "faire le gris", pour reprendre des formules de la préface d'*Aurélien* . Il permet à la durée de jouer son rôle : c'est le mûrissement rapide entraîné par les circonstances historiques qui transformera et révèlera ces personnages d'étoffe courante.

Un réseau plus ou moins serré d'événements conduit le lecteur jusqu'au 9 juin 1940 en composant un temps de l'histoire à peu près continu. Il se déroule sans failles majeures au fil d'un récit mené à vitesse variable, avec des effets de simultanéité. Cette date du 9 juin prise pour clôture, d'abord de la première série, puis du roman tout entier, ne va pas sans poser problème : la date charnière, celle qu'aurait choisie un historien dans un récit des événements, serait plutôt celle de l'armistice, si l'on privilégiait les opérations militaires ; une autre lecture historique des faits, tournée vers leur promesse d'avenir, aurait pu conduire un romancier à couronner son récit en faisant capter aux personnages l'Appel du 18 Juin, ou dans une perspective communiste leur aurait fait lire l'appel daté du 10 juillet 1940. Pour comprendre ce choix d'un moment terminal en apparence moins décisif, il faut rapprocher les derniers paragraphes placés avant l'épilogue dans la première version et le dernier paragraphe de l'épilogue (suivi d'une phrase détachée dans la seconde version) : au milieu des mineurs, se forme l'idée que c'est "une guerre nouvelle qui va commencer [...] celle du peuple"[1]. "C'est une guerre nationale", dit Armand Barbentane, qui serait conduite à la fois pour la défense du sol français et pour celle des acquis démocratiques et sociaux : "Il ne manque pas en France de gens qui ont peur de ce que signifierait la guerre nationale, parce que cela suppose le peuple armé, et que le peuple si on l'arme, il faut que ce soit pour défendre ses droits, ses conquêtes !"[2]. A sept reprises, - six dans la première version - est répété à peu près textuellement : "la guerre a changé de caractère". Il s'agit d'un tournant décisif dans la situation : "la guerre a changé de

1 *Com.* , "Mai-juin 1940", ch. XVII, vol. 26, p. 246 ; ch. XXX dans la première version.
2 *Ibid.*

caractère même stratégiquement"[1], le salut ne peut plus être attendu que de la prise en main de l'action par le peuple. L'expression est employée dans le message que Monzie fait passer par Solomon et Politzer à la direction clandestine du Parti communiste : "Ne peut-on lui faire demander ses conditions pour une collaboration à la défense nationale ... dans une guerre qui a changé de caractère"[2]. On la retrouve dans le texte, authentique, des propositions communistes du 6 juin 1940 pour la défense de Paris : il faut "Transformer le caractère de la guerre, en faire une guerre nationale pour l'indépendance et la liberté"[3].

Ainsi que le veulent tout à la fois le souvenir de la grève des mineurs du 26 mai au 9 juin 1941, considérée comme l'un des premiers actes de Résistance à caractère de masse[4], et l'exaltation des gens des mines dans les années cinquante, ce sont les mineurs qui sont chargés d'incarner le peuple. (On se souvient que l'exaltation du mineur est entre 1948 et 1951 le thème de livres, dont les nouvelles d'André Stil : *Le Mot mineur, camarade* , d'articles, de tableaux - dont l'exposition d'A. Fougeron "Le Pays des mines" de 1951, d'un film, *Le point du jour* de L. Daquin en 1951). Dès le chapitre XIV de "Mai-juin-1940", une conversation en patois du Nord entre ouvriers le faisait apparaître : "Faudrot s'mettre à ramasser les armes [...] - Quoi ? - demande Nestor. - Te vas faire la guerr' à ch' t'heure ? - A ch't'heure, c'est nous qui allons s'in charger, camarade. Te vois bin qu'on peut point faire sans nous !"[5] ...). Or les dernières phrases du livre, après un épilogue centré sur Jean et Cécile, font revenir le lecteur à la reprise du travail à la mine : "Avant l'aube, Gaspard Boquette arrive, comme naguère, son briquet dans la poche, à l'entrée du 4 d'Ostricourt. Les lampes sont toujours là, dans la lampisterie, à leur place. Il prend la sienne, et va faire vérifier le dispositif de sécurité"[6] . Le leit-motiv martelé par Armand Barbentane au milieu des mineurs n'est pas oublié. Et pour le lecteur, le souvenir de la dernière page de *Germinal* ne flotte-t-il pas, pour les charger de promesses, autour de ces lignes

---

1 *Ibid.*

2 *Com.*, vol. 26, ch. XIV, p. 208.

3 *Com.*, vol. 26, "Epilogue", p. 277.

4 "La grève des mineurs est bien la première action de masse de la Résistance et sa première victoire", écrit Victor JOANNES ("La collaboration et les origines de la Résistance", in WILLARD G. , JOANNES V., HINCKER F., ELLENSTEIN J., *De la guerre à la libération* , Editions sociales, 1972, p. 63. Toutefois, d'après J. VERDES-LEROUX, (*Au service du Parti*), la grève n'aurait eu qu'un caractère revendicatif et aurait pris après coup une signification patriotique en raison de la violente répression qu'elle entraîna - Sur la grève des mineurs du Nord, voir Auguste COPIN, *L'Aurore se lève au pays noir* , Editions Sociales 1966, préface d'A. Lecocur, éd. de la Tribune des mineurs de Lens, s.d.

5 *Com.* , "Mai-juin 1940", ch. XIV, vol. 26, p. 214.

6 *Com.*', Epilogue, vol. 26, p. 290.

dépouillées de tout lyrisme (comme pour marquer la différence avec l'image romantique du mouvement ouvrier à ses débuts) ?

Il nous semble donc que par ce choix d'une date finale antérieure au 18 juin, Aragon inscrit dans le texte une analyse politique. Il se refuse à faire reposer sur un homme providentiel la perspective de la lutte, esquissée avant l'armistice et avant l'Appel du général de Gaulle. Anticipant sur les questions d'ordre du récit, nous pouvons remarquer que la première version plaçait cette affirmation d'un changement de caractère de la guerre *après* l'évacuation de Dunkerque, tout près de la fin du livre. La seconde version la fait suivre de passages sur Dunkerque, dont une partie est constituée d'ajouts, et continue par ce commentaire, qui souligne les contradictions de cette guerre : "A Dunkerque, c'est plutôt drôle à penser, à *entendre* !"[1]. La perspective de lutte à coloration politique vacille presque sous l'image de l'"enfer". Mais elle est reprise à la clôture du livre par le symbole de la lampe du mineur, dont l'apparition rappelle allusivement le thème développé par Armand. Toutefois, ce n'est pas sur cette image de force sereine que se termine la seconde version, mais sur une phrase ajoutée, qui rend encore plus incertain l'avenir des amants réunis à Conches : "Les Allemands sont à Mantes"[2]. La dernière phrase accentue l'assombrissement de la seconde version, déjà très sensible dans certaines pages ajoutées[3]. Elle estompe un peu l'assurance que respirait le paragraphe final de la première version.

Nous aborderons dans la troisième partie les problèmes posés par l'arrêt d'écriture des *Communistes* à l'issue de la première série, et les raisons qui ont pu conduire l'écrivain à infléchir son récit, en 1967, vers des couleurs plus sombres : "L'espérance supporte très mal le transport. Et pis encore celui du temps"[4] ...

Le temps narré dans *Le Monde réel* (tel que l'achève en 1951 l'interruption des *Communistes*) conduit le lecteur à parcourir un vaste espace temporel, allant de l'Exposition Universelle de 1889 à juin 1940. Cinquante ans d'Histoire s'y trouvent inscrits. Si les années 1914-1918 ne font pas l'objet d'un récit suivi, elles sont présentes dans la perspective anticipatrice des trois premiers romans, et dans les multiples rétrospections d'*Aurélien* . La seule période presque entièrement passée

1 *Com.* , "Mai-juin 1940", *O.R.C.* , ch. XVII, vol. 26, p. 250.
2 *Com.* , Epilogue, vol. 26, p. 290.
3 Voir notamment vol. 26, p. 264 "Qu'est-ce que cet échappé de l'enfer imagine donc" ...
4 *Com.* , Epilogue, texte ajouté dans la seconde version, vol. 26, p. 265.

sous silence serait 1923-1933, années décisives pour l'évolution de l'auteur, qui seront abordées bien plus tard, dans *Blanche ou l'oubli* .

On peut encore observer que dans le champ chronologique parcouru, certains événements d'une extrême importance historique ne se trouvent évoqués qu'indirectement, par allusions brèves : le terrain strictement national de l'histoire laisse peu de place, par exemple, à la révolution russe, aux mouvements révolutionnaires en Allemagne ou en Chine, à la guerre d'Espagne même, ni à la montée des fascismes hors de France. On ne peut qu'être frappé de l'opposition avec l'oeuvre de Malraux. Aragon ne traite que d'événements qui font partie de la mémoire historique nationale, comme l'Affaire Dreyfus, ou qu'il a connus lui-même directement en France. Plus surprenante est l'absence d'un véritable récit portant sur la période du Front populaire qu'Aragon put vivre au moins partiellement, puisqu'il en fut éloigné par un voyage en U.R.S.S. de fin mai 1936 à septembre 1936.
Malgré ce qui ne pourrait être considéré comme des lacunes que si le romancier prétendait se faire l'historien de son époque, le caractère le plus frappant du temps de la fiction dans "Le Monde réel" réside dans sa fidélité précise au calendrier du temps social "réel", extérieur à l'univers romanesque, et la richesse de ses références historiques. C'est l'un des plus puissants facteurs de l'effet de réalisme au sens traditionnel du terme.

Mais ce cadre temporel emprunté au calendrier de l'historien resterait un simple relevé d'événements sans emprise sur l'imagination du lecteur, si le roman ne nous faisait pas épouser la durée des personnages, éprouver l'écoulement du temps où tout se construit et se défait. Lorsqu'il s'asservit à une fidélité scrupuleuse au déroulement chronologique des faits, comme dans le rappel des différentes phases du conflit de Cluses[1], le romancier peut créer grâce à l'accumulation des précisions temporelles un effet dramatique, mais il ne parvient pas à donner cette impression qualitative de durée fluente qui suppose une manipulation plus libre du temps. Un récit mal libéré sur le plan du temps narratif[2] est peut-être l'une des raisons du relatif échec poétique des *Communistes* . Les autres romans du "Monde réel", au contraire, réussissent souvent à nous entraîner dans ce cours du temps étranger aux instruments de mesure[3].

---

1 *C.B.* , "Catherine", ch. XI.

2 Hubert JUIN écrit des *Communistes* : "Le temps ici, qui est le temps du roman, est appliqué sur le temps de l'histoire, prend son modèle sur le temps réel" (*Aragon* , "La bibliothèque idéale", Gallimard, 1960, p. 133).

3 Dans le compte-rendu d'une pièce tirée du roman, "*Anna Karénine* de Léon Tolstoï", Aragon écrit : "Le tour de force est ici d'avoir donné cette impression de la vie qui se déroule, comme parfois le

4 - RECITS D'EPOQUES LOINTAINES ET PRESENT DU SCRIPTEUR

Comme emporté par le mouvement de balancier, "la loi d'alternance des mensonges"[1], le temps narré presque sans recul des *Communistes* cède la place au récit d'un passé révolu dans *La Semaine sainte*. Une respiration moins ample était revenue à la période contemporaine du scripteur dans *Le Roman inachevé* , qui oscille entre le passé et 1956, puis la plongée dans le temps s'accentue avec une fiction située à la fin du quinzième siècle dans *Le Fou d'Elsa* .

Aragon a commenté dans "Il faut appeler les choses par leur nom" sa tentative sans lendemain, en 1945, d'écrire "un roman *historique* qui débutait un jour de Pentecôte, en plein XIIe siècle"[2], témoin de cette tendance rétrospective toujours au travail dans l'oeuvre d'Aragon, et de son goût marqué dès l'enfance pour le Moyen-Age[3]. L'ampleur prise par le récit du passé dans *La Semaine sainte* et *Le Fou d'Elsa* révèle quelle impulsion donne à l'invention romanesque aragonienne ce mouvement vers le passé le plus lointain.

Dans les deux oeuvres, les époques reculées de 1815 ou 1492 ne viennent à l'existence romanesque qu'avec le contrepoint du présent, celui du scripteur ou du poète des "Chants du vingtième siècle". Malgré la disproportion entre la brève évocation du présent et l'exubérance des images du passé, l'effet de structure temporelle à deux niveaux se trouve créé, et s'accentue au cours du récit.

Une autre analogie de composition entre les deux oeuvres peut être décelée par l'introduction de quelques jalons chronologiques esquissant le tracé sinueux qui relie les deux moments extrêmes inscrits dans le texte : sous les yeux fermés de l'agonisant de *La Semaine sainte* , relayé par le narrateur, passent les luttes et conspirations futures qui ont marqué le XIXe siècle ; de même dans les rêves du Medjnoûn, la recherche de l'amour sera ponctuée d'images fugitives : Mélibée, Don Juan, Jean de la

---

roman la donne, comme c'était le génie de Jean Renoir de nous l'avoir fait sentir récemment au cinéma dans *La Grande illusion* " (*Ce Soir* , 15 août 1937).

1 *B.O.*, ch. III, vol. 37, p. 227.

2 "Il faut appeler les choses par leur nom", *J'abats mon jeu* , E.F.R., 1959, p. 153. Voir aussi *Les Incipit* , vol. 42, p. 181. Texte publié, présenté par M. Apel-Muller, dans *Europe* , janvier-février 1989.

3 Voir "Qu'aimaient-ils lire ?", *L.F.* , 20 juillet 1950 : "je détestais les histoires contemporaines, en costumes modernes, terre à terre, réalistes, et je n'aimais que les récits du moyen-âge, de la Perse ou des Indes".

Croix en 1581 et 1595, Natalie de Noailles et Chateaubriand en 1807. Ainsi le temps narré ne se limite pas aux deux pôles principaux.

Mais Aragon n'a pas relancé deux fois les mêmes dés, bien que dans les deux cas il s'attache à un moment historique de crise du pouvoir, où bascule une société. Le temps narré de *La Semaine sainte* frappe par sa brièveté : sept jours suffisent pour contenir toute une époque avec ses antécédents (la Révolution et l'Empire en forment la toile de fond) et certains de ses prolongements. Un tel resserrement de la durée réservée à l'action entraîne un récit détaillé, touffu, où aucune des journées n'est passée sous silence. Les digressions qui s'y greffent ouvrent l'éventail temporel. Au contraire, *Le Fou d'Elsa* consacre cinq à six années au coeur de la diégèse, de 1489 (ou le début de 1490), à la mort du Medjnoûn en 1495. Un vaste rappel de la vie de Boabdil dans la seconde section élargit le temps narré à environ quinze ans, et les coups de sonde dans l'avenir le prolongent. L'imagination poétique libérée embrasse ainsi plusieurs siècles. De cette ampleur monumentale du temps de la fiction découle un récit plus lacunaire, où brillent des moments forts et des plages de synthèse poétique.

Malgré la complexité du récit, l'axe temporel de la fiction, dans ces deux oeuvres, appartient incontestablement au passé : l'époque de la chute de Grenade, ou celle du retour de l'Empereur, dominent la diégèse, même s'il faut prêter une grande attention au va-et-vient entre passé et présent qui tisse la structure narrative. Ce caractère les oppose à un dernier ensemble de textes plus ambigus, au tressage moins apparent, où l'action principale sera plutôt confiée au présent.

Le déplacement "du temps que j'écrivais au temps où j'écrivais"[1].

En quel(s) temps se passent *La Mise à mort, Blanche ou l'oubli*, la nouvelle "Le Mentir-Vrai" ? Quelles dates privilégier comme axe de l'histoire dans *Henri Matisse, roman* ? Et l'on peut se demander si l'idée même de "temps narré" distinct du temps narratif a un sens à propos de *Théâtre/Roman* .

L'entrecroisement des époques racontées, mais plus encore le rapprochement presque jusqu'à la confusion entre "l'écriture de l'aventure" et "l'aventure de l'écriture" rendent plus complexe la question du temps de l'histoire dans les derniers grands textes romanesques d'Aragon.

Vers la fin du *Fou d'Elsa* s'amorce une dramatisation de l'invention poétique, qui incline l'action vers le présent de l'écriture : l'affrontement entre l'auteur et sa

1 *T.R.*, "Où se poursuit l'anomalie", vol. 41, p. 181.

créature, dans "L'incantation déroutée", impose un instant à la relation entre temps narratif et temps narré la loi *actuelle* du maître :

> "Tu n'es que ma créature et mon serviteur souviens-t'en
> [...]
> Périsse tout ce qui n'est pas mon soleil d'aujourd'hui
> A commencer par toi fantoche de moi-même"[1].

Mais les "Chants du vingtième siècle" s'effacent au terme du poème pour laisser le dernier mot à l'agonisant, ce "Fou" en qui le passé conté et l'invention du poème se rejoignent :

> "Et si j'étais le Fou si j'étais ce qu'il rêve
> Ou si c'est à l'inverse et j'ai rêvé de lui"[2].

La relation entre ces deux pôles figure poétiquement le déplacement en bascule du temps narré passé vers l'événement de son invention, dans un mouvement d'échange ou d'alternance des perspectives :

> "Quel être suis-je et d'où l'image
> Quel homme suis-je ou son reflet quel est moi celui qui regarde et se tient au parvis des temps ou l'autre outre-miroir qui rêve
> Suis-je celui qui se retourne et se cherche dans le passé suis-je celui qui marche à l'avenir le devançant dans sa folie
> Suis-je dans ce qui fut ou dans ce qui sera
> Suis-je qui l'invente ou le Fou"[3].

La mise en scène du mécanisme romanesque, ayant pour effet de dramatiser le présent, se trouve également dans "Le Mentir-vrai". Aragon introduit une alternance de fusion et de dissociation de deux niveaux temporels, jeu sur le temps narré et le temps narratif caractéristique de cette phase des années soixante : "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 [...] Je crois me souvenir, je m'invente"[4].

Les oeuvres ultérieures poursuivent en un sens cette orientation, mais elles l'étoffent et en multiplient les données ; le romancier tend à y faire reposer l'axe principal de la fiction, de plus en plus foisonnante, sur la période contemporaine de la

---

1 "La Grotte" XXI, "L'incantation déroutée", *O.P.* vol. 14, p. 421-422.

2 *Fou* , "La grotte" XXIV, *O.P.* , vol. 14, p. 434. Vers repris en exergue pour la deuxième partie de *Théâtre/Roman*, "L'écrivain".

3 *Ibid.*, p. 430.

4 "Le Mentir-vrai", 1964, *O.R.C.* , vol. 4, p. 267.

rédaction. *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* présentent une structure assez voisine, où la dramatisation de l'activité créatrice occupe une place importante sans envahir toute l'action. Elle seule au contraire, dans la mesure où elle construit une histoire, constitue en "roman" les textes divers de *Henri Matisse* ; et elle tient lieu de fiction coordinatrice d'une sorte de spectacle monté pour soi seul dans *Théâtre/Roman* .

Dédoublement et multiplication du temps des fables : *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* .

Sous un éparpillement temporel manifeste qui ferait croire, à la première lecture, au règne sans lois du "désordre", *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* obéissent en fait à des principes d'organisation très voisins que nous révèlent l'examen du temps narré et l'analyse de l'ordre du récit.

Dans ces deux romans - c'est encore le cas, avec moins d'évidence, dans *Théâtre/Roman* -, le temps narré s'inscrit sur trois plans qui peuvent être présentés en raccourci comme l'actuel, le passé, et l'omnitemporel de l'intertextualité. Bien que l'intertextuel s'enracine dans le passé, les "fables", cet "énorme trésor des fictions"[1], devenu le bien commun des lecteurs, leurs "songes partagés"[2], passent dans la catégorie de l'"inoubliable"[3] et traversent le temps. Le plan actuel concerne une période proche de celle de la rédaction, peut-être même confondue avec elle, sans que le texte permette de l'affirmer. En effet, les allusions à l'écriture du texte mis sous nos yeux sont le fait du personnage[4] (et rien n'empêcherait l'auteur, même en l'absence de personnage, de construire un temps de rédaction fictif). Cette période recouvre un laps de temps assez bref, un an, 1964, dans *La Mise à mort* , septembre 1965 - septembre 1966 dans *Blanche ou l'oubli* (son caractère délimité nous le fera désigner comme "segment temporel"). C'est sur lui que repose l'axe chronologique du récit et de l'histoire. En effet, même s'il n'apparaît qu'à intervalles irréguliers, "en pointillé", il supporte doublement l'histoire, comme cadre temporel d'une suite d'événements constituant une histoire au sens traditionnel du terme, et durée (fictive) où s'inscrit l'invention romanesque. L'existence d'une intrigue "actuelle" nous interdit de le désigner seulement comme temps de la rédaction. Aragon ne renonce nullement à

---

1 *M.M.* , "La digression renversée, ou le miroir comme roman", vol. 33, p. 274.

2 Ibid.

3 Voir *B.O.* , I, ch. III, vol. 37, p. 58.

4 Par exemple *B.O.* , troisième partie, ch. I : "Tout ce qui précède, depuis le commencement du chapitre, je viens de l'écrire, rétrospectivement, d'un coup [...] Je l'ai achevé ce matin, 10 juillet 1966, et j'éprouve le besoin de le dater" (vol. 30, p. 20). C'est Gaiffier qui parle.

imaginer une intrigue, même si l'éparpillement du récit a pour résultat d'en brouiller la lecture[1]. Dans *Blanche ou l'oubli* , au niveau de l'intrigue actuelle s'entrelacent l'histoire du couple des personnages jeunes, aboutissant à la séparation et au meurtre de Marie-Noire, et la quête de Blanche perdue par Gaiffier, qui trouve son sommet - et son échec - dans l'"apparition" de Blanche au chapitre "Une mèche de cheveux n'est pas une hypothèse". Des repères temporels nombreux et précis concernant 1965 et 1966 permettent une chronologie de l'action[2].

La Mise à mort et *Blanche ou l'oubli* , comme plus tard *Théâtre/Roman* , font entrer dans le temps de l'histoire l'aventure de la rédaction fictive du texte : car l'écrire, le lire, le donner à lire, relèvent de la stratégie des personnages pour agir sur le destinataire ou en capter l'image. La tentative de communication qui est à l'oeuvre dans l'écriture se trouve dramatisée : ainsi l'échec de Marie-Noire/mémoire à restituer Blanche entraîne l'éviction du personnage[3]. C'est seulement vers le milieu du livre que ce premier niveau du temps narré affirme sa prééminence. Au début du roman, les vagues du souvenir ont tendance à le recouvrir, il n'apparaît que de loin en loin. C'est un mouvement très fréquent chez Aragon que le parcours d'une vaste zone passée précédant l'approche et parfois l'atteinte du moment de l'écriture. La tendance se fait jour peut-être déjà dans *Irène* . La prise de parole du narrateur à la fin des *Cloches de Bâle* relève de ce mouvement, que l'on retrouve dans *La Semaine sainte* et *Le Fou d'Elsa* (qui laissent cependant le dernier mot au temps narré passé). L'actuel, ou même le futur immédiat, dominent à la fin de *La Mise à mort, Blanche ou l'oubli* , et *Théâtre/Roman* .

Le temps narré actuel se distingue-t-il par une forme de "présence" particulière ? C'est lui qui fait la plus large place au quotidien, sans craindre le prosaïsme, les infimes détails qui tissent les heures sans histoire : la concierge monte le journal, passe l'aspirateur, l'amant de Fougère a du mal à verser l'eau d'une casserole ronde dans "les bouillottes"[4] ... Ce plan temporel emprunte aussi une présence concrète à l'abondance des références à l'actualité, avec ses chansons, ses films, ses événements éphémères, tout ce qui fait de *Blanche ou l'oubli* une chronique des années soixante[5]. Cette présence des événements contemporains nous paraît l'un des traits qui distinguent ces romans aragoniens du courant néo-romanesque, dont ils se rapprochent par la chronologie brisée, la narration discontinue, ou la destruction de

1 Voir l'étude sur *La Mise à mort* , en cinquième partie.
2 Voir en annexe la chronologie de *B.O.*
3 Voir *B.O.* , II, ch. IX.
4 *M.M.* , "Le miroir brisé", vol. 34, p. 224.
5 Voir la troisième partie, ch. IV.

l'"illusion réaliste". Non que les "Nouveaux romans", on le sait, puissent être qualifiés d'intemporels. Mais leur indéniable contemporanéité de culture, de décor, la modernité de leurs significations laissent rarement s'inscrire dans le texte l'événement unique dans son actualité.

Cependant chaque instant de ce temps narré actuel peut "accrocher" un fragment d'histoire plus ancien. "Et tout d'un coup, dans cet univers comme une décharge au sortir d'une agglomération, [...] voilà que je me souviens tout à coup [...] d'un autre miroir qui en surgit étrangement, aujourd'hui, parmi les ruines du temps"[1]. Comme dans *La Modification* de Butor, *L'Herbe* ou *Histoire* de Cl. Simon, sur le cadre temporel relativement restreint qui tient lieu d'axe chronologique, vient se greffer une prolifération de scènes situées dans un passé beaucoup plus vaste que le plan du présent ; réserve inépuisable aux yeux du lecteur, et toujours saisie fragmentairement.

Quels rapports entretiennent avec le plan contemporain de la rédaction ces segments de temps narré situés dans le passé ?[2]. Les séquences appartenant au passé (plan II) nous content-elles une autre histoire que celles du plan I, ou, reprise et modulée sur un autre registre, la même ? Faut-il chercher en elles un *miroir* , une série d'*harmoniques thématiques* , ou une *explication* de ce qui se joue au niveau "actuel" ? On peut aussi se demander si, loin de privilégier la cohérence, il ne faut pas plutôt reconnaître à certains écarts du temps passé une irréductible "étrangeté".

Aucune réponse simple ne peut être apportée, car, dans un même roman, les plages appartenant au passé remplissent de multiples fonctions, et restent parfois dans un rapport énigmatique avec le plan I. De plus, la relation entre les deux niveaux temporels ne se présente pas de manière identique dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* .

Dans *La Mise à mort* , chaque séquence lance des rayons dans plusieurs directions, et se rattache à d'autres. Le narrateur déclare : "d'où que je parte, ce serait le désordre des étoiles", car "chaque page suppose toutes les autres"[3]. Les plages temporelles passées présentent des rapports serrés avec le plan I. Dans "Le miroir de Venise", elles reproduisent, exposent, puis expliquent la situation du personnage, son

1 *M.M.* , "Le miroir Brol", vol. 33, p. 89.

2 Désignons-les pour faire court par "plan II", en appelant "plan I" le niveau temporel "actuel". Le "plan III" sera celui des écrits entrant dans le jeu de l'intertextualité.

3 *M.M.* , "Digression du roman comme miroir", vol. 33, p. 184.

dédoublement et la perte de son image. Un passage explicite[1] la fait remonter à la révélation du "chant" de Fougère, qui, arrachant le narrateur à sa vision subjective du monde, l'a tourné vers le réalisme. Mais les récits concernant Michel [Koltzov] et l'enterrement de Gorki suggèrent aussi une origine politique du "divorce" intérieur entraînant la perte du reflet. En même temps qu'ils ont un rôle dramatique d'exposition, ces chapitres introduisent les thèmes majeurs du roman, si bien que la suite du récit pourra faire surgir le temps narré passé par simple association thématique : ainsi, des thèmes conjugués du miroir et de l'univers en désordre naîtra le miroir Brot[2]. Puis le roman accélère les changements de plan, "le miroir s'affole"[3] à capter des fragments de réalité, et il suffit d'un mot pour "accrocher" au passage une scène d'une autre époque : les noms de *Verneuil* , ou l'"*ancien royaume d'Aquitaine* " cité à propos de *Mélusine* [4] servent d'"échangeur", selon l'expression des *Incipit* [5], ouvrant sur des scènes de 1940 qui n'entretiennent plus guère de rapports explicatifs ou thématiques avec l'histoire de 1964. L'entraînement de la machine à remonter le temps mise en branle par le langage fait défiler des souvenirs de la guerre ou de la Libération, sans liens : "Et puis soudain l'image saute"[6] ...

A leur tour, deux des trois nouvelles insérées offrent également un double plan temporel, qui reproduit le mouvement de bascule vers le passé. Le rapport au plan actuel de ces fictions au passé va d'une évidente mise en abyme des thèmes et structures dans "Murmure", à une analogie plus lointaine mais encore perceptible dans "Le Carnaval", qui développe aussi une image de "je" figuré comme l'"autre"[7]. Les problèmes d'identité et de sens historique de la vie débattus et dramatisés au plan actuel sont reformulés en fictions insérées au plan II.

Les relations entre les deux niveaux temporels se présentent de manière plus contradictoire dans *Blanche ou l'oubli* . Une analogie certaine se dessine entre l'échec du couple de 1965-66 et celui de Blanche et Gaiffier dans le passé. Mais le déroulement parallèle des deux séries temporelles fait surtout ressortir la différence

---

1 "Le miroir de Venise", I, vol. 33, p. 19 à 23.

2 "Le miroir Brot" I, vol. 33, p. 89. Ce miroir à trois faces appartenant à Christian Fustel-Schmidt entraîne un long retour en arrière sur Christian.

3 "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 125.

4 "et le miroir autrement a tourné pour le nom d'Aquitaine, en chemin, comme un beau caillou bien luisant sous le pas d'un cheval" ("Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 105).

5 Aragon désigne ainsi le processus ouvert par l'*incipit* : "le bizarre ou le dérisoire des mots surgis joue en moi le rôle de ce qu'on appelle aujourd'hui un *échangeur* , m'oriente sur une route inattendue de l'esprit [...]" *Inc* ., vol. 42, p. 189.

6 *M.M.* , "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 123.

7 Voir l'étude sur *La Mise à mort* en cinquième partie.

entre les vingt-quatre ans de Marie-Noire et le monde de "quand j'avais vingt-quatre ans"[1] de Gaiffier. C'est en vain que l'imagination de Marie-Noire essaye de combler la distance, de se figurer, par exemple, "un pays sans automobiles"[2]. Bien plus, il arrive que, loin d'éclairer l'action, le passé raconté joue le rôle de "souvenir de couverture", qu'il retarde et masque l'essentiel : "peut-être que je m'attarde sur l'année 22 parce que je crains de penser à plus tard, que je recule devant mon destin"[3]. L'époque cruciale de la séparation du couple est une zone temporelle interdite, un blanc de l'histoire entrevu seulement à la faveur d'une remarque incidente : "D'autant qu'en 1965 ça doit faire seize ou dix-sept ans que ma femme m'a quitté. Vous ne saviez pas ? voilà ce que c'est que de parler, de parler"[4] ... Et c'est presque par prétérition que le récit aborde certaines périodes de l'histoire contemporaine : "Avoir parcouru tout cet espace qui va de l'autre guerre à la guerre d'Espagne, sans un mot de ce qui se passait là-bas ... je veux dire en U.R.S.S. ..., ça pourrait se prendre pour une forme de l'oubli"[5]. Les constructions de la mémoire du narrateur n'excluent pas totalement des scènes passées à valeur explicative ou analogique (Blanche à Java, ou la fin de Maryse, image de notre destinée). Mais l'épisode de Java intervient assez tard, pour combler rétrospectivement une lacune du récit, comme si Gaiffier en avait reporté l'approche, et le récit de la mort de "Rosanette" fait par Jacob Boehme à Périgueux, à la fin de novembre 1940, n'arrive qu'après une longue réflexion sur le jeu de langage entre le réel et l'imaginaire qui définit le romancier : "Je l'ai orientée vers ces jours de l'an quarante. Cette fin novembre. Est-ce pour retarder ce qui est l'histoire de nous, ou pour l'éclairer quand cela viendra ? *Nous* ne sommes rien. Mais ce que nous cherchons ... Qu'allions-nous chercher à Périgueux ?"[6].

Si *La Mise à mort* tisse tout un réseau de relations entre les deux plans narrés, de sorte qu'une certaine unité se dégage de cette nébuleuse de fragments, *Blanche ou l'oubli* cultive les failles et la discontinuité. L'écho entre le passé et le présent, ou entre plusieurs niveaux de profondeur temporelle du passé (comme 1848 et 1940) passe le plus souvent par l'intertextualité.

---

1 *B.O.* I, ch. I, vol. 37, p. 18.
2 *B.O.* I, ch. VII, vol. 37, p. 126.
3 *Ibid.*, ch. I, vol. 37, p. 24.
4 *Ibid.*, ch. V, vol. 37, p. 85.
5 *Ibid.*, ch. V, vol. 37, p. 77.
6 *Ibid.*, ch. IX, vol. 37, p. 154.

L'omnitemporalité des "songes partagés"

Le "chemin des fables"[1] relie tous les moments du temps, non pas en suivant la voie mesurée, successive, de la chronologie, mais selon l'accès immédiat, à chaque instant, à ce "trésor des histoires" dont se nourrit l'imaginaire. La communauté des lecteurs forme un grand corps dans lequel circulent "les songes partagés"[2] ; effaçant les années, le lecteur partage avec l'écrivain, mais aussi avec les autres lecteurs, une mémoire des textes qui les fait entrer dans l'"inoubliable"[3]. C'est ainsi que Gaiffier peut définir les fervents de *L'Education sentimentale* : "Nous sommes ceux dont le coeur bat d'un souvenir qui est devenu le nôtre"[4]. Ce plan III de l'intertextualité va entrer en communication avec n'importe quelle époque et la déraciner de son statut chronologique étroit. Car dans ce monde des histoires, "tout se met à faire image"[5], l'analogie circule entre les livres et les temps narrés, si bien qu'à travers les fictions se perçoit "une sorte de résonance, d'un siècle sur l'autre"[6] : *Hypérion* exprime la déchirure de 1956, *Salambô* nous parle des cruautés d'aujourd'hui, projetées dans ce "sombre miroir" ... Et le narrateur de *Blanche* comprend la prison de la Santé en 1940 à travers les prisonniers de juin 1848[7] dans *L'Education sentimentale* [8].

Le rapprochement des époques peut aboutir à une sorte de fusion, de superposition : Maryse en 1922 sera assimilée à Rosanette, et son appartement est vu à travers le roman de Flaubert : "Quand j'y repense, je ne sais plus si je me souviens du troisième avenue Victor Hugo, ou si j'imagine le second rue de Laval"[9]. L'imaginaire s'impose. Dans cette immense "bibliothèque" dont parle Michel Butor - "J'écris à l'intérieur d'une bibliothèque"[10] -, les échos multipliés annulent le sens d'écoulement

---

1 *B.O.* , troisième partie, ch. IV, vol. 38, p. 162.

2 *Ibid.*, p. 274 : "Voilà ce que sont les romans. On pourrait l'écrire sur la couverture. *L'Education sentimentale, songe partagé* . Par exemple".

3 Voir les parements de *Blanche ou l'oubli* , Gallimard 1967, et le chapitre V de la première partie.

4 *B.O.* , première partie, ch. V ("Et toi, ta grande passion ?"), vol. 37, p. 82.

5 A propos de la lettre à Diotima d'*Hypérion* lue en 1956 : "Tout est fini, Diotima" ... "Toute la lettre est de cette amertume qui était la mienne (la nôtre !) cette année-là. C'est effrayant quand tout se met à faire image". *B.O.* , III, ch. III, vol. 38, p. 102.

6 *B.O.* , I, ch. VI, vol. 37, p. 113.

7 *B.O.* , II, ch. III, vol. 37, p. 226.

8 *B.O.* , I, ch. VII, vol. 37, p. 133. Le texte d'Aragon porte par erreur "juin 1851".

9 *B.O.* , I, ch. II, vol. 37, p. 37.

10 BUTOR (Michel), *Cahiers du XXe siècle . Mobiles. Essais sur la notion de mouvement. I* - "Du mouvement en littérature", p. 11; Klincksieck 1973. Il s'agit pour Butor d'une bibliothèque en mouvement, d'une "transformation" des livres existants.

du temps. Daniel Bougnoux, dans son étude sur *Blanche ou l'oubli* , estime que ce livre est "soumis à la circularité d'une mémoire du futur"[1]. La "fable" objet de mémoire préfigure le non advenu. La rumeur des histoires circule entre le temps des "fables" lues (plan III), les fragments de passé raconté (au plan II), et le temps narré "actuel" (plan I). Elle fait entrer en communication ces trois niveaux temporels, et, pénétrant l'événement de récits, introduit dans l'omnitemporalité de l'imaginaire ce qui occupait une place déterminée - et limitée - dans le temps.

Pourquoi ne pas parler d'un imaginaire intemporel ? C'est qu'il s'inscrit dans l'Histoire et dans la biographie du romancier (Aragon relie *L'Education sentimentale* à la fois à la profonde désillusion politique de Flaubert après 1848[2] et à sa biographie sentimentale), et ne se dépouille jamais, pour le lecteur, d'une signification historique ; mais celle-ci se modifie à chaque lecture, se prêtant à toutes les projections, elles-mêmes datées, qui feront d'un livre, pour quelques générations, le miroir de leur présent. Jusqu'à ce que le roman se fige - ou peut-être reste seulement en sommeil - dans un lointain intemporel, lorsqu'il reste sans prise sur le cours vivant du temps.

Le temps du "théâtre intérieur" ou "la grande songerie" : *Henri Matisse, roman* et *Théâtre/Roman* .

Il peut sembler paradoxal d'attribuer pour trait dominant au temps narré des derniers "romans" d'Aragon la *présence*, celle de la "songerie" ou du "théâtre intérieur". En effet *Henri Matisse, roman* "traîne à travers vingt-sept années"[3] et davantage, allant de la rencontre de Matisse en 1941 à l'ultime mise en forme du "roman de Matisse" en 1969 et 1970, et *Théâtre/Roman* inclut une vaste période, de la lointaine enfance du narrateur à ce moment où le texte "se corrige aux arbres encore nus des trois premiers mois de 1973"[4] (sans parler des plongées dans le passé par l'intermédiaire de l'intertextualité). En un sens, les deux oeuvres-monstres des années soixante-dix reproduisent en le multipliant le principe d'étagement des strates

1 BOUGNOUX (Daniel), *Blanche ou l'oubli d'Aragon* , coll. Poche Critique, Hachette, 1973, p. 59. Daniel Bougnoux voit "s'amorcer" dans *Blanche* "une thèse folle ou *romanesque* , selon laquelle l'imagination ou la mémoire, celle des romans singulièrement, habitent toujours la perception et parfois même la précèdent", *op. cit.*, p. 58.

2 *B.O.* , III, ch. III, vol. 38, p. 102.

3 *H.M.* , vol. I, p. 1.

4 *T.R.* , "Le téléphone", vol. 42, p. 46.

temporelles amorcé dans *La Semaine sainte* et amplifié par *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli : Henri Matisse, roman* offre un "feuilletage" de textes anciens d'époques différentes coupés et accompagnés par un discours/récit actuel, lui-même producteur de deux temps narrés : le temps mémorisé (comme le séjour à Nice en 1941) et l'élaboration du livre[1]. *Théâtre/Roman* donne plus particulièrement corps à la période 1966-1969, à partir du moment où s'introduit dans la vie de Romain Raphaël "l'homme de l'escalier". Ce temps narré de l'action, très proche chronologiquement de celui de la rédaction, en reste distinct : "par rapport au calendrier de tout ce qui précède, et qui minutieusement n'a fait parvenir le lecteur, moi par exemple, qu'en l'an 1969, alors que ceci s'écrit aux derniers jours de 1972"[2] ... Le passé de Romain-Denis nous fait remonter à sa naissance en 1926, à ses amours et rencontres des années cinquante. Il se superpose au passé du Vieux qui fait retour à 1918 et aux années vingt. Enfin l'intertextualité affichée renvoie aussi à diverses époques. "L'action se passe en 221 avant Jésus-Christ"[3], ou "entre le jeudi 7 et le vendredi 8 octobre 1621"[4], comme vers 1822 avec Stendhal écrivant *De l'Amour* . L'omnitemporalité (tout fait image) observée dans *Blanche* existe encore ici, où le lecteur est invité à "reconnaître dans une fable d'un autre temps les événements d'hier ou de demain"[5].

Pourtant cette disposition en strates temporelles se révèle subordonnée au présent : non plus tant le présent d'une action actuelle avec personnages, noeud et montée dramatique comme dans *La Mise à mort* , mais celui du "montreur" de lanterne magique (bien que la tendance à dramatiser cette activité subsiste dans *Théâtre/Roman*). Dans *Henri Matisse, roman* , le tissu conjonctif des textes dispersés, c'est cette actualité d'un livre en train de se construire, portée par la permanence de la "songerie" autour de l'oeuvre matissien. Cet espace intérieur d'une "Thulé mentale"[6], où le livre puise son unité, prend corps grâce à l'aventure narrée de cette entreprise scripturale qui, entre 1967 et 1970, rapproche les textes anciens, crée entre eux des échos, et les relie par l'écriture et le "montage".

---

1 Un exemple entre cent, cette note marginale : "Corrigé une fois de plus en novembre 1970, avec la perspective de ne voir ce livre qu'en octobre 1971", vol. II, p. 158.

2 *T.R.* , "Le téléphone", vol. 42, p. 46.

3 *T.R.* , "Daniel ou le metteur en scène", vol. 41, p. 217.

4 *Ibid.*, vol. 41, p. 217.

5 *T.R.* , "L'Ecrivain", "Les propos décousus", vol. 42, p. 66.

6 *H.M.*, vol. I, p. 266.

Il faut attendre la deuxième partie, "L'Ecrivain", pour prendre conscience que le temps narré décisif, dans *Théâtre/Roman* , est moins celui de l'histoire de l'acteur entamée au "lever de rideau" ("La scène se passe en 1966"[1] ..) que le temps du thaumaturge en train de figurer - et *se* figurer - les spectacles de son imagination : "Le Théâtre est le nom que je donne au lieu intérieur en moi où je situe mes songes et mes mensonges. Il faudrait tout relire de ce point de vue"[2]. Des signes où déchiffrer ce jeu de l'imaginaire apparaissent dès la première partie, à l'occasion d'anomalies temporelles complaisamment soulignées : "Vous n'avez pas remarqué ? Ça se passait six ou sept ans plus tôt qu'il ne devrait"[3]. Cette amorce se précise plus loin. Le chapitre "Où se poursuit l'anomalie" introduit le lecteur dans le glissement onirique d'une époque à l'autre : le wagon de métro roule dans des ténèbres de cauchemar, où l'Acteur rencontre le Vieux ; "si c'était lui, la guerre d'Algérie était finie depuis plusieurs années [...] mais alors ce métro m'avait ramené du temps que j'écrivais au temps où j'écrivais, si je comprends bien"[4].

Dans le spectacle que se projette l'auteur, le clivage se fait moins entre le passé et le présent qu'entre les diverses figures animées simultanément par le montreur - qui est aussi "le voyeur"[5] -. Il distribue entre elles des aspects de lui-même et certains éléments transposés de sa vie, sans respect de la chronologie. "Ceci qui a l'air *situé* dans le siècle de ma vie s'est déplacé par accident dans la biographie des personnages"[6]. Ce processus, pourrait-on objecter, existe chez Aragon dès *Les Cloches de Bâle* . Mais le déplacement décisif se trouve dans la différence de participation au temps : "plus jeune ... jeune, enfin ! j'étais l'acteur, et non pas celui qui, de son siège, suit passivement le déroulement de l'histoire (de l'Histoire, si vous voulez), le voyeur". Mais "l'âge m'avait fait passer du roman au théâtre, ou si vous voulez m'avait arraché du lit des amants pour me confiner au rôle de voyeur"[7].Nous aurons à revenir sur cette importante réflexion suggérant une situation de spectateur de l'HIstoire chez l'écrivain vieillissant. Elle est mise ici en relation avec l'évolution formelle de son oeuvre romanesque. Il semble que, pour Aragon, le roman nous fasse *participer* au déroulement romanesque à travers la succession d'une intrigue, tandis que le théâtre opère plutôt dans l'instantanéité du regard, sans déploiement temporel.

---

1 *T.R.*, "L'Homme de théâtre", ch. "Lever de rideau", vol. 41, p. 19.
2 *T.R.* , "L'Ecrivain", ch. "L'ainsi-dire", vol. 42, p. 21.
3 *T.R.* , "L'homme de théâtre", ch. "Soliloque du comédien", vol. 41, p. 178.
4 *Ibid.*, "Où se poursuit l'anomalie", vol. 41, p. 184.
5 *T.R.* , "L'Ecrivain", ch. "Les propos décousus", vol. 42, p. 67.
6 *Ibid.*, p. 68.
7 *Ibid.*, p. 67.

Le spectateur "se trouve pris au piège du spectacle, il *devient* celui qui bouge sur la scène comme éclaboussé de sang devant un accident"[1]. La durée est pour ainsi dire "court-circuitée". C'est pourquoi on peut se demander si le temps narré n'a pas tendance à reculer, dans *Théâtre/Roman* , malgré de longs passages narratifs, au profit de ce présent permanent du spectacle (mais un spectacle qui tient plus de la projection d'images isolées que de la vision suivie d'un drame ...).

*
* *

CONCLUSION

Est-il possible de dégager de l'ensemble des écrits romanesques une évolution du temps de l'action narrée chez Aragon ? Tout en gardant à l'esprit les innombrables nuances qu'appelle chaque cas particulier, nous pouvons observer quelques traits dominants.

Le rapprochement - jusqu'à la confusion parfois - du temps de l'histoire et du moment de la rédaction, qui existe dans certains récits des années vingt (en particulier *Le Paysan de Paris* et *La Défense de l'infini*) s'efface ensuite presque totalement jusqu'à *La Semaine sainte*, où le présent de l'écriture fait une apparition. A partir de 1964-1965, le processus de composition et de rédaction tend à devenir un aspect majeur de l'aventure racontée. Son rôle s'accentue dans *Blanche ou l'oubli* , et constitue le principal facteur structurant de *Henri Matisse, roman* et *Théâtre/Roman* .

L'oeuvre romanesque n'opère cependant pas un retour circulaire aux textes de jeunesse. On passe de la monodie à un temps narré de plus en plus touffu, à la fois dans la profondeur diachronique et sur le plan horizontal actuel. Le champ chronologique couvert s'étend : dès *La Défense de l'infini* , les étagements temporels se multiplient ; et la conscience narrante tient simultanément dans son orbite plusieurs "présents" (présent du roman en train de s'écrire, des personnages imaginés, des "fables" inoubliées). L'écrivain ménage entre les plans temporels une multitude d'échos, de passerelles, et glisse d'un plan à l'autre grâce à l'omnitemporalité intertextuelle. On est conduit, dans les dernières oeuvres, à se figurer le temps en terme d'espace, selon une architecture aérienne et non plus une vision linéaire. Ainsi, plus le temps narré devient complexe, plus la structure qui le met en lumière freine ou

---

1 *Ibid.*

annule son écoulement. Ceci, au moment même où la thématique aragonienne, avec l'approche de la vieillesse et les amertumes de l'expérience historique, s'attache plus que jamais à évoquer une durée minée par la finitude, aux prises avec l'oubli et les ravages du temps. Un double mouvement semble parcourir les écrits romanesques d'Aragon : la forme en un sens mime la temporalité vécue (par exemple par les blancs du texte), mais, contradictoirement, par certains de ses aspects elle lutte contre les limites imposées par cette temporalité.

C'est à travers l'examen du temps narratif que nous vérifierons la validité de cette hypothèse.

CHAPITRE II

LE TEMPS NARRATIF

La liberté des romanciers, entière ou canalisée par les impératifs divers des traditions littéraires, des modes, des pressions idéologiques, trouve à s'exercer, nous l'avons vu, dans le choix du temps narré ; découpant la période à raconter dans l'immense champ indistinct des jours et des années, il en fait objet de récit. Dans une esthétique de la représentation, on ne saurait minimiser ce choix, puisqu'il s'agit d'"arracher par le récit le temps raconté à l'indifférence" (selon la pensée de Günther Müller présentée par P. Ricoeur[1]). Mais le temps "racontant" joue un rôle encore plus décisif pour faire entrer "l'oubliable" dans "l'inoubliable"[2], et créer un ordre romanesque. Ce qu'Aragon appelle le "temps romanesque" par opposition au "temps réel"[3] de la vie est le fruit du rapport entre temps raconté et temps "racontant", et c'est ce temps romanesque ou "temps inventé"[4] qui signe par excellence l'univers imaginaire du roman.

On sait qu'à l'occasion de son analyse du récit de *La Recherche du temps perdu* [5], Gérard Genette étudie le texte narratif à l'aide de catégories dont certaines relèvent de l'étude temporelle : *l'ordre* du récit et ses altérations ou "anachronies", la *durée* - les durées comparées du temps narré et de la lecture à lui consacrer, mesurée en espace de texte[6], déterminant la "vitesse", et les variations de vitesse imprimant au texte un "rythme" - , la *fréquence* , qui oppose le récit singulatif au récit itératif, si important chez Proust, et au répétitif. Ces trois aspects abordés par l'analyse appartiennent "aux relations temporelles entre récit et diégèse", rangées pour cette raison par G. Genette "sous la catégorie du *temps* "[7]. Il rattache à la

---

1 RICOEUR (Paul), *Temps et récit II*, *op. cit.*, p. 118.

2 *B.O.*, parements de l'édition princeps, Gallimard 1967.

3 "La suite dans les idées" (préface aux *Beaux Quartiers*), vol. 11, p. 23-24.

4 *Ibid.*

5 *Figures III*, "Discours du récit. Essai de méthode", éd. du Seuil, 1972.

6 *Ibid.*, p. 123.

7 *Ibid.*, p. 75. "Introduction".

catégorie de la "voix", désignant un rapport avec l'instance de l'énonciation, le "temps de la narration"[1], que nous avons envisagé plus haut[2]. Sans répondre à toutes les interrogations, ces distinctions assez opératoires, dont la validité dépasse le texte de Proust, nous serviront volontiers de guide.

Mais nous ne reprendrons pas exactement la triade "ordre", "durée", "fréquence" comme armature de notre étude. Notre travail portant sur dix-huit ouvrages romanesques ou apparentés au roman, il arrive que certaines questions développées par G. Genette passent au second plan : ainsi les observations sur la fréquence trouveront place surtout à l'occasion d'*Aurélien* et seront abordées plus superficiellement pour le reste de l'oeuvre. A l'inverse, un point resté marginal chez G. Genette peut devenir central pour notre corpus : ainsi la simultanéité, rare chez Proust[3], abonde chez Aragon. Il nous a semblé que la question de la continuité ou la discontinuité du récit, qui touche à la fois à la "durée" (par l'existence d'ellipses accélérant le récit) et à l'"ordre" (par les ruptures de continuité narrative dûes aux "anachronies"), méritait un examen spécifique. Nous lui consacrons un assez long développement, au risque d'interférer avec les analyses des mouvements rétrospectifs et prospectifs ainsi qu'avec les remarques sur la "vitesse" du récit. Car du point de vue du lecteur, le premier contact avec le récit aragonien passe par cette diversité des formes : un récit tantôt suivi, tantôt rompu, parfois lacunaire.

1 - "LE RUBAN A TROUS"[4] : CONTINUITE ET DISCONTINUITE DU RECIT.

Dans l'expérience du lecteur, l'impression de continuité n'est pas absolument "pure" de toute composante non temporelle. Du strict point de vue du temps, un récit continu présenterait une histoire dans sa succession chronologique sans interruption trop sensible (la continuité absolue, où le récit mentionnerait successivement chaque bref laps de temps de l'histoire, étant naturellement impossible à l'échelle d'un ouvrage entier).

---

1 *Ibid.*, p. 228.

2 2e partie, première section, II, 2. "La mise en place du temps : la situation narrative ... Détermination temporelle de l'instance narrative".

3 Proust tire quelques effets puissants de la simultanéité, par exemple en opposant la solitude de la Berma à la matinée de la Princesse de Guermantes (*Le Temps retrouvé*, coll. Pléiade, vol. III, p. 999).

4 *Les Poètes* , "Spectacle à la lanterne magique ; III "Le montreur", *O.P.* , vol. 13, p. 243.

Mais la notion de continuité est complexe : on sait que l'une des formes les plus célèbres de continuité désigne paradoxalement par les termes de "flux" ou de "courant" de conscience un enchaînement ininterrompu de représentations mentales dont le contenu opère les plus libres bouleversements de la chronologie : il associe donc la *succession* du fonctionnement mental fictif à la discontinuité des représentations rapportées à l'axe "objectif" (non moins fictif) des événements imaginés ou remémorés. La continuité *temporelle* suppose l'ordre chronologique mais ne s'en contente pas[1], puisqu'on peut trouver sans peine des récits respectant l'ordre de succession des événements, qui offrent cependant un ou plusieurs sauts temporels importants brisant le fil du récit, comme le célèbre "blanc" de seize ans de *L'Education sentimentale* , ou le silence de presque dix-sept ans d'*Aurélien* . Nous rattacherons donc à l'effet de discontinuité les ellipses (ou lacunes temporelles) sensibles au lecteur.

Du point de vue du lecteur cependant, un effet de discontinuité peut se produire même au sein d'un récit temporellement suivi, si la lecture n'offre pas la succession attendue. Deux cas de figure au moins sont attestés, séparément ou conjointement, chez Aragon : parfois le texte présente des ruptures de linéarité spatiale, par l'effet du morcellement, des changements de typographie, etc., discontinuité non sans effet sur le temps de lecture, ni sans rapport avec la construction d'un temps fictif pulvérisé. Un autre cas, d'analyse plus délicate, pourrait être considéré comme l'absence d'enchaînement logique ou conventionnellement attendu ; cette formule recouvre une grande variété de phénomènes d'ordres divers, narratologiques, logiques ou stylistiques, dont l'analyse n'est guère possible que sur de micro-récits, et déborderait du cadre de ce travail. Nous ne proposerons qu'un aperçu de ces ruptures de continuité apportées par des sauts logiques, des changements brusques de ton et de registre, des collages hétérogènes, des brisures syntaxiques ... Elles donnent pourtant sa coloration particulière à l'écriture d'Aragon, aux transitions non homogènes. La dimension temporelle n'est pas exclue de l'effet de surprise et d'attente déjouée : les moments ne communiquent plus entre eux , ne s'interpénètrent plus. Tout est toujours possible. A chaque instant le lecteur opère un "rétablissement" à neuf. C'est en ce sens, croyons-nous, que J. Chénieux place les écrits de jeunesse d'Aragon (à l'exception du *Paysan de Paris*), du côté d'un "surréalisme de la

1 Voir Christian METZ, "La grande syntagmatique de la bande-image", dans *Essais sur la signification au cinéma* , Klincksieck, 1968 : "A l'intérieur des *syntagmes narratifs linéaires* ", où une consécution unique relie tous les actes vus à l'image, "la consécution peut être continue (sans "hiatus" ni "ellipse") ou discontinue ("moments sautés")" (p. 130).

discontinuité". Il correspondrait chez l'écrivain à un temps vécu "effrité ou effritable"[1]. Le texte réduit ou évacue certains facteurs de cohésion.

CONTINUITE/DISCONTINUITE DANS LES PROSES DES ANNÉES VINGT.

Anicet et *Les Aventures de Télémaque.*

Les écrits romanesques des années vingt présentent souvent une alliance paradoxale de quasi continuité temporelle et de discontinuité sensible à la lecture, pour des raisons multiples.

Ainsi l'ordre chronologique du récit est respecté pour l'essentiel dans *Anicet*, et les entorses imposées par les narrations d'Arthur et Anicet, ou les anachronies exceptionnelles du chapitre VI liées à Baptiste, n'ont rien de bouleversant pour le lecteur : les longues narrations rétrospectives initiales présentant les personnages se rattachent à la tradition romanesque, et les prolongements temporels concernant Baptiste (son passé à Nantes et l'avenir de son amitié avec Anicet) contribuent à donner au personnage plus de consistance. Dans la mesure où le livre rejoint le schéma du roman d'apprentissage, l'écoulement du temps est chargé de sens, si bien qu'à ce niveau une liaison à la fois temporelle et logique entre les phases de l'histoire se maintient. Enfin la matérialité du texte n'offre guère de ruptures à l'oeil du lecteur, et les chapitres s'inscrivent sans heurt au fil de la numérotation linéaire.

Pourquoi, dans ces conditions, la fréquente impression chez le lecteur d'avoir affaire à un récit discontinu, sautillant, à la manière des films muets ? La présence d'ellipses parfois importantes, mais plus dérangeantes lorsque leur durée reste non précisée, peut expliquer partiellement cet effet. Sans altérer l'ordre chronologique, elles rompent la continuité du récit et l'accélèrent : six mois séparent explicitement la première rencontre de Mirabelle au ch. III et le début du chapitre IV[2] ; environ six mois doivent être supposés écoulés entre la soirée chez l'homme pauvre en hiver et la conjuration contre Pedro en été, mais aucune information n'est fournie sur l'emploi ni la durée de ce laps de temps. Six articulations de chapitres sur quatorze points de passage ou "transits" d'un chapitre à l'autre présentent une faille dans la continuité temporelle (ch. 3 à 4, 5 à 6, 9 à 10, 12 à 13, 13 à 14, 14 à 15). Cette proportion ne serait pas décisive si elle n'était pas renforcée par d'autres

1 CHENIEUX Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman*, *op. cit.*, p. 79.

2 "Depuis six mois qu'il ne vivait plus que pour elle, Anicet n'avait fait qu'entrevoir Mirabelle de temps en temps".

effets de rupture : l'absence de transition, de précision sur le temps écoulé, marque le passage de ces chapitres, à l'exception du transit du troisième au quatrième. Des changements brusques de lieux, que rien n'a préparés, affectent certaines de ces articulations : ainsi le lecteur passe de l'atelier de Bleu à l'appartement de Mirabelle sans transition (ch. 9 à 10). Lorsque des indications temporelles relient les séquences entre elles, il s'agit souvent soit de pure simultanéité ("A ce moment on s'aperçut que les interlocuteurs se trouvaient dans un Biard près de Saint-Philippe-du-Roule[1]) soit de simple succession sans liaison logique ("On introduisait Baptiste. On n'eut pas plus tôt remarqué sur son visage un air d'affliction profonde que la grande porte du fond se fendit et [...] on aperçut Mirabelle"[2]). F. Cusin-Berche a relevé la fréquence exceptionnelle de marques de l'immédiateté : "soudain", "à peine... que", "brusquement", "à cet instant", etc.[3] Les notations temporelles de jours ou d'heures, trop isolées souvent pour constituer une chaîne de moments, deviennent le simple noyau de scènes mal situées les unes par rapport aux autres. Elles ont plus pour effet de renforcer la discontinuité que de structurer de façon cohérente le récit.

On peut mettre au compte de la même tendance à la discontinuité les apparitions subites de personnages : "Quand il fut debout, il se trouva face à face avec Jean Chipre"[4] ... "Il éprouva un choc sur la nuque, se sentit entraîné par la foule, louvoya entre deux eaux, ouvrit enfin les yeux : la plus désirable de toutes les femmes qui s'intéressent à l'art, la princesse Marina Mérov lui apparut [...]"[5]. Mirabelle, être fantastique, apparaît et disparaît à volonté, mais aussi se métamorphose. Au sein d'une même scène, la jeune femme du monde laisse place tout à coup à une figure énigmatique de la modernité, à la suprise du lecteur qui doit suivre des sentiers étrangement accidentés : "La chevelure de Mire tournait, tournait comme une sirène électrique et les yeux de Mire n'étaient plus que des facettes métalliques, plates et obscures sur lesquelles les rayons du jour prenaient des directions hasardeuses [...]"[6].

Le lecteur ne peut se laisser porter ni par la tradition du conte merveilleux, ni par la vraisemblance du récit réaliste, car l'écrivain refuse de s'installer dans l'une

---

1 *An* ., ch. IV.

2 *An.* , ch. X.

3 CUSIN-BERCHE (Fabienne), *Tentative de sémiologie politique du narratif ..., op. cit.*, p. 25-36. "L'articulation se fait rarement sur la poursuite logique mais à partir de ces locutions pivots qui établissent un rapport synchronique entre un acte, ou un événement, et un autre, ce dernier étant générateur d'une nouvelle situation discursive" (p. 27).

4 *An.* , ch. IV.

5 *An* , ch. V.

6 *An* , ch. VII, vol. 2, p. 134.

ou l'autre de ces cohérences. Ainsi la lecture, déstabilisée, ne saurait persévérer dans aucune des formes d'attente : les *topoi* du drame psychologique abondent (ruine, trahison et suicide de Pedro), mais le serviteur muet se met à parler, et qui plus est, avec un vocabulaire philosophique choisi ! Le "logiquement impossible" a droit de cité. La permanence d'identité des personnages n'est pas plus assurée ; Mirabelle se retrouve "veuve Gonzalès", "fille Masson", "dite Mamelle", maîtresse d'un garçon boucher ...

C'est aussi au niveau de la logique du langage que les phrases ménagent d'étonnantes rencontres. Il n'est pas rare que la consécutive tire de la principale une conséquence inattendue : "Ses yeux semblaient si profonds qu'on ne s'apercevait pas qu'elle était blonde"[1] ; les images rapprochent des réalités éloignées : "Il aperçut Mire, assise devant sa table à coiffer, de l'autre côté de l'Océan Pacifique"[2], demande au lecteur une certaine agilité mentale ; l'image surprenante : "Les figues fendues saignent comme de jolis cancers"[3] pourrait correspondre à l'analyse de Reverdy de rapports "lointains et justes" entre les termes, mais "Une tresse de cheveux pend de la nuit décoiffée"[4] annonce l'image surréaliste. Mélanges de tons et de registres produisent aussi une sorte de dénivellation dans la lecture, facteur de discontinuité[5].

Nous avons vu en première partie comment certains éléments de discontinuité perturbent le récit par ailleurs linéaire et chronologique des *Aventures de Télémaque* , où les ruptures d'attente ont d'autant plus d'efficacité qu'elles dérangent un discours romanesque prévisible aux schémas stylistiques éprouvés. Il s'y ajoute une présentation fragmentée par les collages aux typographies diversifiées, et les effets de choc dus à la rencontre du mythe antique et des textes dadaistes. L'armature cachée de la recherche philosophique, que nous avons essayé de dégager[6], ne suffit pas à donner au lecteur une impression de succession liée. Ainsi on peut dire que, du point de vue de la lecture, la discontinuité s'accentue quand on passe d'*Anicet* aux *Aventures de Télémaque* . Mais il serait illusoire de tracer une évolution *rectiligne* de l'écriture aragonienne des années vingt en

1 *An* ., ch. V.
2 *Ibid.*, ch. VII.
3 *Ibid.*, ch. II.
4 *Ibid.*, ch. XI.
5 Ex. *An.* , ch. VII : "'On trouverait encore de beaux rugissements dans ma gorge pour enrichir le dictionnaire de la galanterie".
6 Voir supra, 1ère partie, ch.IV, "Extension du champ romanesque aragonien".

direction d'une discontinuité accrue, comme le montre la complexité du *Libertinage* , écrit entre 1919 et 1923.

Tension entre continuité et discontinuité dans *Le Libertinage*

A l'analyse, *Le Libertinage* révèle des tensions entre continuité et discontinuité, dont les termes se modifient au cours du recueil. Comme il figure le problème temporel sous des angles variés, cet ouvrage forme un champ d'expérience privilégié, où apparaissent, sous la diversité des formules, les enjeux de ce débat[1].

Les premiers contes du *Libertinage* [2] posent en termes de conflit la confrontation de deux styles de pensée et de vie impliquant des formes de durée antagonistes, l'une dominée par la continuité et la cohérence, l'autre par la rupture : d'un côté, la confiance traditionnelle dans une liaison logique des faits qui permettrait d'en justifier l'enchaînement à la fois temporel et causal ; mais aussi, sur le plan pratique, l'installation dans une durée répétitive. La "demoiselle aux principes", Céline, restait sans trouble devant tout fait "dont on pouvait syllogistiquement induire la cause et déduire les conséquences. Mais [...] qu'on commît devant elle un acte non motivé [...] et Céline était atteinte dans son équilibre"[3]. Devant l'étrangeté du décor construit par Denis elle s'écrie : "Cela contredit tout ce qui est moi, il faut que je change, et je ne le veux pas !"[4]. Cette mésaventure de la logique la conduit au suicide ! - L'autre versant, c'est un comportement brisant les attentes de tous ordres, la cohérence logique, la durée continue : celui de Denis (dont la volonté de rupture relève aussi d'un système, inversé) et surtout celui des bandits superbes de "Lorsque tout est fini". Ils se précipitent à la rencontre de "mille bonheurs instantanés" opposés aux "longues vies heureuses" du vulgaire : "en même temps que moi, le déluge", déclare B.[5]. Et c'est pour préserver l'éclat de ce détachement absolu de toute continuité, pour refuser d'être "piégé" par la nouvelle cohérence exemplaire d'une anti-morale, que le narrateur Grindor adopte la "solution" du renversement radical : la trahison. Mais

---

1 Nous renvoyons, pour compléter cette rapide synthèse, à notre étude aux arguments plus détaillés, "Les durées conflictuelles dans les contes du *Libertinage* ", in *Sur Aragon : "Le Libertinage"* , Publications de l'Université de Provence, 1986, pp. 259-279.

2 Il s'agit surtout de "La demoiselle aux principes", publié en août-septembre 1918, et de "Lorsque tout est fini", publié en janvier 1922. "Madame à sa tour monte" participe moins de cette problématique.

3 *Lib.* , "La demoiselle aux principes", vol. 2, p. 227.

4 *Ibid.*, p. 229.

5 *Lib.* , "Lorsque tout est fini", vol. 2, p. 242.

il devient prisonnier de son acte, se condamnant à le répéter à travers autrui en faisant des émules - Or dans ces deux contes, le temps du récit n'est presque pas affecté par ces affrontements de durées. Typographiquement, le texte reste homogène et suivi, avec une narration serrée dans "Lorsque tout est fini", et seul un poème inséré coupe "La demoiselle aux principes". Dans ce conte, la discontinuité s'introduit discrètement par le biais de brèves ellipses ("Huit jours plus tard") et par la rapidité du récit qui escamote certaines étapes (ainsi Denis, en l'absence de Céline, "composa le décor de l'atelier" ... "Dès le seuil, Céline s'arrêta"). Quelques ellipses accélèrent aussi "Lorsque tout est fini", mais dans l'ensemble la tension existant entre les choix de durées au niveau de l'histoire, qui forme le fond de ces contes, se coule dans une forme peu discontinue et ne travaille pas l'écriture. Le débat garde donc un caractère assez abstrait.

Les contes centraux et les deux dialogues dramatiques aux échanges déconcertants poussent beaucoup plus loin l'expérience et la discontinuité, en la faisant passer au plan du récit ou du discours. La présentation du texte tend à se fragmenter, avec la segmentation des "Paramètres" en courts paragraphes promenant le lecteur d'un personnage à l'autre ; elle donne lieu à des juxtapositions énigmatiques dans les histoires foudroyantes et lacunaires d'"Asphyxies". "Paris la nuit", malgré l'unité de son cadre temporel (une nuit), paraît au premier abord sauter d'un tableau à l'autre, sans transition, et ne retrouve sa continuité qu'à un niveau ni essentiellement temporel, ni logique, mais thématique et verbal (par des reprises de mots ou d'images). Si "L'Extra" offre les apparences d'un récit continu, il impose au lecteur de brusques écarts logiques et diégétiques. Dans ce conte, le récit désoriente la lecture par la juxtaposition de scènes simultanées, greffe des développements disproportionnés à partir d'une comparaison, à la manière de Lautréamont, brise le fil du récit par des discours du narrateur, etc. Ainsi que l'écrit Michel Charles, "le texte prolifère selon ses lois propres", ce qui "bouleverse le principe de continuité temporelle et pervertit la logique des événements"[1].

Ainsi la conduite de l'écriture, dans ces contes, attaque systématiquement la linéarité. Cependant l'histoire qui se forme peu à peu à partir de cet écheveau d'indices tire une forte unité de la thématique omniprésente du désir et du vertige. Il arrive même qu'elle soit placée sous le signe de la fatalité, en particulier dans "L'Extra", grâce à des effets d'annonce répétés[2]. Les entorses à la succession

---

1 CHARLES (Michel), "Aragon lecteur de Lautréamont", *Cahiers Dada Surréalisme* n° 4, Lettres Modernes, Minard 1970, p. 67.

2 Dès la première phrase de "L'Extra", le destin du personnage est scellé ; on le découvre avant même de connaître le nom du personnage : "[...] ses os qu'a-t-on fait de ses os blancs, le brave, le vaillant Eugène Demolder", *O.R.C.* , vol. 2, p.258.

continue n'ont donc pas pour effet d'annuler toute temporalité, mais de la désorienter, de la rendre à la fois lacunaire et moins canalisée, accueillante à l'imaginaire, aux fantasmes de l'auteur et du lecteur, aux trouvailles de l'écriture. Dans un discours qui "laisse du jeu" se glisse la possibilité d'un autre jeu, au risque de s'y brûler (que l'on songe au dialogue pervers de Lénore dans "L'armoire à glace un beau soir" et à la butée finale des "Paramètres" sur le temps social). Ces "historiettes" d'Aragon datées de 1922 atteignent un haut degré de discontinuité ludique, multipliant les possibles.

Cette voie de la création romanesque était-elle appelée à un avenir fécond ? Elle débouchait peut-être sur *La Défense de l'infini* , ce roman multiple "où l'on entrait par autant de portes qu'il y avait de personnages différenciés"[1]. On imagine que la difficulté à développer cette forme de "roman" tient à l'équilibre à tenir entre le principe de discontinuité, qui pourrait conduire à la dissolution de l'unité, et les exigences de cohérence artistique. Mais les derniers contes du *Libertinage* suggèrent que ce problème esthétique n'est pas seul en cause. Construisant un temps complexe et concret, ils entrelacent le continu et le discontinu chacun d'une manière différente.

"Le grand Tore" offre, comme le montre Claudine Lacroix, une narration "combinée comme un puzzle", dont le sens se construit par le jeu du montage ; "le romanesque - le tragique ici - provient de ce que le récit se passe sur plusieurs scènes à la fois"[2]. Ce glissement incessant, d'une phrase à l'autre, du temps collectif (les menaces de guerre) au temps privé (fiançailles, mariage et malheurs de Concepcion), provoque une discontinuité de lecture à certains égards, mais tisse aussi des rapports d'analogie et crée ainsi une étrange unité temporelle où baignent nations et individus s'acheminant vers une inexorable catastrophe. La continuité serait celle d'un fleuve aux eaux mêlées, ou de l'"orgie" au sens des *Incipit*.

A l'opposé du flux serré du texte dans "Le grand Tore", le conte "La femme française" est constitué de très brefs paragraphes, dont le morcellement visuel correspond à des moments notés dans l'ordre chronologique (des fragments de lettres, selon la fiction), prélevés sur une durée idividuelle unique. Pour Aragon, d'après *Les Incipit* , la "forme coupée" de larges blancs laisse "place à toutes les suppositions du lecteur, c'est-à-dire au délire d'*autrui* "[3]. Mais "Les blancs entre les chapitres n'ont pas le caractère d'un découpage en scènes successives, ils signifient non pas une discontinuité, mais au contraire la continuité, la persistance du

---

1 *Inc.* , vol. 42, p. 190.

2 LACROIX (Claudine), "Collages et adages dans 'Asphyxies' et 'Le grand Tore'", dans *Sur Aragon. "Le Libertinage"* , *op. cit.*, p. 232.

3 *Inc.* , vol. 42, p. 183.

personnage qui écrit les lettres imaginaires, ils en sont *le temps*, l'écoulement du temps"[1]. En effet, d'un segment à l'autre le point de vue narratif subsiste, celui de la narratrice. Mais la voix est celle d'une héroïne dont la durée se consume dans l'instant, selon les caprices d'un désir éveillé par un objet, une rencontre ... Chaque aventure, chaque lettre, pour la femme, n'a de poids que momentané. Mais leur suite accumule pour l'amant un "paquet de lettres"[2], bâtissant une durée irréparable où les moments, loin de se dissiper, s'ajoutent et s'aggravent. Le temps continu et irréversible de la passion révélé par le changement de voix du dernier paragraphe[3] entre en conflit mortel avec la discontinuité toujours disponible du libertin.

Le panorama du *Libertinage* permet de voir s'exercer au début des années vingt (avec une fréquence accrue en 1922-23, après le passage par Dada) diverses pratiques de la discontinuité graphique : du récit éclaté en paragraphes lapidaires des "Paramètres" au ruban à zones blanches de "La femme française", en passant par la collection de notices brèves d'"Asphyxies".

Il offre aussi un rassemblement exceptionnellement riche des facteurs de discontinuité que sont les juxtapositions d'éléments hétérogènes et les formulations elliptiques. Une analyse des conflits mis en scène et des relations internes entre fragments narratifs montre pourtant que le discontinu ne règne pas sans partage. Même la mosaïque de paragraphes des "Paramètres"[4] révèle une forme de liaison : après un début où chaque paragraphe semble isolé, faisant entrer en scène un personnage nouveau, des rapports se tissent, les désirs se croisent, une "communauté de désir" tourne autour du même homme roux, le "parisien du bord de l'eau"[5], même lorsqu'ils s'adressent à un personnage de substitution ; la durée flottante, le temps désorienté, tracent un champ magnétique d'une profonde unité, où peu à peu les rêveries, les gestes débouchent sur des actes irréversibles. A la fin du conte, Roland ayant "dit tout à tout le monde", "on arrêtera Marceline pour infanticide", et "Roland se noiera sans que personne vienne à son aide"[6]. Plusieurs textes explicitent ou suggèrent un conflit entre durées incompatibles. On passe d'une contestation abstraite des liaisons (indissolublement temporelles et logiques)

---

1 *Ibid.*

2 "La femme française", *Lib* ., vol. 2, p. 366.

3 "Madame, comme mon fils m'en a exprimé par écrit le désir, je vous transmets le paquet de lettres qui se trouvait près de lui à la dernière minute. Mon fils me charge également de vous dire que ce n'est pas pour vous qu'il s'est tué", *Lib* ., vol. 2, p. 366.

4 "Le conte est fait [...] d'une suite de paragraphes distincts et elliptiques dont chacun pourrait être une courte histoire", écrit justement L. VICTOR ("Formes narratives", *Sur Aragon : "Le Libertinage"* , *op. cit.*, p. 55).

5 *Lib.* , vol. 2, p. 250 et 256.

6 *Ibid.*, p. 257.

dans les premiers contes, à une pratique plus libre du jeu avec le discontinu au coeur du recueil, pour rencontrer, à la fin de la courbe dessinée par *Le Libertinage* , le problème du temps de l'autre : esquissé aux dernières lignes des "Paramètres", il se confirme avec la mort de Mélanie dans "Au pied du mur", le temps collectif du "Grand Tore", et surtout le suicide de l'amant dans "La femme française".

Les enjeux de la discontinuité d'Aragon dans ces années vingt sont à la fois l'affranchissement d'une écriture qui fait preuve d'une totale disponibilité, une écriture du "pas" opposé à la "trace"[1], et l'adoption d'un temps libéré, désancré - "Je suis le ludion de mes sens et du hasard", dit le "paysan"[2] -. Si l'on en juge d'après *Le Libertinage* , Aragon se libère à volonté des formes à dominante continue du récit traditionnel. Mais la conception "cata-strophique" du temps[3], celui de l'invention et de la dissolution perpétuelles, qui semble dominer les écrits d'Aragon vers 1920-1922, entre en conflit avec la permanence ou l'apparition de certains ancrages qui réintroduisent sur un autre plan une forme de continuité : l'existence objective d'un temps hors de l'individu, temps social où s'inscrit l'acte, et temps vécu de l'autre.

Elle ne relègue pas dans l'oubli la liberté narrative acquise : le texte du *Paysan de Paris* en est témoin, qui se fragmente en collages et maximes, et déjoue les attentes du lecteur, tout en retraçant l'histoire d'une évolution.

On aimerait pouvoir saisir ce qu'est devenue cette problématique à l'épreuve de *La Défense de l'infini* . L'état actuel du livre n'autorise que des hypothèses : certains fragments publiés, pris isolément, forment une suite cohérente à peu près continue ("Le Cahier noir", ou le discours du paralytique dans *Le Con d'Irène*), mais l'hétérogénéité des écrits subsistants est telle qu'on peut se figurer une oeuvre en puzzle. Puzzle définitivement éclaté, ou, à l'origine, rassemblé ? Les réflexions d'Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* inclineraient à imaginer un texte pulvérulent au début, qui convergerait à la fin en un mouvement d'unification et d'accélération : "l'histoire d'une centaine ou plus de personnages

---

1 D'après la célèbre opposition formulée dans la préface de 1924 au *Libertinage* , "Que toute démarche de mon esprit soit un pas, et non une trace" (première publication dans *Paris-Journal*, 13 avril 1923).

2 *Pays.* , "Préface à une mythologie moderne", *O.P.* , vol. 3, p. 86.

3 CHENIEUX (Jacqueline), *Le Surréalisme et le roman* , *op. cit.* "Ce caractère du temps aragonien lui paraît assez décisif pour ouvrir un "mode d'invention" reposant sur le jeu des signifiants, dont Aragon serait le chef de file, opposé à celui de Breton qui modifie le rapport entre l'écrit et la vie par une théorie de l'écriture qui présente cette dernière comme un *autre* événement" (texte de quatrième page de couverture).

s'acheminant vers leur *enfer* minutieusement tressé, dressé sous leurs pas comme un piège où les précipiter"[1]. Le chaînon de ce roman nous manque.

CONTINUITE/DISCONTINUITE DANS *LE MONDE REEL*

L'entrelacement conflictuel de récit continu et de principes de ruptures se prolonge-t-il dans *Le Monde réel* ? A beaucoup d'égards, les quatre premiers romans (*Les Communistes* formant un cas particulier) ne paraissent pas poursuivre dans cette voie, bien qu'ils n'abandonnent pas toute forme de discontinuité.

Discontinuité narrative

La fragmentation matérielle redevient aussi modeste que dans *Anicet* , se bornant à un découpage du récit en chapitres brefs (ils ont, dans les *.O.R.C.* , une moyenne de 7 pages pour *Les Cloches de Bâle* , 5,5 pour *Les Beaux Quartiers* , à peine plus de 5 pour *Les Voyageurs* , un peu plus de 6 dans *Aurélien* ; les chapitres des *Communistes* prendront plus d'ampleur, allant de 6 pages en moyenne au livre I, à 14 et 14,5 aux livres III et IV portant sur mai et juin 1940 (la seconde version opère quelques regroupements qui allongent les chapitres). Cette brièveté des chapitres donne plutôt une impression de rythme vif que de failles narratives, car elle ne préjuge pas de la continuité temporelle. Les effets de rupture typographique, de collage, l'émiettement en paragraphes isolés, disparaissent presque totalement.

La discontinuité temporelle obtenue par le jeu d'ellipses exerce un rôle non négligeable, mais subordonné en général à la cohérence globale du récit et à la visée unitaire de l'histoire. En effet, l'ellipse est d'ordinaire déterminée, ou déterminable au prix d'un facile calcul : dans *Les Cloches de Bâle* , à la partie intitulée "Diane", le lecteur saute de l'anniversaire de Guy qui a trois ans au chapitre I, à "Guy avait cinq ans" au chapitre II, et "Guy [...] avait neuf ans" au chapitre V. Fréquentes, mais non massives, les ellipses se trouvent distribuées dans *Les Cloches de Bâle* de façon à accélérer le récit sans perturber l'ordre chronologique ; mais elles ont aussi d'autres fonctions : on les perçoit surtout au début de "Diane", où elles soulignent le flou entretenu sur les liaisons de l'héroïne, et laissent deviner le regard ironique du narrateur sur les métamorphoses et sautes d'opinion du clan Nettencourt au gré des changements d'amant de Diane. Dans "Catherine", il s'agit plutôt de laisser dans l'ombre certains moments d'un long récit rétrospectif pour

1 *Inc* , vol. 42, p. 206.

retenir les points saillants de l'enfance et l'adolescence de la jeune fille. L'effet produit serait plutôt la rapidité que la discontinuité, sauf dans l'épilogue, où les ellipses concernant Catherine sont accompagnées de brusques changements de personnages et centres d'intérêt. N'oublions pas qu'à défaut de vastes ellipses, le récit des *Cloches de Bâle* présente une discontinuité temporelle remarquable avec le retour en arrière sur l'histoire de Catherine, qui va du chapitre II de "Catherine" au chapitre XX de "Victor", occupant "de la page 114 à la page 402"[1] de l'édition originale, et couvrant 268 pages dans les *O.R.C.*. Aragon souligne "le baroque, au sens architectural, de la composition des *Cloches* " son caractère "si peu classique"[2]. C'est l'un des points par lesquels *Les Cloches de Bâle* prolonge peut-être *La Défense de l'infini* . Cette analepse massive reste un cas unique dans *Le Monde réel* . Une aussi forte discontinuité souligne peut-être l'ampleur de la réorientation et de l'élargissement imprimés au roman par son auteur après la critique de "Diane" par Elsa, intervention dont Aragon a souvent rappelé le rôle décisif pour son travail de romancier[3].

Les Beaux Quartiers joue aussi des ellipses, mais de manière assez classique. Dans la présentation de Sérianne, elles servent à installer l'histoire de la petite ville par touches jusqu'au moment où s'engage vraiment l'action de façon plus serrée en juillet 1912. Entre la première et la seconde partie, une faille de plusieurs mois, de juillet à fin novembre 1912, souligne la composition : le déplacement de l'action de la province vers Paris et l'entrée en scène de nouveaux personnages. Un "blanc" marque aussi l'articulation de la seconde et de la troisième partie. Ce blanc temporel peu précis et assez court (allant de fin mai 1913 à fin juin, semble-t-il) est ressenti comme lacune parce qu'il s'accompagne d'un silence narratif encore plus prolongé sur Armand, que le lecteur perd de vue à un moment critique, pour ne le retrouver que le 14 juillet. Ce silence sur le personnage, ou "paralipse" au sens de G. Genette, contraste avec les péripéties multiples qui envahissent la scène autour du Passage-Club. Cette discontinuité dans le récit de l'histoire d'Armand figure de façon habile l'engloutissement du héros dans la ville et ses bas-fonds, entrevus à la fin de la seconde partie. Aragon retrouve ici les ressources de la composition dramatique des romans du XIXe siècle.

Il les utilise avec encore plus de maîtrise et d'efficacité dans *Les Voyageurs de l'impériale* et *Aurélien* . Pour *Les Voyageurs* , les ellipses correspondent aux disparitions de Mercadier, la première entre novembre 1897 et janvier 1898 de Paris

---

1 ARAGON, "C'est là que tout a commencé", *O.R.C.* , vol. 7, p. 20.

2 *Ibid.*, p. 19 et 20.

3 Voir notamment "C'est là que tout a commencé", *O.R.C.* , vol. 7, p. 19 (1965) et *Aragon parle avec Dominique Arban* , p. 109.

à Venise, la seconde après son brusque départ de Monte-Carlo en 1898, jusqu'à sa réapparition en 1910. Il s'agit ici de paralipse plutôt que d'ellipse, puisque cette période ne reste pas vide, mais est remplie par l'histoire collective et par celle de Meyer qui fonde alors son école. Dans cet intervalle s'est développée la légende de l'absent ... L'ellipse contribue à tracer la "physionomie intellectuelle" du personnage, elle est inhérente à la signification du roman. Plus audacieuse encore par son ampleur dans *Aurélien* , elle plonge dans l'ombre presque dix-sept annnées des deux personnages, à peine comblées ensuite dans l'épilogue par un bref résumé rétrospectif. La discontinuité temporelle isole les moments pleins qui ont accompagné la rencontre, puis la perte, de Bérénice. Dans le "blanc" qui précède l'épilogue, se déploie le temps de l'existence vaine, avant que les dernières pages viennent composer le "second pied de l'arc". L'ellipse, ici, comme nous l'avons vu plus haut, suggère l'écoulement du temps.

Si nous en restons au plan temporel, nous ne trouverons guère d'ellipses sensibles au lecteur dans *Les Communistes* , roman où le déroulement successif des faits est conçu comme porteur déjà par lui-même d'une leçon politique (par exemple, peu après le pacte germano-soviétique, la persécution déclenchée contre les communistes chasse les hésitations des militants). Pourtant, le lecteur éprouve souvent une impression de discontinuité du récit en raison des changements rapides et multipliés de personnages ou de lieux. Pour un même cadre temporel de la diégèse, et dans l'espace d'un même chapitre, le récit se fragmente au risque de s'émietter, selon une technique simultanéiste à rapprocher de celle de Sartre dans *Le Sursis* (Aragon cultive moins que Sartre, cependant, le relativisme des subjectivités individuelles, et il combat l'émiettement en cherchant à unifier les détails accumulés, grâce à l'atmosphère collective qui les baigne). Plus le romancier se veut fidèle à la totalité de ce qui doit s'inscrire dans un déroulement temporel sans soupir, notamment dans les pages sur mai et juin 1940, plus il s'engage dans un pointillisme qui peut devenir éprouvant pour le lecteur, par la rupture répétée du cours narratif[1].

1 Presque au hasard, citons un exemple tiré de "Mars-mai 1940", ch. XXIV, vol. 25. On relève dans ce chapitre au moins cinq séquences autonomes ou presque, obligeant à un saut narratif : Barbentane placé en arrière-garde à Savigny avec un groupe de volontaires - Bataille de La Horgne, dans le cimetière - Giraud à Vervins dans l'après-midi du 15 mai - Phillippeville brûle ; fuyards. Renfort - Mort d'Oustric à La Horgne. La dispersion est à la fois diégétique et spatiale au sein d'une unité temporelle.

Cette tendance à l'éclatement du récit en brèves unités n'est pas nouvelle chez Aragon, elle trouve seulement un champ privilégié dans le projet d'embrasser une réalité historique foisonnante dans *Les Communistes* . A posteriori, ce caractère conduit l'écrivain, dans *Les Incipit* , à jeter un pont entre *La Défense de l'infini* et *Les Communistes* : "*La Défense de l'infini* allait me faire passer (verser plutôt) du roman traditionnel qui est l'histoire d'un homme, au roman de société, où le nombre même des personnages retire à chacun le rôle de héros, pour créer le héros collectif. J'étais bien loin, en ce temps-là, d'apercevoir que cela devait me mener vingt-deux ans plus tard à écrire *Les Communistes* . Il en a pourtant été ainsi"[1].

A cette lumière, nous pouvons reconnaître ce facteur de discontinuité narrative dans l'ensemble du *Monde réel* et au-delà ... *Les Cloches de Bâle* en serait l'exemple le plus frappant du cycle, puisque l'entrée de personnages nouveaux avec leur univers propre gouverne la composition du roman : Diane et son monde surgis d'un *incipit* dicté, Catherine sur qui le roman "tourne", prenant une nouvelle profondeur, Victor apportant l'entrée en scène active du monde ouvrier, Clara ouvrant sur le socialisme international et la "femme des temps nouveaux" . Les efforts de liaison dramatique[2] et le lien idéologique existant entre les parties atténuent un peu, sans l'effacer, ce que peut avoir d'abrupt cette série de surgissements et de réorientations, accompagnée d'une coloration stylistique différente pour chaque partie centrée sur un personnage : récit rapide, sec et ironique pour "Diane", plus intériorisé, avec des passages plus lents, dans "Catherine", davantage chargé d'informations et d'incidents, et plus près de la chronique dans "Victor", enfin d'un lyrisme parfois oratoire dans "Clara". En un sens, *Les Cloches de Bâle* se construit à partir du processus analysé dans *Les Incipit* pour *La Défense de l'infini* : "... la multiplicité des personnages était née de l'intrication de récits différents chacun ayant pour le commander son commencement, je veux dire une phrase tournant sur l'univers propre du personnage, de quoi, par quoi, se déterminait un autre roman. Une autre route"[3]. *A partir de* ..., mais aussi *contre* cette menace de dispersion. La continuité se conquiert dans le mouvement idéologique qui traverse et relie ces phases du récit, incarné par la quête de Catherine en marche vers "la lumière"[4].

---

1 *Inc* ., vol. 42, p. 193.

2 Par exemple la réapparition de Brunel en Brunelli, espion à Bâle, "comme si le ramener ainsi recousait ensemble les parties disparates de l'ouvrage" *O.R.C.* , vol. 7, p. 20 ; le retour de Judith, du général Dorsch, etc.

3 *Inc* , vol. 42, p. 190.

4 *C.B.* , épilogue, vol. 8, p. 225.

Par contraste, *Les Beaux Quartiers* paraît beaucoup moins discontinu, étant plutôt centré sur deux personnages. La "montée" du provincial à Paris appartient à tel point à la tradition romanesque française, et représente une étape si obligée de l'"éducation" d'un jeune homme, qu'elle ne devrait guère être ressentie comme une rupture. Cette forme plus "classique" des *Beaux Quartiers* n'exclut pas une certaine discontinuité dans la conduite du récit : description un peu pointilliste de Sérianne, où chaque personnage entre avec son drame personnel, avant qu'ils se retrouvent tous jetés dans la fête meurtrière ; abandon d'Armand pour une vision globale de Paris et la peinture de milieux nouveaux au début de la seconde partie (Armand ne reparaît qu'au chapitre X) ; composition en alternance de scènes avec Edmond et de scènes avec Armand, si bien qu'une même journée est fragmentée entre plusieurs chapitres et entre plusieurs segments narratifs changeant de lieu et de personnage. Par exemple, dans la partie "Paris", on trouve successivement, pour un même dimanche de mai, cinq chapitres, alternant l'histoire sentimentale d'Edmond et Carlotta (ch. XXVII), la manifestation du Pré Saint-Gervais avec Armand (XXVIII et XXIX), le drame de Madame Beurdeley chassée par Edmond (XXX), la mésaventure d'Armand le soir, sauvé d'une rafle, puis floué par une prostituée (XXXI). Plus loin dans le roman entreront en scène de nouveaux personnages qui compliquent le récit : Richard, Jeanne, le croupier Leroy, Colombin, etc.

La fragmentation en histoires variées caractérise aussi *Les Voyageurs de l'impériale* (que l'on songe à la dernière partie, accumulant les drames de Mercadier, d'Elisabeth à "Etoile-Famille", de sa soeur et Werner, le suicide de Reine, les histoires des "Hirondelles" et de leurs voisins, etc.). Cette surabondance source d'émiettement sera quelque peu disciplinée dans *Aurélien* , mais on y rencontre encore la tendance à engager des romans multiples (romans de Blanchette et Edmond, de Blanchette et Adrien, histoires de Decoeur, de Blaise, tragédie de Paul ...), tendance que la critique a relevée avec quelque irritation.

Dans l'ensemble du "Monde réel", la distribution du texte en chapitres subdivise assez souvent les épisodes : un même épisode peut être morcelé en deux ou trois chapitres (par exemple trois chapitres pour le bal chez Valmondois dans *Aurélien*). Il est parfois écartelé entre deux ensembles textuels séparés par un ou plusieurs chapitres : nous l'avons vu pour la scène du masque brisé dans *Aurélien* , coupée par le chapitre XXXVI sur le goût de l'absolu. De la même façon, la rencontre nocturne à Pigalle entre Aurélien et Paul Denis (ch. LXXI et LXXIII) est coupée par une scène entre Adrien et Blanchette rue Raynouard sans raison apparente, sinon peut-être un effet de contraste. La distribution d'une unité diégétique en chapitres distincts s'accompagne souvent d'un décalage de ton, de style, qui produit une curieuse discontinuité de lecture.

Une étude stylistique ferait apparaître d'autres sources de discontinuité au niveau du paragraphe ou de la phrase, et non plus de l'agencement des chapitres ou des ensembles plus vastes : dénivellations de temps verbaux, multiples changements de perspective narrative, brusques variations du registre dont relève le lexique, etc.

Le cours globalement chronologique du *Monde réel* se trouve donc sourdement travaillé, et comme irisé, par des tendances à la fragmentation, au mouvement perpétuel de l'écriture, et au bourgeonnement diégétique, facteurs de discontinuité qui demandent au lecteur la complicité d'une lecture agile. Déjà en 1957 André Gavillet retenait cette caractéristique d'Aragon traversant toute son oeuvre : "Au sein d'un chapitre s'ouvre un roman mineur ; dans chaque phrase, que de carrefours pour les surprises des rencontres"[1].

Est-ce suffisant pour nous faire penser que ces textes prolongent les essais de libération du temps continu et les conflits de durées qui avaient marqué les textes d'inspiration dadaïste ou surréaliste ? - L'emprise du récit à liaisons temporelles et causales régulières domine *Le Monde réel* et assure la cohérence globale des romans, sans annuler les mouvements d'écart, les germes de rupture, qui traversent le discours narratif.

Discontinuité dans le comportement des personnages.

On peut se demander si les tendances à la discontinuité ne se sont pas déplacées au niveau de l'histoire, sur le comportement attribué aux personnages. Comme Anicet s'arrachait aux "affections anciennes", et à la fin du récit se détachait de tout, de nombreux personnages du "Monde réel" quittent les sentiers tracés : Armand "avait rompu avec le monde des siens"[2] sans retour ; son frère Edmond bascule hors des perspectives patientes d'un avenir prévisible : "L'ombre de Carlotta s'étendait sur la vie d'Edmond, mais il n'est pas sûr qu'elle puisât sa force de ténèbres dans la jeune Italienne. Elle était l'occasion pour Edmond de négliger, de rejeter tout ce à quoi il avait préalablement tenu. Elle lui faisait mieux que tout sentir la médiocrité de sa vie"[3] présente et à venir.

La même constellation de sentiments s'observe chez Pierre Mercadier : une fois disqualifiée la vie quotidienne toute tracée, le professeur éprouve une

1 GAVILLET (André), *La littérature au défi. Aragon surréaliste* . Ed. de la Baconnière, Neuchâtel 1957, p. 109.

2 *B.Q.* , "Passage Club", ch. XXII, vol. 12,

3 *B.Q.* , "Paris", ch. XX, vol. 12, p. 52.

impression d'ivresse, d'élargissement, à l'abandonner. "Ainsi tout était fini, tout allait se détacher, se libérer, le monde allait partir à la dérive"[1]. Le personnage recherche la coupure radicale pour elle-même, dans un vertige du refus et du vide : "Pour que la rupture fût totale, il avait laissé derrière lui le manuscrit de *John Law*, qu'il avait un moment songé à emporter. Mais c'eût été un lien avec le passé, un élément de continuité"[2].

La pratique et la philosophie du jeu viennent couronner ce choix des deux personnages. On sait quelle place occupe le jeu dans la thématique d'Aragon. Il est une composante majeure de l'ivresse de la discontinuité, car il défie l'accumulation lente et continue. La grisante remise en question, à chaque coup, de la minute suivante, reproduit l'aventure de la rupture initiale. En face des vies réglées, répétitives[3], qui donnent l'impression d'être étriquées même lorsqu'elles ne sont pas mesquines (comme celle du couple Grésandage), le jeu s'auréole du prestige de l'ouverture à neuf : "tout cela le libérait, lui donnait le sentiment que le large donne aux terriens qui vont pour la première fois sur la mer"[4].

Plus naïf chez Edmond, plus amer chez Pierre Mercadier, le désir de faire table rase du passé représente dans *Les Beaux Quartiers* et *Les Voyageurs* ... un ressort capital de l'action. Dans *Aurélien*, il reste un rêve inaccompli, après avoir créé l'illusion d'une rupture possible : "Cette soirée efface d'un coup tout le passé [...] Ceux qui jamais ne furent saisis par un amour ne comprendront pas Aurélien. Il n'y a peut-être pas au monde de sentiment plus vif, comme le vent au visage, que celui de ce renouveau [...]"[5]. Les mêmes images d'espace vif accompagnent la libération d'Edmond dans *Les Beaux Quartiers* et le "renouveau" d'Aurélien. Mais le personnage retombe dans l'enchaînement machinal des gestes, des parcours habituels : "Il avait besoin d'être emporté par ce fleuve"[6] ; et cette incapacité à dépouiller le vieil homme représente aux yeux d'Aurélien l'une des raisons de son échec (ch. LXX).

---

1 *Ibid.*, ch. LXI, vol. 15, p. 329.

2 *V.I.*, "Venise" I, vol. 15, p. 340. Voir notre Ve partie.

3 Paulette Mercadier craint surtout la vérité qui ébranlerait son confort : "Tout ce qu'elle voulait, c'était que rien ne changeât". *V.I.*, "Fin de siècle", ch. LIX, vol. 15, p. 321.

4 *B.Q.*, "Passage-Club", ch. I, vol. 12, p. 155.

5 *Aur.*, ch. XXVI, vol. 19, p. 185.

6 *Aur.*, ch. XLVII, vol. 20, p. 54.

Les personnages tentés par la discontinuité sont dotés par le romancier d'une forme de "transparence intérieure"[1] qui incline le lecteur à épouser leur perspective : on les aborde souvent par des amorces de monologue intérieur, leurs pensées étant rapportées en style direct ou en style indirect libre[2]. Le texte accueille en particulier des rêves ou des plages de demi-sommeil de ces personnages, attestant leur proximité exceptionnelle[3].

La présence répétée de destinées fictives impliquant une rupture de continuité accomplie ou esquissée confirme donc l'importance et la permanence du débat entre le refus de la concaténation temporelle et son acceptation. Mais le choix de la temporalité rompue n'est radical, dans *Le Monde réel* , que chez Pierre Mercadier dans sa maturité. Chez lui seul il n'ouvre sur aucune nouvelle forme de relation entre les jours, ni celle que peut créer un amour (comme pour Edmond ou Aurélien), ni cette autre fidélité, cette autre mémoire qu'apporte la condition ouvrière au jeune Armand. Est-ce pour cette raison qu'après avoir accompagné son personnage au plus intime de son refus du temps lié, le romancier l'accable comme pour accumuler les preuves de l'échec auquel aboutirait inévitablement cette voie ? On dirait que l'auteur exorcise à travers cette violence la fascination de la "grande aventure négative"[4] dont Venise est le coeur. C'est sur la place Saint-Marc que Pierre en eut la révélation : "Il avait véritablement assassiné sa vie ancienne [...] Il avait tué le professeur Mercadier"[5]. Au-delà de Venise, lieu de la "mise à mort" pour Mercadier comme pour Aragon, le temps continue ; c'est là que réside l'impitoyable lucidité des *Voyageurs de l'impériale* : si le héros ne trouve ni en lui-même ni dans le monde qui l'entoure la volonté et la force de donner un sens au temps, celui-ci ne peut que dérouler son cours destructeur.

Après *Les Communistes* , où le calendrier historique tenant lieu de cadre et de fil directeur tranche le problème de la continuité du récit plus qu'il ne le résout, *La Semaine sainte* lui apporte une réponse à la fois complexe et équilibrée, unique dans l'oeuvre romanesque d'Aragon. Au-delà de *La Semaine sainte* (*Le Fou d'Elsa* étant mis à part), va commencer le règne du récit en miettes, du miroir brisé.

---

1 D'après le titre de Doritt COHN dans la traduction française, *La Transparence intérieure. Les modes de représentation de la vie psychique dans le roman* . Ed. du Seuil, 1979.

2 *B.Q.* , "Paris", ch. XX, vol. 12, p. 52 ; *V.I.*, "Fin de siècle", ch. LIV ; *Aur.* , ch. XXVI, p. 185, etc.

3 *B.Q.* , "Paris", ch. XXXV ; *Voy.* , "Fin de siècle", ch. LVII, LXI.

4 *V.V.* , "Venise" I, vol. 15, p. 341.

5 *V.V.*. , "Fin de siècle", ch. LXI, vol. 15, p. 336.

L'ALLIANCE DES CONTRAIRES : CONTINU ET DISCONTINU DANS *LA SEMAINE SAINTE*

La composition de *La Semaine sainte* offre un "tressage" d'une rigueur exceptionnelle entre la continuité temporelle et la discontinuité narrative, disposition que le cadre chronologique d'une semaine permet de suivre avec une clarté particulière[1].

La semaine civile, grâce à la succession obligée des journées, représente déjà par elle-même un facteur de cohérence. Mais la liturgie de Pâques y ajoute une liaison interne entre les jours et une très forte orientation, l'une et l'autre subordonnées au déroulement dramatique de la Passion et à son couronnement le dimanche pascal. Si l'on se souvient qu'en 1815, la Semaine Sainte se trouve être aussi le cadre temporel du passage de l'hiver au printemps, - ce que les rappels dans le texte, jusque dans les titres, ne nous laissent pas oublier - un enchaînement chronologique orienté, vectoriel, domine avec beaucoup de force l'ensemble des événements racontés.

Sur le plan temporel, les indications souvent précises de jours et d'heures permettent au lecteur attentif de suivre pas à pas l'action, depuis le "matin des Rameaux", quand "les vitres sales pâlissaient à peine" (début du chapitre I), jusqu'à la "halte de midi" du dimanche de Pâques, sous "un soleil pâle" (vers la fin du dernier chapitre). Des notations de lumière comme une "clarté vague"[2], ou des précisions d'heures parfois concrétisées par une horloge[3] ponctuent le récit. Elles permettent d'observer, si l'on confronte les segmentations en chapitres et la chronologie, une remarquable continuité temporelle entre les chapitres. Dans presque tous les cas, l'articulation se fait sans hiatus. Exceptionnellement on note une ellipse de quelques heures (entre les chapitres II et III), ou de la nuit (entre les chapitres XIV et XV), et, à la fin du chapitre X, un saut extrême d'une nuit de 1815 à une nuit contemporaine de la rédaction : "c'est moi qui rêve"). Mais inversement l'enchaînement est renforcé par des simultanéités ou par de légers chevauchements, par exemple entre l'éveil de Berthier vers sept heures à la fin du chapitre XIII et la reprise du même jour à l'aube, au début du chapitre suivant. La consécution

---

1 Voir sur ce point le mémoire de Véronique PANNABIERE réalisé sous notre direction à l'Université de Provence, "Temps et espace dans *La Semaine sainte* ", 1982.

2 "Clarté vague", ch. V, "l'aube pâlit aux fenêtres", ch. VIII, "le jour tout à fait descendu", ch. VIII, etc.

3 "Minuit venait de sonner au grand cartel mural", ch. IV, "Théo avait regardé l'heure à Saint Pierre : il était cinq heures juste", ch. IX, "Il regarda sa montre : quatre heures moins le quart", ch. II, "L'église a sonné sept heures", ch. XI, etc.

temporelle continue semble bien tenir lieu de principal ressort de progression du récit.

Le tableau ci-dessous rapproche la situation temporelle caractérisant chaque fin de chapitre de celle qui peut s'observer au début du chapitre suivant.

La Semaine sainte

Situation temporelle à la fin du chapitre	Situation temporelle au début du chapitre suivant
I. Déjeuner chez le père de Théodore, fin de matinée. Dimanche 19 mars.	II. Fin de matinée : "Le roi devait passer les troupes en revue à midi".
II. "il était un peu plus de quatre heures". Revue annulée.	III. "Ce soir-là" ... "il fait déjà nuit au dehors" (ellipse de quelques heures).
III. Nuit du dimanche au lundi [19 au 20 mars].	IV. "Il regarda sa montre [...] onze heures et demie" [du soir].
IV. Vers minuit ("Les adieux de minuit"), à Paris.	V. Même nuit, "un peu avant minuit", à Saint Denis.
V. "il était une heure de l'après-midi" lundi 20 mars.	VI. "Beauvais, ce 20 du mois de mars 1815". Début de l'après-midi (Marmont, arrivé "entre midi et une heure", dort). L'annonce "Beauvais le 20 mars" est suivie d'un saut à l'époque de rédaction, "à présent".
VI. Même jour, vers 16 heures.	VII. Simultanéité : "Tandis que le Duc de Richelieu" raconte sa vie, Fabvier dort. Il fait encore "plein jour".
VII. Soir du même jour : "dans la nuit".	VIII. Nuit du 20 au 21 mars. "Le printemps".
VIII. Soirée du mardi 21 mars "Dans le jour tout à fait descendu".	IX. Léger retour en arrière : "il ne devait pas être plus de trois heures et quart" [après-midi du 21 mars].
IX. Soirée du 21 mars avant le dîner, fixé pour 20 heures.	X. Vers 20 heures. Puis dîner et nuit.
X. Nuit du mardi 21 au mercredi 22 mars. Mais à la dernière page : "c'est moi qui rêve", actuel.	XI. "Elle a fini par se terminer, cette interminable nuit du mardi au mercredi, le jour va se lever".
XI. "un mercredi de la Semaine sainte". Matinée du 22 mars.	XII. Même matinée du 22 mars, puis accident de D'Aubigny peu après 14 h 30.
XII. "le jour tombe". Soir du 22 mars.	XIII. "sur le coup de six heures" (du soir).
XIII. "il était un peu plus de sept heures du matin", jeudi 23 mars.	XIV "Le Jeudi Saint de 1815 commence" ... "Abbeville, d'où la maison du roi sort avant l'aube" --> chevauchement de quelques heures.
XIV. Arrivée à Béthune, "c'était presque la nuit". Soir du 23 mars.	XV. "Vendredi saint" (titre). "Le jour de la Passion naissait obscurément" (ellipse de la nuit).

XV. Dîner chez le Commandant. Soir du Vendredi 24 mars. XVI. Dimanche de Pâques, 26 mars, "la halte de midi".	XVI. "Il est une heure du matin. Dieu est mort. C'est le samedi qui commence", 25 mars.

Une autre source non négligeable de continuité tient à la répétition, si souvent observée par les commentateurs, d'une pluie lancinante, qu'il faut cependant articuler avec l'introduction de plus en plus fréquente au fil du récit du thème inverse : "soleil de mars" (ch. V), "petit soleil dans un ciel coupé de nuages" (ch. VI), "échappée de soleil dans le brouillard" (ch. VIII), etc. Mais la pluie domine par la fréquence des notations, et par l'emprise que ce thème exerce sur le lecteur grâce au rythme des phrases et à sa richesse stylistique. Bien plus que les rigoureux enchaînements du calendrier, c'est cette permanence obsédante de la pluie qui donne au lecteur l'impression de durée.

A cette continuité temporelle entre les chapitres se surimpose une série de facteurs inverses qui viennent contrebattre la linéarité du récit et en désorientent une lecture suivie. Les principales altérations ont pour origine des changements de personnages et de lieux, comme le montre la confrontation des articulations de chapitres avec d'autres aspects de la diégèse que la relation de temps. A l'exception d'une seule liaison de chapitre (IX à X), on note soit un déplacement dans l'espace, soit le passage d'un personnage à un autre, et le plus souvent les deux phénomènes à la fois.

La Semaine sainte

Lieu et personnage(s) en fin de chapitre	Lieu et personnage(s) au début du chapitre suivant
I. Géricault chez son père. II. César de Chastellux au Champ de Mars. passage du Roi. III. Géricault avec A. Thierry au Palais-Royal.	II. Robert Dieudonné place Louis XV. III. Géricault aux Tuileries (liaison possible par le Roi). IV Salon de la famille Oreille.

IV. Le Père Elisée quitte en hâte le salon "pour rattraper sa Majesté à Saint-Denis".	V. Le maire de Saint-Denis éveillé. Agitation dans la ville.
V. Exelmans ramène à Paris les troupes ralliées à Napoléon. Retour "vers la Place Louis XV et les Tuilleries" où flotte le drapeau tricolore.	VI. Beauvais le 20 mars. Description : autrefois-aujourd'hui.
VI. Conversation à Beauvais entre le Maréchal Marmont et le Duc de Richelieu.	VII. Sommeils et rêves à Beauvais : Fabvier, Toustain, les Durfort, Géricault, etc.
VII. Viol de Denise à Beauvais et commentaire de l'auteur.	VIII. Arrivée de nouvelles à la préfecture de Beauvais.
VIII. Réflexions de Robert Dieudonné, en route près de Clermont.	IX. Arrivée à Beauvais de Bernard ; rencontre avec M. Joubert. En route pour Poix.
IX. Arrivée de Géricault chez le maréchal-ferrant de Poix.	X. Enchaînement sur le cheval de Géricault déferré à Poix.
X. Réflexions de l'auteur sur son récit de la nuit de Poix. Paysage actuel.	XI. Panorama sur le petit matin "sur les routes" (Poix, Abbeville, Saint-Pol, Béthune, etc.).
XI. Entrée des armées royales à Pont-Rémy.	XII. La vallée de la Somme ; le tourbier.
XII. Marc-Antoine blessé couché chez le tourbier.	XIII. Repas avec le Roi à Lille.
XIII. Berthier à Lille.	XIV. Panorama sur "un jour de grand vent" sur le Nord. Puis entrée de Simon Richard à Lille.
XIV. Géricault chez le Commandant Degeorge à Béthune.	XV. Les Princes à Saint-Pol.
XV. Discussions de soldats désemparés à Béthune.	XVI. Rêves du Comte d'Artois à la ferme de La Fosse.

Si l'on quitte l'articulation des chapitres pour étudier l'enchaînement au sein des chapitres eux-mêmes, l'impression de discontinuité s'accroît. Matériellement, les chapitres, beaucoup plus longs que dans *Le Monde réel* , sont eux-mêmes subdivisés en sous-ensembles. En effet, les chapitres de *La Semaine sainte* comptent de 24 à 65 pages dans les *O.R.C.* , contre 4 à 10 pour les romans du "Monde réel", et le chapitre forme un ensemble complexe. Au cours du chapitre, et même à l'intérieur de ses sous-parties, les changements de personnages abondent, ainsi que les déplacements de pespective narrative et de temps verbaux. Enfin c'est en général dans le corps des chapitres, et non à leur articulation, qu'Aragon place les amples anachronies si caractéristiques de *La Semaine sainte* , sur lesquelles nous aurons à revenir. Un seul exemple suffira à donner un aperçu de ce foisonnement : le chapitre V, "Saint-Denis", voit se bousculer une foule de

personnages. Plaque tournante, cette ville où se croisent et se heurtent les volontés, les peurs, assure l'unité de lieu d'un chapitre où le récit nous présente successivement des individus ou des groupes contrastés :
- 1ère subdivision[1] : le maire de Saint-Denis et le général Maison, chez eux et en ville.
- 2ème subdivision : Théodore, arrivé à Saint-Denis dans la suite du Roi (avec une rétrospection sur son départ des Tuileries avec le roi).
- 3ème subdivision : les chefs, le Duc de Raguse, Fabvier, César de Chastellux, etc, en route vers Saint-Denis.
- 4ème subdivision : le Père Elisée, Chateaubriand, le Comte d'Artois, puis le Roi, Géricault, et la Maison du Roi, chacun avec son trajet.
- 5ème subdivision : à Saint-Denis, Mac-Donald, Madame Visconti, le général Maison.
- 6ème subdivision : Mac-Donald quittant Saint-Denis, croise des troupes ralliées à Bonaparte se dirigeant vers Paris.

L'unité relative de lieu (Saint-Denis) et de temps (la nuit du 19 au 20 mars) abrite un extraordinaire brassage d'autres lieux et d'autres moments (1793, 1813, ou les heures précédentes), chaque personnage, par l'intermédiaire de ses pensées, de ses rêves (la générale Maison), ou grâce à l'intervention du narrateur omniscient, devenant à son tour occasion de récits greffés. Cette prolifération, créatrice de discontinuité, contribue cependant à l'atmosphère générale de désordre, de fourmillement, qui règne sur l'ensemble du chapitre, et joue un rôle dans son unité thématique autant que le font, sur un autre plan, la pluie et la nuit.

La succession nécessaire à l'exposition d'un ensemble complexe, correspond-elle en fait à ce que le théoricien du cinéma Christian Metz désigne comme "syntagme alterné", traduisant une simultanéité ?[2]. A certains égards, oui, puisque à l'intérieur du chapitre le récit se déplace pour montrer alternativement le Roi et ceux qui s'interrogent sur la fuite royale, la situation à Saint-Denis et hors de Saint-Denis, etc. Le romancier éclaire tour à tour les démarches simultanées des personnages, comme le soulignent les formules de concomitance : "Vers l'heure où Trick, enfin, boit à longs traits les eaux souterraines du Croult qui alimente l'Abreuvoir de Saint-Denis, à la barrière de l'Etoile le Duc de Raguse [...] donne le

1 Nous désignons comme "subdivision" le texte situé entre deux astérisques au milieu d'un blanc.
2 METZ (Christian), *Essais sur la signification au cinéma* , "Quelques points de sémiologie au cinéma", Klincksieck 1968, p. 106 : "l'alternance des signifiants correspond à la simultanéité des signifiés" (par exemple, des images successives montrent alternativement les poursuivants et les poursuivis).

signal du départ aux quatre compagnies de la Maison du Roi"[1] ... ou, un peu plus tard, après l'évocation du Père Elisée sur les routes, "A cette heure-ci, M. de Chateaubriand [...] traversait Saint-Denis, d'où les derniers escadrons de la Maison du Roi étaient en train de sortir"[2]. Mais dans l'ensemble du roman, de multiples jeux d'alternance semblent présider à l'ordre des scènes, pour des raisons plus esthétiques que temporelles : les espaces ouverts alternent avec les espaces clos, les mouvements sont contrebalancés par les haltes, le récit consacré aux troupes royales laisse place au point de vue des bonapartistes, la vision de Géricault et celles des autres personnages viennent tour à tour au premier plan, etc. Tout ceci concourt à une extrême mobilité du récit, sans obéir toutefois, semble-t-il, à un ordre calculé d'alternance comme n'aurait pas manqué de l'introduire Michel Butor.

C'est que le principe d'organisation de *La Semaine sainte* reste, croyons-nous, plus historique que formel, c'est-à-dire qu'il repose sur une représentation du temps : le temps saisi à la fois dans l'"épaisseur" de chaque présent, et dans les transformations s'inscrivant sur l'axe de succession. Chaque moment se pulvérise en parcelles où "personne ne vit la même histoire"[3] mais ce n'est pas pour autant que l'Histoire se dissout. La masse de ces "destins individuels"[4] rassemblés et l'enchaînement temporel des divers moments ponctuels finissent par dessiner un parcours, celui de l'"événement historique". L'inscription possible de la retraite royale après coup dans le temps chronique et sur l'espace d'une carte en fait un objet de récit ; et la linéarité temporelle globale figure, nous semble-t-il, cette reprise possible de chaque parcelle par le tout, assurant son passage à la dimension historique[5].

LE LIVRE DEBROCHE[6]

La liaison temporelle stricte entre chapitres, capable de contenir les tendances à la dissémination, ne se retrouve plus au-delà de *La Semaine sainte* . L'impression de discontinuité ressentie par le lecteur semble partagée par le

---

1 *Sem.* , ch. V, vol. 29, p. 176.

2 *Ibid.*, p. 186.

3 *Ibid.*, p. 194.

4 *Ibid.*

5 R. JEAN parle avec quelque paradoxe pour un livre dont il montre par ailleurs la mouvance "désordonnée, grouillante de vie et pleine de contradictions", du "flux uniforme de ce grand livre linéaire". *Les Cahiers du Sud* n° 351, 1959, p. 308-309. Nous souscrivons à l'idée de flux sans toutefois le ressentir uniforme.

6 Voir *M.M.* , "Cette vie débrochée", "Le miroir de Venise", vol. 33, p. 64.

narrateur, qui accumule les images pour la cerner plus justement : "Mon récit sans liens, sans trame, sans dessin, on dirait *décousu* , mais quelle aiguille, quelle main passa jamais le coudre ? Ce pourrait être non-cousu. Discontinu ? Non-lié serait plus juste"[1]. Le terme "discontinu" supposerait une continuité rompue, comme "décousu" une couture antérieure, tandis que "non-lié" suggère des unités autonomes, et non les fragments d'un tout préalable. Le récit "non lié" dont parle le narrateur de *La Mise à mort* , et qui caractérise toute la dernière période romanesque d'Aragon, correspond-il à une fragmentation chaotique, ou à une composition complexe plus secrète décelable à l'analyse ? Et quelles que soient les réponses à cette question, comment s'expliquer cette écriture en miettes ?

Comme *La Semaine sainte* faisait transition avec "Le Monde réel", *Le Fou d'Elsa* mène plus loin l'expérience de la fragmentation, sans toutefois la radicaliser. Il s'écarte de la continuité par d'audacieux mouvements temporels et par sa forme d'écriture. Le début du poème se situe à l'époque contemporaine, tandis qu'ils se termine à la mort du "Fou" en 1495. Le temps de la Grenade ancienne occupe la majeure partie du texte, qui déroule son histoire depuis la prise du pouvoir par Boabdil en 1476 jusqu'aux lendemains de sa chute, selon un ordre chronologique souligné par des titres-dates : en III, "1490" et en IV, "1491" tiennent lieu de titre, sans autre développement ; en V, le vers "La veille où Grenade fut prise" date l'événement[2] ; en VI, "La grotte" porte en sous-titre "(1492)". Enfin, "l'Epilogue" comporte la mention "(1492-1495)". Mais plusieurs ruptures opèrent un saut dans le temps : pour ne citer que les principales, "La parabole du montreur de ballet" coupe l'histoire de Grenade par un commentaire sur le poème, et les "Chants du vingtième siècle" interrompent longuement l'histoire du Medjnoûn : "C'est ici que dans moi s'arrête cette histoire et s'efface Grenade"[3]. Entre ces deux écarts temporels de presque cinq siècles, s'insère une tentative pour réunir les moments extrêmes. En effet, à la fin de "La grotte", la vision du Fou s'étend jusqu'aux époques étagées des "Successeurs"[4], Calixte et Mélibée, Don Juan, Jean de La Croix ("Grenade 1581"), Chateaubriand ("Grenade 13 avril 1807"), enfin Lorca. Dans une tension ardente pour faire se superposer 1492 et 1936, le Medjnoûn tente une fusion des deux temps, qui lui permettrait de rencontrer l'Elsa future, présente en Espagne en 1936. Cette fusion serait l'aboutissement d'une

1 *M.M.*, "Le miroir Brot", vol. 33, p. 89.

2 C'est le 30 décembre 1491 que le représentant du roi d'Espagne prit possession de Grenade (*O.P.* XIV, p. 351).

3 *Fou* , "Epilogue", NRF Gallimard, p. 401, et *O.P.* XIV, p. 437.

4 *Fou* , VI "La Grotte", III, *O.P.* XIV, p. 369.

volonté de continuité ininterrompue entre le passé et le présent, figurée par cette chaîne d'altérés d'amour à travers les siècles. Mais le personnage de "l'auteur" déclare la jonction impossible et interdite : "halte ici"[1]. La faille du temps ne saurait se combler.

La discontinuité temporelle frappe le lecteur par l'ampleur de l'écart entre les époques, mais elle joue peut-être un moindre rôle, dans l'impression créée d'éclatement du récit, que les changements incessants de narrateurs et l'extrême diversité formelle. Ainsi, malgré de grandes plages de texte où l'histoire de Grenade et celle du "Fou" s'inscrivent de façon à peu près continue sur le plan temporel, *Le Fou d'Elsa* fragmente le récit et n'opère pas la synthèse des époques, désespérément approchée.

La Mise à mort et *Blanche ou l'oubli* manifestent une dislocation encore plus frappante du récit. C'est au prix d'une *reconstitution* à partir d'éléments très distants que nous pouvons résumer l'histoire d'Alfred-Anthoine. A considérer la structure générale du texte, on constate que le déroulement linéaire du drame est sans cesse mis en suspens, "déçu", par l'introduction de principes relevant d'un autre ordre, plus formels et analogiques[2] que diégétiques. Ainsi la progression diégétique est freinée par la mise en oeuvre d'une *complexité croîssante* , en particulier grâce à la complication systématique du thème du miroir : au "miroir de Venise" fixe et "classique" succèdent le "miroir Brot" dont les faces repliables multiplient les reflets, la "glace sans tain", puis le "miroir tournant", enfin le "miroir brisé". Le principe d'*accélération* n'est pas sans lien avec l'histoire, mais il disloque de plus en plus le récit, jusqu'au vertige : "le miroir s'affole"[3], et le "transit"[4] d'une séquence à l'autre s'opère de plus en plus brusquement : "l'image saute"[5]. Des figures plus statiques freinent le récit : alternances, symétries, circularité de la mise en abyme. On voit alterner récits du miroir et lettres à Fougère, contes et "digressions" sur l'écriture ; la symétrie inversée des titres de part et d'autre de "Murmure" combat la linéarité et renvoie à l'"abîme" de "Murmure"[6].

---

1 *Ibid.*, "L'incantation déroutée", *O.P.* XV. p. 421 et NFR Gallimard, p. 383.

2 Les principes formels peuvent être en relation d'analogie avec l'histoire : le redoublement en miroir de chapitres symétriques répond au thème du dédoublement intérieur, la fragmentation accélérée du texte entre en correspondance avec le vertige de la perte d'identité, etc. L'analogie, en un sens, conforte la diégèse. Mais les principes formels qu'elle comporte tendent à se déployer selon leur propre dynamique, étouffant la diégèse. Voir notre cinquième partie, ch. III.

3 *M.M.* , "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 125.

4 RICARDOU (Jean), *Le Nouveau roman* , éd. du Seuil, 1973, p. 76.

5 *M.M.* , "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 123.

6 Voir le bel article de Daniel BOUGNOUX sur "Murmure", "Chambre obscure", *Silex* n° 3, Grenoble 1977, p. 118-142 : "On ne peut lire *Murmure* sans glisser dans une de ces crevasses

Enfin des répétitions non seulement thématiques, mais presque textuelles, multiplient les échos internes ; facteurs de cohérence au point de vue formel, elles altèrent en revanche la temporalité de l'histoire et sa continuité. Le miroir brisé du texte éclaté, à la fin du roman, est l'aboutissement de la "folie", de l'unité impossible.

Le lecteur rencontre dans *Blanche ou l'oubli* une autre forme de discontinuité. Au niveau de la distribution en parties et chapitres, elle intervient moins que dans *La Mise à mort* : les trois parties sont ordonnées selon la succession numérique au lieu d'être juxtaposées, et les trois contes insérés de *La Mise à mort* font place à la seule enclave de "l'histoire d'Angus et de Jessica". Mais la disposition du récit ébranle le déroulement de l'histoire, et porte atteinte à la notion même d'histoire. En effet, la fiction de Marie-Noire et Philippe paraît posséder tous les caractères d'une histoire traditionnelle : un début et une fin, un déroulement chronologique irréversible, inscrit sur une année (à partir du 8 octobre 1965), et même cette orientation du temps qu'assurent l'attente et la naissance d'un enfant ... Mais l'histoire de Gaiffier entre en concurrence avec cette fiction de premier plan, l'interrompt puis la supplante : dans la première partie, le romancier semble vouloir raconter parallèlement deux histoires en alternance, chacune dans l'ordre chronologique, à partir des vingt quatre ans de Marie-Noire et de "quand j'avais vingt quatre ans"[1] de Gaiffier. La représentation du temps se fait à l'échelle d'une année pour Marie-Noire au plan I, et de quarante-quatre ans pour Gaiffier au plan II (de 1922 à 1966), donc avec des ellipses temporelles bien plus importantes pour ce second plan. On note en particulier une étrange lacune entre 1929 et 1934, couverte par la formule flaubertienne "Des années passèrent"[2]. L'ellipse évite au narrateur de s'approcher de la zone douloureuse et cruciale de son passé.

Dans la seconde partie, tandis que le roman de Marie-Noire continue son procès parfaitement reconstituable malgré sa présentation segmentée, le drame de Gaiffier paralyse toute chronologie. Le récit revient alors sur les années sautées (Java entre 1930 et 1933), mais l'image de Blanche hante aussi le présent : Gaiffier y est tout entier "parfum de Blanche"[3] et elle lui "revient de tous les côtés du

---

entre deux miroirs parallèles qui, à l'endroit le plus resserré, creusent à perte de vue le mirage d'un espace infini où la conscience s'abîme". D. Bougnoux développe l'idée que ce texte "est le théâtre des dédoublements" "et affirme dès son titre éminemment clivé le principe même de la répétition" (p. 122).

1 *B.O.* , I, I, "Ceci n'est pas un roman d'anticipation", vol. 37, p. 16.

2 *B.O.* , I, IV, "Personne n'écoute les voyageurs" vol. 37, p. 64.

3 *B.O.* , II, I, "La lettre", vol. 37, p. 193 et "Quel est donc le parfum de la tristesse ?", p. 197.

temps"[1]. Une dissociation est en train de se dessiner entre ce qui peut être objet de récit (l'histoire de Marie-Noire) et ce qui échappe à la catégorie du racontable : Blanche, sans doute, mais aussi tout le non-dit, l'indicible, le laissé en blanc ... Quand il s'avère que le récit traditionnel reste impuissant à éclairer l'indicible (comme le montre "l'histoire d'Angus et de Jessica") le personnage de Marie-Noire s'efface[2], et la troisième partie va laisser Gaiffier seul face à ce blocage de la fiction : "Un homme seul avec ses chimères" ... "Seul devant cette mémoire creuse. Devant l'impuissance d'arracher Blanche à l'oubli"[3]. La discontinuité touche donc l'histoire de Marie-Noire, soudain frappée d'inanité, mais elle atteint aussi le plan de Gaiffier, acculé, à ce moment du récit, à l'éclipse de conscience : le texte symbolise l'interruption par quatre rangées de points ; l'histoire de Gaiffier présente brusquement un trou de quatre mois, de février à mai 1966, et le narrateur mentionne une reprise de l'écriture au bout de cinq mois, en juillet : "Ici j'ai essayé de combler ce trou de cinq mois, après coup, consciemment"[4].

Désormais l'histoire actuelle de Gaiffier va occuper le devant de la scène. Son appel désespéré vers Blanche tend à la rendre présente, comme l'incantation du "Fou" cherchait à susciter "Elsa", jusqu'à l'impossible contact avec l'apparition de Blanche, parvenue au narrateur "par le chemin des fables"[5] ... Une fois brisé l'espoir de la communication avec Blanche, il ne reste plus au romancier qu'à parachever la mise à mort de l'espérance (avec la mort du petit Avenir), et la destruction de la mise en ordre par le récit, incarnée par Marie-Noire. Marie-Noire, en effet, est sujet d'un roman ordonné, et en même temps elle a été chargée par le narrateur de mettre au clair et de rendre "racontable" le personnage de Blanche.

La discontinuité du récit dans *Blanche ou l'oubli* va donc encore au-delà de ce fonctionnement rompu perceptible d'emblée par le lecteur, dont parle justement Daniel Bougnoux : "l'intervention incessante des blancs ou des digressions parenthétiques venant imposer une *discontinuité* (ou une textualité) là où l'écrivain et le lecteur classiques valorisent plutôt la continuité du discours"[6]. Elle joue à un niveau de plus haut risque pour l'histoire, celui de la disqualification de l'histoire

---

1 *B.O.* , II, II, "Quel est donc le parfum de la tristesse ?", vol. 37, p. 202.

2 "J'avais en février congédié Marie-Noire" ; III, I "Un perpétuel mourir", vol. 38, p. 18.

3 *Ibid.*, p. 11 et 18.

4 *Ibid.*, p. 20.

5 *B.O.* , III, IV, "Qui êtes-vous, Monsieur Bonheur ?", vol. 38, p. 162. "Est-ce que tu comprends que pour te retrouver, pour t'atteindre, te reprendre, je ne pouvais imaginer rien d'autre que le monde tel qu'il est, le terrible monde réel où je retrouve entrée par le chemin des fables". On se souvient du rôle joué par *L'Education sentimentale* dans l'apparition de Blanche.

6 BOUGNOUX (Daniel), *Blanche ou l'oubli* , classiques Hachette, collection poche-critique, p. 17.

reconstituable, l'histoire de surface, abandonnée au profit de la présence à éclipses, hors de l'ordre temporel : celle de Blanche, qui est aussi celle de l'authentique "terre noire de l'âme"[1].

Le récit morcelé de *La Mise à mort* conservait à l'histoire ses droits, car l'aventure d'Alfred-Anthoine était porteuse de sens, même si elle racontait l'unité irréalisable, que le texte "débroché" figurait. Désormais, avec *Blanche ou l'oubli* , le "narrable" se révèle moins authentique que ses failles, et que tout ce qui reste inatteignable à la narration[2]. La fiction de couverture organisée en récit déploie un rideau de fumée qui ne révèle l'essentiel qu'à ses déchirures (c'est seulement à la moitié du livre que Gaiffier affronte le face à face avec la perte de Blanche : "... enfin parler parler parler de Blanche. Et j'ose enfin l'appeler de son nom"[3] ...). Parlant des "dernières oeuvres" d'Aragon qui "dessinent [...] l'aventure d'un texte", Michel Raimond écrit : "ce texte, à chaque instant, dans ses blancs autant que dans ses morceaux de bravoure, ne cesse d'effleurer des points de douleur, de cerner des zones d'ombre, d'aviver soudain de vieux remords [...]"[4].

Mais laisser à l'état d'instantanés isolés les plaies entr'aperçues, qu'elles concernent le couple ou la relation à l'Histoire, c'est aussi éviter de les insérer dans une cohérence et de leur donner une entière signification. Seule en demeurera la douleur. Une phrase de Gaiffier attribue cette fonction d'évitement, de refus de savoir, à la discontinuité : "Or, pas plus que je ne me permettais d'ordonner mes rêves, de les construire en récit[5], je n'osais résumer ma vie, notre vie, d'une façon qui lui eût donné sens, redoutant surtout qu'elle prît sens, mais j'étais habité d'images sans lien, que je voulais croire sans lien, qui procuraient à mes jours l'incertitude des songes"[6].

Le récit est devenu doublement impossible : parce que tout récit implique une mise en ordre, et que celle-ci fausserait la réalité bouleversée d'un monde "désordonné" et où tout se tient. "On ne peut rien raconter [...]. *Du milieu* , tout a un autre sens. Mais les gens sont comme ils sont, ils veulent *comprendre* , situer,

---

1 *B.O.*, III, I, "Un perpétuel mourir", vol. 38, p. 46.

2 "L'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré", écrit J. LACAN en 1966 (*Ecrits I* , réédité en coll. Points, éd. du Seuil, 1970, p. 134).

3 *B.O.* , II, II "Quel est donc le parfum de la tristesse ?", vol. 37, p. 199.

4 RAIMOND (Michel), *Le Signe des temps* , S.E.D.E.S. 1976, p. 262.

5 Dans le passage qui précède, on voit que Gaiffier a renoncé à raconter ses rêves, à la fois parce que "reconstruire pour un récit cohérent l'incohérence nocturne" laisserait échapper sa vérité, et parce que ses rêves l'effrayent : "Et voilà qu'il me fallait tout prendre au pire" (III, ch. II, "Tout l'orge de l'avenir", vol. 38, p. 63).

6 *B.O.* , III, ch. II, "Tout l'orge de l'avenir", vol. 38, p. 63-64.

donner les faits dans l'ordre de succession"[1]. Mais aussi parce que toute mise en ordre entraînerait une effrayante prise de conscience du narrateur et du lecteur.

Si cette interprétation est exacte, que dire des "cartes battues" de *Théâtre/Roman* - "je coupe, je surcoupe"[2] - ? La désorientation spectaculaire de toute continuité se manifeste dans la forme entrecoupée de vers et de prose, de scènes de théâtre au coeur du roman, comme dans le récit lacunaire, ou l'abandon de "l'acteur" pour "l'écrivain", et le renversement du pseudo-réel à l'imaginaire. Aucun roman d'Aragon ne procure à un tel point "l'incertitude des songes". Mais ce roman est si bien passé du côté du discours "non lié" que le lecteur renonce à attendre ou à reconstituer une consécution, et ne ressent pas la discontinuité comme une déchirure d'un récit virtuel. Ce qui domine, c'est le jeu de la créativité, car le clivage du sujet devient source de mobilité, occasion d'une volontaire désorganisation de la "mise en scène" qui gagne jusqu'au mouvement de la phrase. Jeu à la fois enivrant et tragique, incessante fuite en avant de l'écriture, car "il est plus facile quand on croit recopier, qu'on est à recopier, de changer les mots, leurs articulations, le phrasé, plus facile d'écrire autre chose, une perpétuelle variation de la phrase, que de recopier purement et simplement, plus facile et plus rapide, d'écrire autre chose, perpétuellement autre chose que ce qui l'était déjà, écrit, tout ceci follement rajouté dans le corps, la chair de la phrase, après le mot suicide comme une écorchure, une plaie, par hasard, touchée, où il faudrait, on voudrait revenir [...]"[3].

*

* *

Libérées, affichées, ou au contraire subordonnées, tenues en rênes, les tendances à la discontinuité ne désertent jamais totalement l'oeuvre romanesque d'Aragon. Il nous semble que leur analyse peut relever d'au moins trois types d'explications : *une esthétique de la représentation* accueille la multiplicité foisonnante du réel (*Les Communistes* en mai 1940, *La Semaine sainte* , la vie vue "du milieu" dans *La Mise à mort*), mais aussi la fragmentation du monde et de l'être, le décentrement du sujet (*La Mise à mort, Blanche, Théâtre/Roman* ; déjà, une certaine intermittence intérieure dans les premiers textes). La *stratégie*

1 *M.M.*, "Seconde lettre à Fougère", vol. 33, p. 166 et 175.

2 Paroles d'Aragon à propos de *Théâtre/Roman* citées par Jean RISTAT, "Du manuscrit d'Aragon considéré comme un jeu de cartes", *Digraphe* n° 11, avril 1977.

3 *Th/R.* , "L'écrivain", "De l'homme écrit", vol. 42, p. 75. Un peu plus haut dans la même page Aragon a écrit : "car tout roman est à la fois un suicide et une tentative d'éviter *son* suicide" ...

discursive va de la volontaire déception anti-romanesque du lecteur (certains textes du *Libertinage* , du *Paysan de Paris*), et de l'ouverture à la liberté infinie des possibles (*Le Libertinage, La Défense de l'infini* , mais aussi les derniers textes), à une pratique du brouillage volontaire et de l'esquive (*La Mise à mort* et surtout *Blanche*). Enfin on peut lire tout au long des années, dans la discontinuité du texte, le *mouvement pulsionnel* de l'incessante mobilité, qui prend figure tantôt de danse, tantôt de fuite en avant (en particulier dans *Théâtre/Roman*). Subordonné au récit plus continu dans la période où domine chez Aragon une conception du réalisme privilégiant l'enchaînement explicatif des événements, le discontinu reprend force dès lors que ce réalisme révèle à l'écrivain lui-même ses limites. Il serait donc bien réducteur de voir dans la fragmentation extrême des derniers écrits la seule influence des courants théoriques et littéraires contemporains, même s'ils ont probablement contribué à la libération de l'écriture pulsionnelle.

2 - JEUX AVEC LE TEMPS : LES ANACHRONIES

Quel romancier renoncerait à la merveilleuse flexibilité temporelle que permet le langage ? Aragon, sensible très tôt à l'efficacité des formes de la parole, ne peut se confiner dans le refus des cadres temporels grammaticaux esquissé au début d'*Anicet* . A défaut de pouvoir annuler le temps, pourquoi ne pas en jouer ? Il va parcourir le clavier des anachronies avec une liberté de plus en plus éclatante.

Notre propos n'est donc pas de montrer qu'Aragon, comme tous les romanciers, a fait appel aux mouvements rétrospectifs et prospectifs, mais de voir comment il les insère dans le récit, quels bouleversements ils entraînent, s'ils construisent une rationalité ou l'inverse, et quelle contribution ils apportent à la composition des personnages ... Nous essayerons surtout de dégager les particularités aragoniennes dans l'usage des anachronies : nous les voyons dans l'insistance et la complexité croissante de la remontée rétrospective, dans la hardiesse et la fréquence inusitées des prospections ou "prolepses", dans l'étrange détour par le passé pour mettre en perspective le présent et l'avenir, la disposition des époques en miroir. Le temps narratif fait l'objet d'une manipulation très libre, selon des modalités dont l'originalité s'affirme progressivement.

L'INSERTION DES ANACHRONIES DANS LE RECIT

On sait que, du point de vue des formes romanesques, la différence entre les romans dits traditionnels et nombre de romans modernes ne tient pas tant à la

fréquence des anachronies qu'à la nature de leur articulation avec le cours du récit. Parlant du type de récit à peu près linéaire, le plus répandu au XIXe siècle, Michel Zeraffa écrit que celui-ci "se développe selon un seul et même vecteur chronologique car les notions d'antériorité et de postériorité ressortissent à des rapports de cause à effet explicitement reconnus et déclarés. Aussi bien le romancier informe-t-il d'une façon ou d'une autre son lecteur de tout changement de direction sur le vecteur temporel : signe que le narrateur conçoit un type de durée universelle, c'est-à-dire commun (et extérieur) à lui-même, au contenu de l'oeuvre et au lecteur futur"[1]. Une justification vraisemblable des mouvements temporels est explicitement fournie : souvenir, explication, etc. Le processus du souvenir rend compte du retour en arrière, et la portée de l'analepse se précise, chez Flaubert, avec des articulations comme "Alors il se ressouvint de ce soir de l'autre hiver"[2] ... Un indice ténu au contraire, un simple détail du décor, comme la présence ou l'absence de réclames publicitaires sur les tramways dans *Le Palace* , révèlent seuls le basculement du présent au passé dans les consciences placées au centre des romans de Faulkner ou de Claude Simon ; antériorité et postériorité dans la disposition textuelle n'obéissent plus à une logique des actions, la bifurcation s'opérant le plus souvent grâce à un mot-charnière. Cette composition, fréquente dans le roman contemporain et quasi systématique dans le "Nouveau Roman", projette le lecteur dans une sorte d'espace temporel, où l'esprit se meut en tous sens, "les années se confondant, s'intervertissant"[3] ... Il se prête excellemment à suggérer une durée subjective confuse, comme celle des soldats égarés de *La Route des Flandres* [4].

Ce type d'articulation n'est pas ignoré d'Aragon, mais il semble rester exceptionnel. Ainsi dans *Blanche ou l'oubli* , un mot tient lieu parfois d'"échangeur" entre deux époques ; Marie-Noire cache quelque secret à Gaiffier : "Si elle savait ce que ça m'est égal, ses cachotteries !". Ce mot fait bifurquer le narrateur vers une scène de 1940 où une dame de la meilleure société hésite à avouer qu'elle a fait d'amples provisions de sucre : "Je voyais bien qu'elle me cachait quelque chose". Mais même dans ce cas, une phrase ménage la transition

1 Michel Zeraffa, "Le temps et ses formes dans le roman contemporain", *Revue d'Esthétique* , janvier-mars 1966, p. 44.

2 FLAUBERT, *L'Education sentimentale* , I, ch. V, éd. Rencontre, 1965, p. 120.

3 SIMON (Claude), *Histoire* , éd. de Minuit, 1967, p. 21.

4 On pourrait comparer sur ce point la chevauchée des dragons englués dans la boue et la durée sans repères de *La Route des Flandres* (1960) et la célèbre longue phrase du chapitre "Saint-Denis" dans *La Semaine sainte* ("Et voilà qu'abandonnant tout cela derrière lui", vol. 19, p. 192) qui charrie dans sa coulée sensations, pensées, détails concrets du chemin, sans jamais obscurcir l'enchaînement de ces éléments.

après le mot "cachotteries" : "Elle m'a ramené dans cette ville [...] au-delà de la Loire. Les Allemands allaient arriver"[1].

Chez Aragon, l'articulation de l'anachronie reste presque toujours perceptible, et se trouve assez souvent signalée expressément : la dénivellation des temps verbaux, l'antériorité marquée par la syntaxe, les précisions de date[2], l'appréciation de la portée et de l'amplitude de l'analepse[3], laissent une faible marge d'incertitude au lecteur ! Des repères assez déchiffrables existent, même en l'absence de date (par exemple dans *La Semaine sainte* : "Théodore avait reconnu l'arbre au pied duquel avait été fusillé Lahorie"[4] ...)

Il n'est pas rare que le mouvement de "transit" du présent à un moment éloigné du temps fasse l'objet d'un soulignement exprès : ce peut être une simple ligne de points, comme, dans *Blanche ou l'oubli* , celle qui termine une réflexion sur la couleur à propos de Périgueux. Après la ligne, se développe une scène au présent, datée : "Périgueux, le 27 novembre 1940"[5]. Un mouvement d'enquête assume fréquemment, dans les derniers romans, le saut de l'anachronie, mimant une exploration de la mémoire : "Qu'est-ce qu'il se passait au juste en 1922 ?"[6], "Quarante-six, elle a dit quarante-six, qu'est-ce qui se passait en quarante-six ?"[7]. Un bref commentaire "agrafe" les moments éloignés (par exemple dans *La Semaine sainte* , à la ferme de La Crèche, "j'y entre et je reconnais ces lieux.

Dans la nuit du 26 au 27 mai 1940 [...] nous avions débarqué ici"[8] ...). Enfin une sorte de fondu-enchaîné atténue - ou souligne ? - l'audace du décalage temporel, par exemple à l'occasion de la prolepse externe qui, devant la plaine de 1815, peint l'avenir imprévisible de Béthune : "Ah fermons aussi les yeux. J'y porte ma paume lassée [...] Voilà que c'est l'avenir qui se forme dans ce demi-sommeil éveillé [...] L'avenir de ce paysage sur lequel je viens de fermer les yeux"[9].

---

1 *B.O.* , I, ch. 6, vol. 37, p. 108.

2 Antériorité et date associées : "Quand Monsieur Simonidzé était venu à Paris pour l'Exposition universelle de 1900" (*C.B.* , I, ch. 2, vol. 7, p. 150) ou "Il avait trouvé ça tout naturel, en 1811, quand son père, alors, parlait de lui payer un remplaçant" (*Sem. S.* , ch. I, vol. 29, p. 49).

3 Ex. *Aur* ., ch. I, "Depuis près de trois ans il remettait au lendemain l'heure des décisions", vol. 19, p. 29.

4 *Sem. S.*, ch. I, vol. 29, p. 45. L'allusion renvoie au 28 octobre 1812.

5 *B.O.* , I, ch. 9, vol. 37, p. 168.

6 *Ibid.*, II, ch. 2, vol. 37, p. 32.

7 *Ibid.*, II, ch. 1, vol. 37, p. 184.

8 *Sem. S* ., ch. XVI, vol. 30, p. 338.

9 *Ibid.*, ch. XV, vol. 30, p. 276.

Font exception à cette clarté de l'articulation temporelle les étagements complexes de l'histoire sentimentale du narrateur dans *Le Con d'Irène* , comme si l'écrivain enveloppait d'une certaine brume l'aveu de ses sentiments, dans cet étrange ouvrage où l'érotisme n'exclut pas la plus grande pudeur[1]. Plus tard, on retrouvera l'absence de préparation et d'indice sur le décalage temporel dans des passages où surgissent des rêves ou des souvenirs de personnages. Par exemple une subdivision du chapitre "Saint-Denis", dans *La Semaine sainte* , commence directement par une vision de lieux renvoyant au passé de la Générale Maison : "Des maisons peintes au bord d'une eau noire"[2] ... Mais ce n'est pas la règle générale, et par exemple le rêve de Fabvier au chapitre VII est introduit de manière très claire par "il dort éperdument [...] et rêve de la Perse"[3], comme le sommeil hanté par le passé de Céleste de Durfort glisse au souvenir à partir d'une phrase explicite : "Et lui, Céleste, il est là, en plein cauchemar, à se débattre contre cette hantise qui cent fois, depuis décembre 1812, est revenue l'étrangler la nuit"[4].

Les derniers romans assurent-ils de la même manière ce "transit" temporel explicite, garant de lisibilité ? Il arrive qu'un certain flottement du temps de la diégèse voile la netteté de l'anachronie : nous avons rencontré au début de *La Mise à mort* la difficulté à situer l'action dans le temps, puisque la phrase "La scène se passe dans un petit restaurant à l'époque du Front populaire" se révèle un indice partiel et imprécis, datant une scène, mais non l'ensemble de la fiction. C'est seulement quelques pages plus loin que l'on découvre l'ampleur de l'écart temporel : "maintenant, c'est-à-dire vingt-sept ou vingt-huit ans après la scène du restaurant"[5]. Le narrateur localise parfois de façon très vague : "Te souviens-tu, Mumure, de cette année-là, au bord de la mer, où est-ce que c'était, une plage ? Il y avait cette amie à toi, qui est morte il n'y a pas longtemps"[6]. *La Mise à mort* et *Théâtre/Roman* , et à un moindre degré *Blanche ou l'oubli* , s'édifient autour de ce "creux", le questionnement au coeur de la nuit de "Murmure" : "où et quand ?". Mais la publication récente d'une version inédite du *Cahier noir* a révélé combien cette désorientation se rencontre dès les textes de jeunesse d'Aragon, témoin sans doute d'une difficulté à se situer : "Une espèce de brume s'est abattue sur le temps. Quelle heure est-il ? mais surtout quelle année ?"[7]. Il arrive que des visions surgies

---

1 En particulier les pages qui précèdent l'histoire d'Irène, *D.I.* , p. 56-60.
2 *Sem. S.*, ch. V, vol. 29, p. 211.
3 *Ibid.*, vol. 29, p. 253.
4 *Ibid.*, ch. VII, vol. 29, p. 258.
5 *M.M.* , I, "Le miroir de Venise", vol. 33, p. 27.
6 *M.M.* , "Murmure", vol. 33, P. 221.
7 *D.I.* , "Le Cahier noir", Gallimard, 1986, p. 193.

s'imposent, moments isolés dont l'articulation temporelle avec le reste du récit ne saurait être précisée : "Une grande maison à deux corps" ... où le narrateur perd à demi conscience : "Qu'est-ce qu'il y avait avant, qu'est-ce qu'il y avait après, je ne sais pas, je ne peux pas le savoir"[1].

Le retour en arrière, le déplacement dans l'avenir, n'ont plus toujours besoin, dans ces romans, d'être amenés par la logique d'une causalité, ni même d'être attirés par une analogie. L'accélération des analepses, dans *La Mise à mort* , se contente d'une articulation semblable à des formules magiques : "ce miroir, comme il glisse au glacis des années !" ... ou "et tourne tourne le miroir"[2] ... Les formules signalent le saut temporel mais ne l'expliquent pas.

C'est dans *Théâtre/Roman* , nous semble-t-il, que se rencontre la plus libre bifurcation des anachronies, comme d'"un caléidoscope intérieur sans savoir heurté"[3]. Sur la scène subjective, rien ne s'est effacé ; à chaque instant, le texte peut nous faire glisser d'un moment à un autre du présent ou du passé : "Celui qui parle d'encre ici, recopiant le texte maculé, soudain s'arrête [...] tout à coup comprend d'où tout cela lui est venu qui n'a rien du décor à faire ou de l'heure à l'horloge marquée.

Il a brusquement ressenti la blessure ancienne. A Dieppe, une nuit étouffante d'été [...] Il y a de cela combien [...] Toujours le mien, le temps qui ne passe pas"[4]. L'emprise de l'imaginaire conduit à des plongées dans le temps indéterminées, comme tout le chapitre "L'acteur rêve-t-il ?". A l'intérieur du rêve, une autre remontée temporelle indéterminée se greffe sur la première : "*Je rêve apparemment je rêve. Et brusquement le songe fait marche arrière. Me voilà la veille, très loin tout à fait ailleurs*"[5].

Mais on remarque que le discours du narrateur commente la démarche en même temps qu'il l'énonce, tandis que lorsque "le songe fait marche arrière" dans les romans contemporains les plus affranchis de la chronologie, il ne le signale généralement pas. Pour nombre de récits (comme ceux de Robbe-Grillet) la notion même de "marche arrière" n'a pas de sens, car elle suppose l'ordre chronologique sous-jacent d'une histoire.

Au contraire, même dans les écrits où il laisse le plus libre cours aux jeux textuels, comme *Théâtre/Roman* , Aragon ne détruit pas le temps. Il en assouplit et

---

1 *M.M.* , "Seconde lettre à Fougère", vol. 33, p. 158.
2 *M.M.* , "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 120 et 101.
3 *T.R.* , "L'homme de théâtre", "Lever de rideau", vol. 41, p. 25.
4 *Ibid.*, p. 33.
5 *T.R.* , "L'homme de théâtre, "L'acteur rêve-t-il", vol. 41, p. 103.

dilate les ressources, en bouscule les cadres, il fait sentir la permanence de l'inconscient sous les mouvements de surface des heures passagères.

FONCTIONS DES ANACHRONIES

Est-il nécessaire de noter chez Aragon tout ce qui relève de la pratique traditionnelle des romanciers dans le jeu des anachronies ? Les analepses remplissent couramment des fonctions explicatives, et dans ce cas c'est le plus souvent le narrateur-auteur qui les prend en charge dans les récits en troisième personne, qu'il s'agisse du passé d'un personnage ou des antécédents d'une situation historique :

> "Il ne s'était jamais remis tout à fait de la guerre.
> Elle l'avait pris avant qu'il eût vécu. Il était de cette classe qui avait fait trois ans, et qui se sentait libérable quand survint août 1914. Près de huit ans sous les drapeaux"[1].

Elles enrichissent la figuration des personnages, en permettent la compréhension, fidèles en cela à la tradition du XIXe siècle. Les retours en arrière sont alors tantôt pris en charge par l'auteur-narrateur, tantôt assumés par un souvenir ou une narration rétrospective des héros eux-mêmes. L'analepse entre dans le jeu relationnel entre personnages, que Carlotta raconte à Edmond la légende de son enfance[2], ou que Bérénice entraîne Aurélien dans ses souvenirs de "la grande maison"[3] ...

Relevons seulement, pour sa rareté et son pouvoir de suggestion troublant, le souvenir involontaire laissé inexpliqué, par lequel le regard du lecteur plonge tout à coup dans le non-dit du personnage. Ainsi Aurélien échangeant des propos de bar avec Decoeur, la conversation tombe sur le mariage, les enfants, et Aurélien s'égare dans ses pensées :

> "Voyons, de quoi parlions-nous ?
> - Du mariage.
> - Ah, c'est ça ... du mariage ... les enfants ... alors tout d'un coup j'ai revu un coin de Champagne ... avec une netteté extraordinaire ... l'odeur de la terre ... l'humidité profonde ... la lumière ... il y avait dans les barbelés un cadavre qu'on n'avait pas pu enlever depuis des jours et des jours ..."[4]

---

1 *Aur*, ch. I, vol. 19, p. 27.
2 *B.Q.* , "Paris", ch. 24 : "Elle lui parla de son enfance", vol. 12, p. 71.
3 *Aur* ., ch. 37 et 38.
4 *Aur* ., ch. 11, vol. 19, p. 48.

Aragon ménage des zones d'ombre dans le passé personnel et familial d'Aurélien et Bérénice. Les analepses suggèrent sans expliquer.

Deux pratiques de l'analepse s'entrelacent en effet dans l'oeuvre romanesque d'Aragon dès les premiers textes et *Le Monde réel* : une lignée plus intellectuelle et rationnelle, qui privilégie dans le retour en arrière l'exposition ordonnée, explicite, comme les deux narrations méthodiques d'Arthur et d'Anicet rejoignant le moment de la rencontre à l'auberge ("analepses complètes"), ou comme l'histoire de la compagnie des voitures de louage dans *Les Cloches de Bâle* ; et un courant plus subjectif imitant les sauts de la mémoire, où les aperçus du passé sont plus fragmentaires et moins clairement situés, comme les éclairs rétrospectifs de *La Mise à mort, Blanche* ou *Théâtre/Roman* , mais aussi bien les souvenirs d'enfance de Pascal dans *Les Voyageurs* ...[1] ou de Bérénice dans *Aurélien* .

Les prolepses répondent également à certaines de leurs fonctions traditionnelles. Elles contribuent à composer les personnages, à leur constituer une vie intérieure, en prolongeant leurs pensées vers l'avenir. Catherine, n'ayant plus que deux ans à vivre, s'interroge : "En deux ans, qu'y aura-t-il de changé dans le monde ? Rien"[2]. Aragon fait aussi une assez large place, dans certains romans, à l'annonce de l'histoire à venir, où apparaît - peut-être à l'excès - l'omniscience du romancier : "Jaurès venait d'arriver par cette porte d'Allemagne, cette avenue d'Allemagne qui devaient, quelques années plus tard [...] perdre leur nom, pour prendre le sien à la faveur de la guerre qu'il avait voulu prévenir"[3] ... Bien plus exceptionnelles sont les anticipations sur le déroulement du récit, qui révèlent la présence d'un meneur de jeu, car elles donnent l'impression au lecteur d'une manipulation qui s'oppose à l'esthétique du vraisemblable[4].

L'une des fonctions majeures des anachronies, considérées non pas chacune isolément, mais selon la texture qu'elles confèrent au récit, semble être de suggérer

---

1 *V.I.* , I, ch. 2. "Pascal n'a gardé aucun souvenir de l'Exposition [...] Mais de l'appartement de grand'mère il a retenu les plus petits détails comme d'une grotte magique [...]" (vol. 15, p. 49).

2 *C.B.* , "Catherine", ch. 19, vol. 8, p. 42.

3 *B.Q.* , "Paris", ch. 29, vol. 12, p. 100.

4 Dans *Les Voyageurs de l'impériale* , Aragon souligne lui-même l'infraction qui consiste à donner d'avance le destin du personnage : "Peut-être est-il contraire aux règles du roman, et déloyal par rapport au lecteur, de donner ici sur cette personne austère un détail anticipé de quelques années, mais tant pis. Car, sans une semblable perspective, on regarderait cette dame avec moins d'intérêt" ("Vingtième siècle", ch. XX, vol. 16, p. 151).

le temps dans son épaisseur et son écoulement. On trouve dans les textes d'Aragon de ces entrelacements temporels où tout est donné à la fois et glisse insensiblement au fil des jours. Quelques séquences analysées ne pourront offrir qu'un aperçu de cet art de construire et faire sentir le temps. On se souvient qu'Aragon a déclaré dans ses *Entretiens avec Francis Crémieux* avoir été "très préoccupé" de la question, soulevée devant lui par André Gide, de "l'écoulement du temps dans le roman"[1].

Le premier chapitre du *Cahier noir* analyse un moment de l'adolescence où le narrateur est aimé d'une femme, Marie, sans partager son amour. On sent le temps mûrir lentement l'expérience, (avec l'imparfait), la tourner vers l'avenir, dénouer l'action (avec le passé simple) et la porter plus loin sans rupture avec le passé :

> "J'éprouvais une sorte de stupeur d'être aimé. Cela me retenait de rompre un engagement qui déjà me pesait [...] Je mesurais quel gouffre me séparait du vrai délire, duquel, un jour, j'allais être capable. J'accédais à l'idée de l'amour sans avoir encore jamais aimé. J'en contemplais la vivante image. Je saisissais en elle ce qui me manquait. Je me préparais aux ravages que ma froideur peu à peu décelait en Marie. Je l'enviais, et je m'éloignais d'elle. Cela se dénoua lentement, dans l'ennui.
>
> Je m'adonnai alors à toute ma frénésie. Mais, comme les eaux troublées s'apaisent et dissipent leurs rides pour refléter à nouveau le paysage qu'elles ont accoutumé d'accueillir, cette agitation vaine en se calmant laissa renaître dans mes abîmes, le visage de l'amour qui s'était un jour miré dans mes yeux. Maintenant que l'importunité ni la tyrannie n'en tourmentaient plus le dessin, que ce visage était donc pur"[2].

La souplesse des modulations du temps nous fait épouser la subtile évolution du narrateur, dans un ensemble qui reste rétrospectif. Le lexique des verbes accéder, se préparer, se dénouer, s'apaiser, se calmer, renaître, dissiper, suggère des changements progressifs, lents, que le jeu des temps fait se succéder sans pesanteur.

Ce passage du *Cahier noir* reste classique et assez linéaire. Les anachronies composent avec plus d'audace, de manière plus complexe, le début du chapitre trente huit d'*Aurélien* . Il s'ouvre, sans introduction, sur les souvenirs d'enfance de Bérénice, énoncés à l'imparfait. Les images juxtaposées semblent tirées du néant par la mémoire :

---

1 *Entretiens avec Francis Crémieux* , Gallimard 1964, "Cinquième entretien. L'écoulement du temps dans le roman et le poème", p. 74.

2 *C.N.* , ch. I, vol. 4, p. 32.

> "Tout à coup une pièce de la grande maison s'éclairait. Le dessin d'une étoffe, un papier mural prenaient de l'importance. Les bonnes glissaient dans la lumière filtrée des chambres. On lavait à la buanderie. Ou c'était le jardin mystérieux, les phlox et les rhododendrons"[1] ...

Dans ce lointain uniformément nimbé, l'enfant "porte le poids d'une histoire qu'elle n'a pas tout entière comprise", et se remémore les paroles de sa mère remontant à un autre passé : "J'étais si jeune quand on m'a mariée ...". Mais dès le second paragraphe le point de vue temporel change, grâce au jeu alterné des formes prospectives et des analepses. Ce sont les jours vécus par Aurélien avec Bérénice, les jours de ces confidences sur "la grande maison", qui s'éloignent, et leur reconstruction par la mémoire vient au premier plan, mais sans effacer la présence physique de Bérénice, "ces sillons émouvants, douloureux qui font trembler les lèvres de l'homme" (le présent réapparaît fugitivement ; le souvenir suscite autant d'émotion que la vue).

> "Aurélien ne saura jamais comment ces journées ont coulé, si vite, elles si longues. Si courtes et si longues. Il mêlera ses souvenirs, les éclats de ces minutes, les déchets des heures. Il gâchera tout, il se perdra dans sa mémoire, à cause des yeux noirs de l'enfant. A cause du visage ouvert ou fermé. A cause de ces petites lignes verticales sur la lèvre inférieure de Bérénice, ces sillons émouvants, douloureux qui font trembler les lèvres de l'homme. Il ne saura jamais ce qui était à une journée et ce qui revient à l'autre. Ce sont pourtant les jours essentiels de sa vie. [...] Plus tard, il les reconstruira patiemment, un à un, les confrontant, les corrigeant, les illuminant. [...] Rien n'y sera plus laissé au hasard. Ce sera comme un grand duo d'opéra, sonore, ordonné, démentiel"[2].

Une intervention d'auteur énonce au présent, englobant toute l'existence du héros, la "vérité" d'Aurélien : "Ce sont pourtant les jours essentiels, les jours décisifs de sa vie". Le regard surplombant du narrateur analyse, trace l'avenir, mais le récit, en transformant le présent en passé révolu au moment même qu'il se déroule, en auréole l'histoire de nostalgie. Le présent, sous nos yeux, devient légende, il emprunte à la mémoire sa lumière[3].

Un mode de composition d'une égale complexité caractérise le début de *La Mise à mort* , où les moments s'inscrivent et s'enchaînent en quelques mots avec souplesse :

---

1 *Aur* ., ch. 38, vol. 19, p. 265.

2 *Ibid.*

3 Voir RAVIS (Suzanne), "Temps et mémoire dans *Aurélien* ", *Revue d'Histoire Littéraire de la France* n° 1, janvier 1990.

> "Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir, Aube au matin. Et puis deux ou trois jours il essaya de Zibeline, trouvant ça ressemblant. Je ne dirai pas le nom que depuis des années il lui donne, c'est leur affaire. Nous supposerons qu'il a choisi Fougère. Pour les autres, elle était Ingeborg, je vous demande un peu"[1].

Le premier mouvement ne peut être qu'une rétrospection sur le jour de la rencontre, non situé dans le temps, sinon comme moment fondateur :"Il l'avait *d'abord* appelée [...] Et puis...". La première phrase fait glisser rapidement trois étapes très rapprochées de la dénomination. A partir de ce passé, l'histoire du couple amorce un développement par l'intermédiaire des variations de nom. Mais à la troisième phrase fait son entrée l'instance narrative qui suscite le moment actuel de la lecture, ainsi que, conjointement, l'éloignement du passé et sa communication durable avec le présent : "le nom que depuis des années il lui donne". L'instance narrative entretient le dialogue avec le lecteur par un futur qui renvoie à l'avenir de la lecture, "nous supposerons", et un présent de connivence, "je vous demande un peu" ; mais il n'est pas précisé à quel moment celui dont on parle ("il") "a choisi Fougère".

> "Ne te regarde pas comme cela dans la glace, - dit Fougère, - reste un moment avec nous ..." La scène se passe dans un petit restaurant à l'époque du Front populaire, quand les nappes étaient de linge à carreaux blancs et rouges, l'air comme une bataille de confettis, avec le steack flambé au poivre, trois verres par personne, et l'accordéoniste aveugle qui venait de jouer *Marquita*"[2].

Le dialogue au style direct attribué à Fougère actualise la scène du second paragraphe, ce qui justifie cette indication en forme de didascalie : "La scène se passe" ... Mais l'époque du Front populaire, lointaine pour le lecteur comme pour le narrateur, reste évoquée ensuite à l'imparfait. Alors que l'épisode du restaurant se trouve daté par l'allusion historique, rien ne permet de situer par rapport à lui la scène capitale antérieure, celle de la rencontre ; l'adverbe "d'abord" et le plus que parfait l'installent dans son rôle initiateur de l'histoire, confirmé par sa fonction d'initiateur du récit à l'incipit. Mais la scène reste en même temps éludée, puisque elle n'est, en cette première page, ni racontée[3], ni ancrée dans le temps chronique.

D'emblée s'instaure une déroutante oscillation entre la précision et le flou temporels, entre le présent de la lecture et le passé de l'histoire (continué par le présent des personnages : "c'est leur affaire"). Temps de l'énonciation et temps de

---

1 *M.M.* , "Le miroir de Venise", I, vol. 33, P. 13.

2 *Ibid.*

3 Il faut attendre la "Seconde lettre à Fougère" pour trouver le récit - ou le rêve - de cette rencontre, et une localisation temporelle floue : "C'était bien avant la guerre".

la fiction rivalisent d'importance, grâce à la grande mobilité des anachronies. Si dans la majorité des cas les anachronies chez Aragon remplissent une fonction traditionnelle en complétant les connaissances du lecteur et donnant du relief aux personnages, les passages les plus originaux composent un ensemble narratif aux étagements et enchaînements temporels subtils, caractéristiques d'une écriture.

MOUVEMENTS RETRO-PROSPECTIFS ET TEMPS "EN MIROIR".

Au fur et à mesure que se déploie l'oeuvre romanesque d'Aragon dans sa plus grande extension (englobant les romans-poèmes), s'affirment certains modes de construction temporelle favoris de l'écrivain : il faut souligner la constante de la démarche rétrospective, corrigée par un mouvement inverse d'"échappées sur l'avenir"[1], ces deux directions opposées des anachronies aboutissant à une "ouverture de compas" exceptionnelle du récit. Mais une particularité encore plus frappante d'Aragon est le détour par une époque pour en dire une autre, ce qu'il appelle la métaphore du temps "en miroir", et le "futur renversé", dont *Le Fou d'Elsa* offre l'exemple le plus achevé.

"Je reviens sur mes pas"[2], Rétrospection et rétrogradation.

Dès les textes des années vingt et le début des années trente se fait jour un *mouvement de retour sur le passé* qui prend alors la forme de mise au point à l'usage du présent, et parfois même la forme d'un historique : récits d'Arthur et d'Anicet, long exposé d'Anicet à Mirabelle ("Le chemin pour venir d'où j'étais jusqu'à vous vaut que vous lui jetiez un coup d'oeil rétrospectif"[3]). A plusieurs reprises, *Le Paysan de Paris* retrace les cheminements du narrateur jusqu'à l'aventure présente. Les textes théoriques comme *Une Vague de rêves* , et même le *Traité du style* , qui revendique haut son actualité ("nous sommes en 1927") mettent en lumière une présentation historique des idées (par exemple dans l'analyse de la destinée réservée aux pensées novatrices comme celle de Rimbaud). Curieusement, un stade très récemment dépassé prend figure de passé lointain : "En 1924", écrit Aragon en 1925, "quand à bout de ressources l'homme [...] cherchait à se distraire par un moyen qui fût en rapport avec les événements qu'il traversait, il n'avait d'autre recours que de restituer à la vie la couleur tragique qui était en

1 *Inc.* , vol. 42, p. 258.
2 *H.M.* , I, p. 269 (1968).
3 *An.* , ch. VII, vol. 2, p. 132.

grande faveur cette année-là [...]"[1]. "C'était le temps que ...", dans *Une Vague de rêves* de 1924, désigne l'époque récente des "sommeils" (1922), déjà légendaire ! Faire l'historique d'une démarche[2], et auréoler par la mise à distance, sont deux tendances déjà très caractéristiques d'Aragon, l'une plus rationnelle (mais souvent gagnée par la transfiguration poétique), l'autre s'inscrivant dans la dynamique de l'imaginaire.

Sans qu'il y ait à proprement parler analepse par rapport à un récit premier, les écrits pastichant un texte antérieur relèvent en un sens d'une attitude rétrospective comme reprise de possession du passé à l'usage du présent : ainsi pour le *Télémaque* réécrivant Homère ou Fénelon ; "Le passé appartient au présent, qui en use, en rit et le gâche"[3], mais ce détour par le passé s'est avéré nécessaire pour servir de point d'appui au présent.

Le Monde réel recule la fiction dans un passé lointain, par rapport à un présent aperçu fugitivement dans le texte, juste assez pour colorer de rétrospection toute l'histoire racontée : on le voit à l'épilogue des *Cloches de Bâle* et dans l'épisode du Pré Saint-Gervais des *Beaux Quartiers* : "tout cela semble, avec le recul des années, n'être plus que le fond d'un décor, l'accessoire d'un portrait, dont l'essentiel est la figure de Jaurès"[4]. *Les Voyageurs de l'impériale* a même un caractère rétrospectif par rapport aux deux premiers ouvrages ; "Je voulais, à la veille de la guerre, me hâter de donner ce passé au *Monde réel* entrepris", dit Aragon[5] ; il fixe alors l'image d'un monde qui va disparaître, s'effacer des mémoires, comme c'était déjà le cas pour le Passage de l'Opéra en 1924.

Amorcée dans *Les Yeux et la mémoire* , la démarche rétrospective supporte la structure du *Roman inachevé* , scandée par le vers de liaison "Je me souviens". La plongée dans le passé s'inscrit dans le texte à plusieurs reprises :

"Quand je me retourne en arrière [...]"[6]

et la rétrospection se trouve dramatisée :

"Je tombe je tombe je tombe
Avant d'arriver à ma tombe
Je repasse toute ma vie"[7]

---

1 *Pays* . "Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", VI, *O.P.* , vol. 3, p. 237.

2 Voir l'histoire cavalière du merveilleux et celle des collages dans *La Peinture au défi* (1931), ou la double remontée dans le temps dans *Introduction à 1930* (sur 1917-1920, et 1817-1820).

3 *Tél* ., l. VI, *O.P.* , vol. 2, p. 303.

4 *B.Q.* , "Paris", ch. 19, vol. 12, p. 101.

5 "Et, comme de toute mort renaît la vie ...", *O.R.C.* , vol. 15, p. 13.

6 *R.I.* , II, "Le mot "Amour".

7 *Ibid.*

Mais ce regard sur le passé est dès le début confronté au présent, et tout le poème repose sur un jeu d'oppositions, de rapprochements, de superposition d'époques, grâce aux deux registres qui tantôt s'écartent, tantôt fusionnent :

> *"Sur le Pont-Neuf j'ai rencontré*
> *L'ancienne image de moi-même"* ...[1]

Il apparaît dès ce poème autobiographique que la rétrospection ne signifie pas le seul recul dans le passé, mais qu'elle intervient au sein d'une relation, d'une construction, où le détour rétrospectif interroge le présent et l'éclaire.

La même démarche domine la remontée dans le temps opérée par *La Semaine sainte* ; le romancier ne se contente pas de transporter la fiction en des temps révolus, il confronte les époques, et tantôt se situe aujourd'hui pour mesurer la distance ("Ce qu'était Beauvais ce 20 du mois de mars 1815, il est peut-être à présent difficile et douloureux de l'imaginer"[2] ...), tantôt fait de 1815 l'origine d'une vision prospective vers notre temps : "Allons, essaye de voir en avant, regarde"[3]. Ce mouvement double caractérise *Le Fou d'Elsa* , et nous en étudierons plus loin les implications. Mais la tendance à "rebrousser chemin"[4] se manifeste même dans des ouvrages dont l'action ne remonte pas si haut dans le passé : que l'on songe à la nouvelle "Le mentir-vrai" et au mouvement qui scande *Henri Matisse, roman* , "Je reviens sur mes pas"[5]. Avec insistance, s'inscrit dans *Henri Matisse, roman* l'effort de rétrospection : "La porte s'ouvre sur le passé" (vol. I, p. 1) ... "Regarder vingt sept ans en arrière, se retourner pour voir où les yeux se perdent" (vol. I, p. 15) ...

Relevons cette curieuse construction en cascades d'analepses que nous rencontrons dans les derniers romans : par exemple dans *Blanche ou l'oubli* , à partir de l'âge de Marie-Noire le narrateur remonte à sa propre jeunesse, "quand j'avais vingt-quatre ans"[6], mais celle-ci lui sert à nouveau de tremplin pour "rebrousser chemin"[7], à l'époque de la jeunesse de Fargue, et plus haut encore, de la fête chez Maryse au bal chez Rosanette : "Quand j'avais votre âge - dit Fargue -, il y en avait un pareil, de lustre, chez Thadée Natanson [...] la *Revue Blanche* , ça faisait très rue de Richelieu, je veux dire Jacques Arnoux, le marchand d'estampes". Le simple jeu des générations permet d'opérer avec aisance une

---

1 *R.I.* , I, poème liminaire.
2 *Sem. S*, ch. VI, "Beauvais le 20 mars", vol. 29, p. 220.
3 *Sem. S* ., ch. 16, "Demain Pâques", vol. 30, p. 359.
4 *B.O.* , I, ch. I, vol. 37, p. 20.
5 *H.M.* , I,
6 *B.O.* , I, ch. I, vol. 37, p. 16, p. 18, etc.
7 *Ibid.*, p. 20.

remontée dans le temps : "Léon-Paul Fargue. C'est un poète de ce temps-là que j'avais rencontré rive gauche. Il avait été jeune vers 1895"[1]. En quelques pages, le lecteur est ainsi amené à parcourir une centaine d'années par rétrogradations en cascade, comme si à chaque instant tout le passé se trouvait proche, disponible, à portée de l'imagination.

La démarche rétrospective n'a donc pas toujours la résonance nostalgique et lointaine perceptible dans *Le Roman inachevé* ou dans nombre de pages de *Henri Matisse, roman* . Quand le texte, véloce, jongle avec les années, elle abolit les distances, et place sous les yeux du lecteur une durée infiniment pleine, où la mémoire et l'imagination convoquent à chaque instant l'ensemble des souvenirs et des associations mentales culturelles de l'écrivain.

L'invention romanesque retourne l'impossible inversion temporelle en pouvoir de jouer avec le temps, et substitue à l'instant vécu périssable la présence simultanée des moments dans le texte, avec une audace attestée par l'envergure inusitée des anachronies.

L'ENVERGURE DES ANACHRONIES.

Jusqu'à *La Semaine sainte* , les anachronies, où dominent les retours en arrière, ont une portée qui n'est pas supérieure à une cinquantaine d'années, même si l'on tient compte des analepses externes : dans *Anicet* , la narration d'Arthur remonte à 1870 ; le monologue du paralytique du *Con d'Irène* recouvre partiellement l'histoire de trois générations : "J'avais vingt-cinq ans quand je me suis assis pour toujours. L'enfant de ma fille est en âge de m'inspirer de l'amour. Cela me fait donc bien plus que la soixantaine [...] Voici donc quarante ans, pas moins, que je suis rivé au milieu des passions"[2]. Les analepses des *Cloches de Bâle* , à partir des vingt-six ans de Catherine, remontent à son enfance, et l'histoire économique évoquée dans "Victor" situé en 1912 s'enracine dans le Second Empire. L'ouverture temporelle de la diégèse des *Voyageurs de l'impériale* s'encadre entre 1889 et 1914, vingt-cinq ans, mais quelques analepses externes plongent dans les années antérieures, jusqu'en 1856. *Aurélien* , grâce à l'épilogue, étend la diégèse de 1921 à 1940, mais ses remontées dans le temps dépassent rarement la jeunesse d'Aurélien et celle de Bérénice au début du siècle. Dans *Les*

1 *Ibid.*, p. 30.
2 *D.I.* , "Le Con d'Irène", Gallimard, 1986, p. 65 et 70.

Communistes , les événements incitent souvent à des comparaisons avec "l'autre guerre", mais les analepses concernent en général la période 1914-1940.

L'ouverture de compas du côté de l'avenir n'intervient que rarement avant *La Semaine sainte* , et englobe au plus le temps qui sépare la diégèse de celui de l'écriture, soit vingt-deux ans dans *Les Cloches de Bâle* , vingt-quatre ans pour *Les Beaux Quartiers* . A propos du congrès de Bâle de 1912, Aragon écrit : "L'auteur de ce livre a vu vingt ans plus tard Clara Zetkin presque mourante"[1]. Seule la fin s'ouvre sur un véritable futur indéterminé, celui de l'invention littéraire : "La femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante. Et c'est elle que je chanterai"[2]. Dans *Les Beaux Quartiers* , le romancier attribue à Jaurès en 1913 la vision prophétique ("il pressent") d'un avenir ponctué par les luttes révolutionnaires héroïques (l'octobre 1917, les soviets de Chine, les Asturies, etc.) jusqu'en 1936[3]. Mais dès *Les Voyageurs de l'impériale* , la perspective tournée vers l'avenir se referme, les prolepses disparaissent, emportant avec elles cet enthousiasme conquérant de 1934 et 1936. La guerre de 1914 (avec les nuages du prochain conflit) borne l'horizon, et le seul futur placé en conclusion du roman, "Oui, mais Jeannot, lui, eh bien, Jeannot, il ne la connaîtra pas, la guerre !" contraste ironiquement avec la date qui ponctue la fin de la rédaction : "Paris, 31 août 1939".

Bien que la portée des prolepses n'excède pas vingt-cinq ans, elles produisent un grand effet de rupture dans le récit parce qu'elles déplacent la distance de vision du lecteur par rapport à l'histoire, dépassent l'époque de la diégèse ("prolepses externes") et peuvent être considérées comme étrangères à l'action ("hétérodiégétiques") même si elles en couronnent la signification idéologique.

La Semaine sainte marque l'entrée d'Aragon dans "la grande composition" du point de vue de l'envergure temporelle embrassée : depuis les fréquents retours en arrière sur la Révolution jusqu'à l'époque de l'écriture de plus en plus présente dans le récit, l'ouverture de compas obtenue par analepses et prolepses combinées est portée à près de 170 ans. Sur cette vaste durée pourront s'inscrire des changements profonds dans les techniques, l'organisation sociale, les idéaux ... Le plus surprenant est que cette ampleur exceptionnelle se soit greffée sur la plus courte période de diégèse jamais choisie par Aragon pour un roman, cette semaine

1 *C.B.* , Epilogue II, vol. 8, P. 223.
2 *Ibid.*, Epilogue V, p. 238.
3 *B.Q.* , "Paris", ch. XXIX, vol. 12, p. 104.

elle-même examinée à la loupe ! L'originalité d'Aragon tient aussi à l'appel inusité aux prolepses, nombreuses, appuyées, et souvent d'une très longue portée, pouvant aller jusqu'à 143 ans.

Plus hardiment encore, l'écrivain du *Fou d'Elsa* voyage de la chute de Grenade en 1492 à l'époque actuelle : "J'ai reculé de quatre siècles sur ma naissance"[1]. Que le regard soit alors prospectif à partir de 1492, ou rétrospectif à partir de la date de rédaction, selon la place attribuée à la conscience centrale, l'écart de l'anachronie est de plus de 470 ans ... Bornons-nous pour l'instant à constater et mesurer cette ampleur exceptionnelle de l'envergure chronologique.

Dans les romans ultérieurs c'est à l'intertextualité ou à la référence esthétique que sera le plus souvent confiée la remontée dans le temps la plus hardie : *La Mise à mort* évoque la fin du quatorzième siècle avec la *Mélusine* de Jean d'Arras : il "entreprit de l'écrire en l'an 1387, et le parfit le jeudi septième d'août 1394, ainsi qu'il y est mentionné"[2] ; ailleurs, c'est le quinzième siècle avec *Le Jouvencel introduit aux armes* de Jean de Bueil : "Les faits qui en font la trame sont postérieurs à 1424"[3]. Pour ne rien dire de Genièvre et Lancelot, ni de l'histoire d'Erik le Bon racontée par Saxo Grammaticus, devenu roi du Danemark en 1095 ![4] Dans *Blanche ou l'oubli* , à propos du château de Bernard de Jumièges est affiché non sans humour le recul temporel : "Un Artémidore qui ne se ressemble plus. Depuis la guerre. Quelle guerre ? Depuis la guerre de Cent ans, cela va de soi [...] Nous sommes en 1370"[5] ... Le narrateur, avec désinvolture, manipule le siècle comme unité de mesure. A cette échelle, tout est relativisé. *Blanche* , publié en 1967, arrache aussi le lecteur à son présent par une prolepse externe qui le met à distance : "Tiens, au fait, qui a été élu président en 1965 ?" se demande Oscar, le fils de Marie-Noire, en 1982"[6]. Enfin dans *Théâtre/Roman* , c'est par le biais des propos du metteur en scène Daniel sur une pièce de théâtre que nous voici reportés en 221 avant Jésus-Christ, ou au début du dix-septième siècle pour les tragédies de Montchrestien.

Henri Matisse, roman ne fait pas exception à cette extension vers les lointains temporels : on la trouve déjà dans certains textes des années quarante, plus librement construits que les romans *stricto sensu* : "Matisse en France", en 1942, commence par une évocation d'un tableau du roi René d'Anjou peint "il y a de cela

---

1 *Fou* , VI "La Grotte (1492)", XXIV, *O.P.* , vol. 14, p. 431.
2 *M.M.* , "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 102.
3 *M.M.* , "Digression du roman comme miroir", vol. 33, p. 193.
4 *M.M.* , "La digression renversée", vol. 33, p. 270.
5 *B.O.* , I, ch. IX, vol. 37, p. 155.
6 *B.O.* , II, ch. III, vol. 37, p. 220.

cinq cents ans ces jours-ci"[1], puis au fil du propos il est question des premiers dessins de Giotto en 1290, des réflexions de Michel-Ange sur la peinture, etc. "La Grande Songerie ou le retour de Thulé", texte daté de 1945-46, se reporte au voyage de Pétrarque à la recherche de Thulé en 1337 ...

L'ouverture du texte à des époques très distantes se justifie souvent par quelque analogie, chaque époque se mirant dans une autre : "Et toutes les guerres sont la guerre de Cent Ans, ou ma guerre est toutes les guerres, si vous voulez"[2]. Avec *La Semaine sainte* et *Le Fou d'Elsa* , Aragon donne ouvertement droit de cité à une pratique ancienne chez lui, qu'il désigne dans *Le Fou d'Elsa* comme "Temps-double" ou "miroirs de temps". Elle se manifeste avec une telle fréquence et une si remarquable ampleur qu'il y a lieu de lui prêter une particulière attention.

"MIROIRS DE TEMPS" : LA DOUBLE PERSPECTIVE TEMPORELLE.

C'est une ruse bien connue des romanciers que de décrire une époque par le truchement d'une autre et de poser les problèmes de leur temps par le biais d'une intrigue "historique" lointaine.

Dès *Le Monde réel* , Aragon se plaît à dire l'époque contemporaine en faisant un détour par le passé (Mais cette pente de l'invention ne formait-elle pas déjà le postulat initial des *Aventures de Télémaque* ?) Ce choix se conforte du fait que les années angoissantes qui précèdent la guerre de 1939, comme on le voit par exemple dans la correspondance de Roger Martin du Gard, offrent bien des analogies avec la veillée d'armes de 1912-1914. Dans sa préface aux *Cloches de Bâle* , Aragon rapproche le Congrès de Bâle du Congrès d'Amsterdam :

> "Peut-être [...] y avait-il image ici d'un fait contemporain : le Congrès d'Amsterdam auquel avaient appelé Henri Barbusse et Romain Rolland, et ce sentiment que j'avais eu dès la minute de l'incendie du Reichstag, que le phénomène de 1914 pouvait se reproduire sous nos yeux"[3].

Dans *Les Voyageurs de l'impériale* , des rapprochements nombreux avec la situation de 1938-1939 sont aisés à opérer pour le lecteur[4]. On sait, grâce à l'auteur, que la grève des taxis de 1911-1912 dans *Les Cloches de Bâle* renvoie souvent à

---

1 *H.M.* , I, p. 56.

2 *M.M.* , "Digression du roman comme miroir", vol. 33, p. 205.

3 "C'est là que tout a commencé", *O.R.C.* , vol. 7, p. 24 (1965). Les documents de 1933-1934 montrent qu'à cette date Aragon pense surtout à l'éventualité d'une guerre impérialiste dirigée contre l'U.R.S.S.

4 Voir notre étude sur *Les Voyageurs de l'impériale* , Vème partie, ch. II.

celle de 1934[1], comme les péripéties de la lutte contre la "Bande à Bonnot" en 1912 suggèrent le thème de la guerre des polices[2], ou les incidents du "Passage-Club" dans *Les Beaux Quartiers* font allusion aux rivalités de la mafia des jeux en 1934 :

> "L'apparition du croupier Leroy et celle du policier Colombin soulignent donc ici (comme déjà dans *Les Cloches* la grève des taxis de 1911 à 1912 faisant miroir à celle de 1933-1934) ce caractère des romans que j'avais entrepris *tournés vers l'avenir* , et où j'ai l'air d'expliquer 1913, quand par 1913 j'explique 1934 et ce qui s'ensuivit. Ce procédé romanesque a pris chez moi par la suite les proportions de *La Semaine sainte* "[3].

On remarquera la curieuse expression de romans "tournés vers l'avenir" pour désigner l'anachronisme de l'actualité propre à l'époque de rédaction glissée dans une fiction située vingt ans plus tôt. Dans ce commentaire, Aragon néglige une importante différence entre *La Semaine sainte* et *Le Monde réel* : alors que dans le cycle de ces romans il laisse dans l'ombre la réalité actuelle dont l'action devient le "miroir", *La Semaine sainte* tantôt ne l'explicite pas, tantôt dégage en pleine lumière le second terme du rapport, comme dans l'épisode des grévistes de la Sarre en 1919.

Le double temps du "Monde réel" reste implicite ; à partir de *La Semaine sainte* , et dans les romans ultérieurs, cette construction s'affiche et devient ouvertement un principe de composition. Les relations entre les deux moments rapprochés par le récit peuvent occuper toute la gamme des rapports binaires : contraste, différence par décalage, échos approchés, analogie, répétition de l'identique ... Sur le plan temporel, le romancier peut mettre en relation un moment actuel et son passé. ("Il ne reste rien de ce long moment de la France, ni les maisons à pignon ni ce chevauchement des toitures [...]"[4] ...), ou à l'inverse, se situant dans le passé, projeter à partir de ce moment un événement à venir, construction généralement adoptée dans *La Semaine sainte* . Ce roman cultive ce qu'Aragon appelle une "stéréoscopie" - terme approximatif, puisqu'il s'agit de rapprocher deux images différentes - : "je suppose deux images d'un même homme, dont les contours coïncident sans doute, mais qui jouent *dans le temps,*

---

1 "C'est là que tout a commencé", *O.R.C.* , vol. 7, p. 23 : "la grève des taxis parisiens de 1911-1912, qui est entièrement décrite sur celle de décembre 1933-février 1934, que j'ai suivie comme reporter pour *L'Humanité* ". Elle commença en fait le 31 janvier 1934.

2 *Ibid.*, p. 31 : "cette rivalité entre la Sûreté et la Police Judiciaire, qui amène la fin de Lépine, comme elle amènera celle de Chiappe, la création des polices parallèles [...] une certaine continuité des profondeurs".

3 "La suite dans les idées", préface des *Beaux Quartiers*, *O.R.C.* , vol. 11, p. 22 (1965).

4 *Sem. S.* , ch. 6, vol. 29, p. 220.

dans la profondeur de la vie de cet homme. Il s'agit donc d'une stéréoscopie dans l'espace et le temps"[1]. Ce procédé suppose la mise en relation dans l'espace textuel de deux moments non seulement éloignés mais contrastés, ou du moins assez différents pour susciter la réflexion devant le changement. Une image saisissante en est donnée par les bouleversements de la plaine agricole de Béthune où s'élèvent les terrils : "Il a passé cent, cent quarante et des années ... Rien ne se ressemble plus. Les rapports entre les hommes, leurs vies, le paysage. Même ce qui semblait éternel a changé"[2]. S'agissant des personnages, l'auteur entend inviter le lecteur à confronter les images divergentes de 1815 et de leur avenir : "Restera-t-il le même, ce Charles Fabvier, après 1817 à Lyon où il prend parti contre le général Donnadieu, lequel y faisait régner l'ordre des Ultras ? Restera-t-il le même pour vous quand la logique de l'Histoire l'aura poussé à conspirer contre ce Roi qu'il n'avait pas voulu abandonner en 1815 [...] ?"[3].

Mais le romancier développe aussi les rapports d'analogie entre deux images distantes. Un très bel exemple en est donné, en poésie, avec "Les larmes se ressemblent", poème des *Yeux d'Elsa* , où "les jours de Mayence" de 1919 invitent en contrebande le pays occupé à résister à l'occupation étrangère, selon un procédé de miroir inversé[4]. Ailleurs une identité de lieu permet un rapprochement de situations non identiques, mais analogues en quelque point, comme la fuite des troupes royales en 1815 et la "décomposition"[5] violente des armées de mai 1940, au lendemain de la capitulation des Belges, dans une ferme proche de la frontière. L'écho actuel rapproche du lecteur les hommes d'autrefois. De même, à l'expérience de Géricault dans "La nuit des arbrisseaux" vient se superposer la vie de l'auteur :

> "Parce qu'enfin tout ceci, ce n'est pas la vie de Théodore, c'est la mienne, ne la reconnaissez-vous pas ? Rien de tout cela n'a pu se passer en 1815, voyons. Les sources en sont évidentes. Ma vie, c'est ma vie. Pas seulement Voelklingen en 1919, pas seulement. Toute ma vie. l'expérience de toute ma vie"[6].

Les exemples de cette composition en parallèles par analogie sont trop nombreux pour être tous cités. Toutes les oeuvres en comportent, mais c'est dans *Le Fou d'Elsa* que l'analogie structure la fiction dans son principe même, selon

---

1 Aragon, "Secrets de fabrication", 1959, repris dans *J'abats mon jeu* , E.F.R., 1959, p. 49.
2 *Sem. S.* , ch. 15, vol. 30, p. 278.
3 *Sem. S.* , ch. 13, vol. 30, p. 168.
4 Le titre donne la clé de la contrebande, et de la composition en miroir.
5 *Comm.* , "Mai-juin 1940", vol. 26, p. 253.
6 *Sem. S.* , ch. X, vol. 30, p. 65.

une sorte de chaîne sans fin : Le Medjnoûn de Grenade se fait l'écho du poète persan Djâmi, son contemporain : "J'étais la flèche et toi le bras qui tend la corde [...] Djâmi ! Djâmi ! de qui je n'étais que le chant prolongé"[1], mais son chant du quinzième siècle profère l'amour du poète actuel : "Je ne suis que le reflet de toi", dit le Medjnoûn à l'auteur"[2]. L'identification se fait toutefois dans les deux sens, présent et passé rivalisant de "présence" :

> "Suis-je dans ce qui fut ou dans ce qui sera
> Suis-je qui l'invente ou le Fou"[3].

Des échos plus secondaires peuvent être décelés presque à chaque page, comme la préfiguration par Natalie de Noailles et Chateaubriand, en 1807, de l'échec du couple formé par Nancy Cunard et Aragon (revenant de l'Andalousie en 1927) : "les temps du couple ne sont pas venus"[4], ou la chute de la Grenade musulmane et les désastres de la guerre d'Espagne en 1936, explicitement rapprochés. Ailleurs le conteur commente ainsi le passage où il a évoqué le viol et la mort à Grenade de la jeune Simhâ : "je ne puis me représenter Simhâ que sous les traits d'une autre enfant dans le siècle où j'ai vécu [...] plus que les traits dissemblables, les ressemblances ici m'assaillent"[5].

Dans *La Mise à mort* ce "miroir de temps" va jusqu'à la composition "en abyme" avec "Murmure", où le dix-huitième siècle danois figure la situation de l'auteur au coeur de l'histoire contemporaine, tandis que le mouvement du conte reproduit le balancement d'un siècle à l'autre. "Le Carnaval" ne redouble pas l'actuel par le passé, mais il déroule à certains moments deux passés parallèlement, par exemple les amours de Goethe et celles du narrateur Pierre Houdry, rapprochées par la rencontre d'un lieu et par le prénom Bettina ("le Goethe de votre Bettina, en 1770" ... "Théodore et moi, la tête en 1770"[6] tandis que le Médecin-auxiliaire Aragon écrit sur la mort d'Apollinaire ...).

Mais les constructions tendant à mettre en regard deux époques, soit pour les opposer (comme le salon de Maryse et celui de Rosanette dans *Blanche*) soit

---

1 *Fou* , "Epilogue", "Journal d'on ne sait qui", *O.P.* , vol. 14, p. 457.

2 *Fou* , VI, "La grotte (1492)", XXI, "L'incantation détournée", *O.P.* , vol. 14, p. 423.

3 *Fou* , "La grotte", XXIV, *O.P.* , vol. 14, p. 431.

4 *Fou* , *ibid.*, XIII, *O.P.* , vol. 14, p. 394. Le second terme de l'analogie n'est pas proposé explicitement par l'auteur.

5 *Fou* , IV, '1491", "Safar" VI, *O.P.* , vol. 14, p. 331. Allusion au meurtre d'une fillette de 13 ans à Saint-Donat en 1944. Voir le poème de *La Diane française* "D'une petite fille massacrée".

6 *M.M.* , "Le Carnaval" V, vol. 33, p. 50. Le village rencontré est Sesenheim, et les amours celles de Goethe et de Frederike Brion. Mais au ch. III le prénom Bettina orientait le narrateur vers Goethe et Bettina Brentano.

pour en souligner les analogies, deviennent un mode de composition majeur dans *Blanche ou l'oubli* . Par exemple, le narrateur suppute ses chances de survie d'après l'âge auquel sont morts Schlésinger et Vigny, nés juste cent ans avant lui, en 1797, comme si cette rencontre de dates devait produire une identité de destin[1]. Les événements historiques se font écho : "Mais que demeurent des reflets de la Révolution de 1848, dans le Front populaire, et en général une sorte de résonance, d'un siècle sur l'autre"[2] ... Aragon pousse si loin le jeu qu'il présente en contrepoint novembre 1940 à Périgueux et novembre 1965 à Paris, en faisant se correspondre les jours : "Le 10, le 11 novembre 1940, il fait un beau temps d'automne, mais un peu froid [...] En 1965, jusqu'à cette date, ce sera l'été, ça se gâtera le 11". Moussinac est mis en *liberté provisoire* à Périgueux le 11 novembre 1940, tandis que le 11 novembre 1965 Ben Barka enlevé le 29 octobre a disparu : "Ça fera demain combien de jours de *captivité provisoire* ?"[3].

Le déroulement parallèle des deux années pourra susciter des analogies. A quoi tend ce rapprochement systématique ? : "c'est naturellement tout à fait stupide de suivre l'année 40 sur l'année 65, de tâcher que les jours du mois coïncident, le 23, le 24, le 25"[4]. Egrenant ainsi le "chapelet" des jours, le narrateur parvient à la date du 25 novembre, qui ménage la confrontation de deux époques, deux formes de communion poétique, dont les différences frappent plus que les points de contact : "Le 25, de ce côté-ci du chapelet", en 1965, "Johnny Halliday faisait sa rentrée à l'Olympia"[5], sous les projecteurs, au milieu de l'enthousiasme frénétique de la jeunesse. "Le 25 novembre 1940, dans sa chambre obscure, Jim Labadie lisait aux Gaiffier des sortes de chansons qu'il avait écrites. Blanche dit : "On devrait les mettre en musique, pour que quelqu'un chante, ailleurs, dehors, dans des théâtres [...]"[6]. Un décalage (volontaire ?) de date permet au romancier de confronter ce spectacle déchaîné où triomphe l'esprit des années soixante, et les lectures poétiques de Joé Bousquet à Carcassonne au début de l'Occupation. Le "show" à l'Olympia eut lieu en effet en février 1964, et la date du 25 novembre

1 *B.O.* , I, ch. 5, vol. 37, p. 100-101. "Je suis né, juste, jour pour jour, cent après Schlésinger. Vigny aussi était de 1797 [...] Alors je me disais, est-ce que je vivrai plus vieux que Vigny, mort en 1863 ? [...] A partir de 1964, j'ai commencé à penser que de toute façon je ne vivrai pas plus que Schlésinger".

2 *Ibid.*, p. 113.

3 *Ibid.*, ch. 7, vol. 37, p. 131. Souligné par nous.

4 *Ibid.*, ch. 8, vol. 37, p. 143.

5 *Ibid.*, ch. 8, vol. 37, p. 143-144.

6 *Ibid.*, p. 145.

1965 correspond à une interview de Johnny Halliday dans "Les Lettres françaises"[1].

Si la comparaison d'événements réels précis échoue à gommer les différences, les rapprochements intertextuels, particulièrement nombreux dans *Blanche ou l'oubli* , assurent mieux les "ponts" temporels : la mort de Mathô parle pour l'assassinat de Ben Barka, la "prise de l'antique Lacédémone" d'*Hypérion* exprime l'indicible blessure de Budapest en 1956. Nous verrons plus loin les raisons de ce détour par un autre texte ou un autre art pour dire le présent. Jusqu'au dernier roman, Aragon pratique une forme de "rimes temporelles" comme on peut le voir dans l'inscription sur le bras du metteur en scène Daniel, survivant des camps de concentration nazis, du chiffre 7779 trouvé sur le corps d'Antoine de Montchrestien[2].

Grâce aux pouvoirs du poème, c'est la fiction du *Fou d'Elsa* qui a poussé le plus loin cette démarche, s'approchant d'une impossible fusion des époques : le Medjnoûn parvient à une "double vue du temps", ayant "clarté du futur à la fois et du présent"[3]. Dans son délire prophétique, il vit simultanément dans deux siècles : "Qu'est-ce que le double temps ? Comment peut-on voir à des siècles de distance, être à la fois en 1492 et en 1936 ? Et suivre en même temps jour à jour, seconde à seconde, l'angoisse des deux époques ?"[4] s'interroge le disciple Zaïd. L'attente du Fou va à la rencontre de ce "futur renversé"[5] : le Fou tressaille à l'approche des armées franquistes, et sent s'acheminer vers l'Espagne l'objet inaccessible de son amour. Mais c'est à ce moment où la distance temporelle semble près de s'annuler dans la possession et la présence, que se dresse l'interdit majeur : l'interdit d'atteindre Elsa, sans doute, mais aussi celui de *renverser le sens du temps* . En effet, grâce aux incantations magiques au service du "Fou",

> "[...] ..... il faut
> Que cette femme ici détournée avec tout le temps des siècles
> Remonte à la source au mépris de toute loi naturelle
> [...]
> [...] ..... contre le sens de la mort irréversible
> Auront-elles pouvoir de ramener ici cette femme à la façon d'un fleuve
> vers sa source [...]"[6].

---

1 Observation faite par A. Pelinq dans son mémoire sur "Le contexte culturel de *Blanche ou l'oubli* ", *op. cit.*, p. 129. Un article enthousiaste d'Elsa Triolet sur ce spectacle est publié dans *Les Lettres françaises* du 13 février 1964 sous le titre "Johnny Halliday à l'Olympia".

2 *T.R.* , "L'homme de théâtre", "Daniel ou le metteur en scène" III, vol. 41, p. 226 et sq.

3 *Fou* , VI, "La grotte (1492)", XVII, "Journal de Zaïd", *O.P.* , vol. 14, p. 406.

4 *Ibid.*, p. 408.

5 *Aragon parle avec Dominique Arban* , *op. cit.*, p. 168.

6 *Fou* , VI, "La grotte (1492)", XXI, "L'incantation déroutée", *O.P.* , vol. 14, p. 420.

Et "l'auteur" faisant fonction de personnage, intervient alors pour rappeler durement au Medjnoûn les bornes inéluctables que le poète voulait renverser par le pouvoir de l'imagination :

> "Medjnoûn ô survivant de ton poème ô fantôme de ta jeunesse
> halte ici
> Tu ne passeras point le seuil de ce qui échoit à l'homme entre
> sa naissance et sa mort [...]"[1].

Plusieurs textes laissent entrevoir une tendance "rétrograde" allant jusqu'au retour à la source, où l'on serait tenté de lire la difficulté à s'engager dans le temps qu'éprouve l'être dont les propres origines ont été brouillées. Nous l'avons rencontrée avec "l'incantation déroutée", mais l'épisode éveille chez le lecteur le souvenir d'autres textes ; par exemple l'image décrivant la péniche remorquée sur la Seine en direction de Paris, dans *Aurélien* , "à contre-courant, comme une fille qu'on prend aux cheveux. Il lui ferait faire ce chemin qui n'est pas dans la nature"[2]. Le même roman offre la construction imaginaire suggérant un retour à l'origine, à travers cet "M veineux" formé par la Seine près de l'île Saint-Louis, remontant vers son "coeur"[3] : "je suis ici à l'M veineux de la Seine [...] les veines du coude viennent de la main, remontant vers l'épaule, vers le coeur. [...] il faut croire que le coeur c'est la mer"[4]. Une inscription encore plus directe du retour à l'origine, accompagnée de la tendance narcissique d'une fusion avec l'identique, se rencontre dans l'épisode du *Fou d'Elsa* intitulé "Le miroir bien-aimé", où le jeune roi Boabdil avoue un désir incestueux pour sa mère, et sa haine du père. L'inceste est aussi une négation de l'ordre du temps.

A nouveau, dans *Théâtre/Roman* , l'imagination va construire, jouant avec le sens du temps, un double foyer, sur lequel repose la fiction du roman : le "Vieux" figure l'avenir de Romain Raphaël ("Je ne *suis* que ce que vous *serez* , pensez-y"[5]), tandis qu'en l'acteur s'incarne comme une image bougée de la jeunesse, une hypothèse sur le passé du "Vieux". Instable, le centre de vision se déplace, et avec lui vacille le sentiment d'identité : "et si c'était moi qui fuyais à la fois mon image d'aujourd'hui et le lendemain qui me menace, substituant à ma vie

---

1 *Ibid.*, p. 421.

2 *Aur.* , ch. LXI, vol. 20, p. 134.

3 Voir RAVIS (S.), "Répétition et progression dans *Aurélien* ", *La Pensée* , n° 193, juin 1977, p. 31-53.

4 *Aur.* , ch. IX, vol. 19, p. 84.

5 *T.R.* , "L'homme de théâtre", "Lettre à M. Romain Raphaël", vol. 41, p. 52.

la sienne, pour laisser place à cette créature de ma peur devant les miroirs ?"[1]. Mais toutes les postures de l'imagination qui ont occupé la scène s'effacent à la fin de *Théatre/Roman* devant "la certitude de l'avenir immédiat"[2] où le narrateur élève la monodie des "Mots de la fin".

Une rencontre aussi constante d'un faisceau de traits particuliers dans la construction temporelle - temps narré se déroulant sur plusieurs plans, élargissement spectaculaire de la durée embrassée, répétition d'un mouvement rétrospectif[3], double perspective "en miroir" - constitue une pratique romanesque originale et révélatrice de tendances profondes autant que d'une esthétique de la complexité.

On peut déchiffrer chez Aragon une tendance fondamentalement "rétrograde", lorsque les textes laissent percer un attachement au passé en tant que tel ou un mouvement inlassablement rétrospectif qui entrent en contradiction avec les principes dont se réclame l'écrivain. Ni la pensée surréaliste, ni le marxisme militant du communiste, ne s'accommodent volontiers d'une démarche tournée vers le passé. Or elle se fait jour soit en déchirant le discours plus conforme à la cohérence théorique, soit en produisant des réalisations de compromis.

Dans *Anicet* , les affirmations d'arrachement au passé et les preuves de sa valorisation incontournable coexistent ou se succèdent : lorsque Anicet chez Bleu, désorienté, éprouve le besoin de retrouver son identité avec la possession de soi, il fait appel à une vision d'enfance : "Anicet sentit qu'il n'était plus maître de son esprit, et pour se ressaisir il fixa son attention sur un souvenir"[4]. A la fin du roman, quand toutes les raisons de vivre se sont effondrées, Anicet s'arrête avec émotion, au milieu des sarcasmes débités à son avocat, sur un souvenir de ses premières années ("l'avenue aux catalpas" de *Feu de joie* , et les rêveries enfantines retracées dans "Grande chasse du ciel" du *Roman inachevé*)[5]. Le passé des sensations de l'enfance reste la pierre de touche du sentiment d'existence :

> "Entre toutes les lumières que nous nous cachons à nous-mêmes, celles que nous dédaignons le plus sont certainement ces souvenirs parmi lesquels nous ne nous égarons jamais longtemps de peur de ne plus retrouver notre chemin. Et peut-être qu'il existe une opposition trop

1 *T.R.* , "L'écrivain", "L'avenir immédiat", vol. 42, p. 127.

2 Ibid., p. 139.

3 Georges RAILLARD signale "le besoin qu'a cet écrivain de revenir sur ses pas" ; *Aragon* , coll. Classiques du XXe siècle, Editions Universitaires, 1964, p. 6.

4 *Aur.* , ch. IX, vol. 2, p. 152.

5 *Feu de joie* , "Vie de Jean-Baptiste A ", et *Le Roman inachevé* I, "Le Téméraire".

> violente entre notre présent et notre passé, et que celui-là supporterait mal la comparaison avec celui-ci qui n'est ni fugitif, ni trompeur"[1].

Certes, cette idée est loin d'être étrangère au *Premier Manifeste du surréalisme* , mais l'enfance y apparaît comme la preuve d'une reprise possible de l'existence par le merveilleux, le tremplin d'une reconquête des pouvoirs perdus. Beaucoup plus nostalgique est l'attitude d'Aragon, moins confiant dans les possiblités de retrouver la "vraie vie" :

> "M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle ? Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien ? Je le vois qui se perd dans chaque homme qui avance dans sa propre vie comme dans un chemin de mieux en mieux pavé, qui avance dans l'habitude du monde avec une aisance croissante, et se défait progressivement du goût et de la perception de l'insolite. C'est ce que désespérément je ne pourrai jamais savoir"[2].

Productions de compromis, peut-être, mais d'un compromis parfois explosif, les textes attentifs au "sentiment moderne de l'existence" au sein d'un décor volontiers passéiste[3], ou les délices d'un *Télémaque* désuet, avec les grâces conventionnelles de Fénelon, détournées vers Dada; mais aussi bien les premiers romans du *Monde réel* , dont l'action se situe dans une époque révolue. Bien qu'ils soient tournés idéologiquement vers l'avenir (et *Les Cloches de Bâle* comme *Les Beaux Quartiers* ne le laissent pas oublier), ils s'attardent non sans complaisance sur ce monde évanoui de l'avant-guerre ; et les souvenirs personnels de l'écrivain dont ils sont emplis leur confèrent une charge émotive, un lyrisme parfois, où ils puisent leur pouvoir sur le lecteur.

Une évidente euphorie de l'imagination rétrospective libérée de toute contrainte s'observe dans *La Semaine sainte* et *Le Fou d'Elsa* , où le poète a trouvé la forme de composition et l'"argument" qui permettent d'allier des exigences contraires : une pensée orientée vers l'avenir, une tendance de l'imagination au retour en arrière. Il ne s'agit plus d'une satisfaction détournée et comme en contrebande ; ces deux choix, affirmés, assumés, se confortent et s'exaltent réciproquement. Exceptionnel équilibre dans l'intensité, qui ne semble pas s'être maintenu dans les romans ultérieurs, où l'obstination rétrospective apparaît davantage liée à la hantise de la perte, lorsque la vieillesse voit sombrer le passé. Aussi aucune minutie du détail ne paraît superflue à celui qui cherche à

---

1 *Anicet* , ch. XIII, vol. 2, p. 190.

2 *Pays.* , "Préface à une mythologie moderne", *O.P.* , vol. 3, p. 90.

3 La critique a souvent relevé l'attachement d'Aragon au décor Second Empire, Voir PLUMYENE (Jean), "Aragon parisien", *Trajets parisiens* , éd. Julliard, 1984, p. 131-155.

sauver de l'oubli un instant disparu. Tout "Le Mentir vrai" part de ce mouvement, mais aussi du constat d'échec auquel serait condamné celui qui ne compterait que sur la mémoire, car il faudrait retrouver la fraîcheur du regard, l'être d'autrefois : "Oh, cette impuissance à revenir en arrière !"[1]. L'imagination supplée aux défections du souvenir.

Malgré l'importance et la permanence du mouvement rétrospectif chez Aragon, malgré la richesse des souvenirs autobiographiques dans ses romans, on ne peut pas les considérer comme des "romans de la mémoire". Ce n'est pas le fonctionnement de la mémoire qui donne aux textes leurs grands principes de composition, et les souvenirs sont subordonnés à la mise en oeuvre d'une fiction originale. Au niveau d'unités de récit plus petites que celles qui sont déterminées par les articulations dominantes, on peut seulement rencontrer, dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* , ces navettes d'une année à une autre par association de souvenirs qui rapprocheraient superficiellement ces romans d'une anamnèse fictive.

Nous verrons plus loin[2] comment l'évolution de la méthode de connaissance, dans une perspective hégélienne puis marxiste, peut aussi justifier l'entrée de plus en plus remarquable de la profondeur temporelle dans le récit. Mais elle se greffe sur une tendance aragonienne à retracer l'historique d'une idée, d'un lieu, d'un mythe, d'un mouvement culturel, tendance que l'on entrevoit dès *Anicet* bien plus vive chez Aragon que chez Breton. Les esquisses d'Aragon pour Jacques Doucet en attestent[3], ainsi que la tournure de témoignage sur une expérience ou une époque que prennent parfois *Anicet, Une vague de rêves* ou *Le Paysan de Paris* . Il est frappant de voir Aragon faire l'historique du merveilleux depuis l'Antiquité en 1930 dans *La Peinture au défi* avec la même assurance cavalière qu'il mettra en 1936 à retracer les avatars du réalisme[4]. L'attitude historique, au risque parfois d'une reconstitution hâtive pour les besoins de la démonstration, gouverne sa compréhension des faits.

L'approfondissement de la vision de l'Histoire conduit à étendre le champ temporel au-delà des bornes d'une génération. Ainsi dans *Le Fou d'Elsa* , le jeune Zaïd s'étonne de voir son maître embrasser la durée de cinq siècles, en posant sur la réalité un regard différent de celui de ses contemporains : "la pensée d'Ibn Amir prend cette forme *historique* , où les choses futures ont aspect d'abjuration

---

1 *M.V.* , *O.R.C.* , vol. 4, p. 284.

2 Voir IIIe partie, ch. "Une philosophie du devenir, de Hegel à Marx".

3 Voir "Projet pour une histoire de la littérature contemporaine", *Littérature* , août 1922 (*O.P.*, vol. 2).

4 Voir "Défense du roman français", janvier 1936, *O.P.* , vol. 6, p. 435, et "Du réalisme dans le roman", 2 avril 1936, *O.P.* , vol. 7, p. 71.

perpétuelle, négation de ce qui fut la vérité, notre vérité relative à quoi nous donnions valeur absolue"[1]. Tout jugement limité au présent devient caduc.

Quant aux constructions temporelles à double foyer dont la fréquence est si caractéristique de l'oeuvre d'Aragon, elles ont été commentées par l'écrivain comme le moyen d'ouvrir une perspective d'avenir, dans laquelle le présent n'est qu'un passage :

> "J'ai réinventé le passé pour dépasser ce présent aussitôt
> dévolu aussitôt révolu
> J'ai réinventé le passé pour voir la beauté de l'avenir"[2].

Mais cette explication ne recouvre pas tous les effets d'une telle composition, et a peut-être pour résultat d'en masquer certains aspects qui seraient en contradiction avec l'idéologie avouée de l'écrivain.

Comme les procédés intertextuels (avec lesquels elles se combinent souvent), les constructions temporelles en miroir développent un mode de représentation indirect et construisent une chambre d'échos. Entre deux images éloignées dans le temps un battement s'instaure, reposant sur l'association confusément perçue par le lecteur du même et de l'autre. Tout un réseau d'analogies et de différences enrichit notre vision et la rend incertaine, éveillant l'imagination. Le réalisme ne consiste plus à donner une représentation fixe et distincte, mais à laisser percevoir ce "jeu", ce léger flottement du réel mouvant. Dans la préface aux *Voyageurs de l'impériale* écrite en 1965 pour les *O.R.C.* , Aragon oppose le travail traditionnel du romancier qui gomme la "marge" existant entre ses pilotis et ses personnages, (pour ne laisser qu'une image nette, unique), à la technique du cliché "bougé", "où l'on voit à la fois les pilotis et les personnages"[3]. Il donne une démonstration de ce mode de création des personnages dans "Le Mentir-vrai" de 1964. Grâce aux images multiples, ou aux éclairages variables, le réel semble "moins posé", plus palpitant. "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"[4].

La composition d'un temps double a ainsi pour fonction de "donner de la profondeur"[5], comme l'écrivait Aragon à propos de la "stéréoscopie" dans *La Semaine sainte* . Il semble que l'expression "donner de la profondeur" ne soit pas à

---

1 *Fou*, "La grotte (1492)", XIX, "Journal de Zaïd", *O.P.* , vol. 14, p. 413.
2 *Fou*, VI, "La grotte (1492)", XXIV, *O.P.* , vol. 14, p. 432. Voir notre conclusion.
3 "Et comme de toute mort renaît la vie", *O.R.C.* , vol. 15, p. 18-19, note 1.
4 *Ibid.*, p. 19.
5 "Secrets de fabrication", *J'abats mon jeu*, E.F.R. 1959, p. 48.

prendre en un sens uniquement temporel, ni même psychologique (par l'enrichissement humain du personnage), mais qu'elle ait une portée essentiellement esthétique ; elle vise la transformation d'un récit linéaire en polyphonie.

Aucun passage n'éclaire mieux le principe de cette dynamique créatrice que l'insertion dans la seconde version des *Communistes* du détour par "Le triomphe de la mort" de Brueghel, peint il y a quatre siècles : double détour, par le tableau et par le passé ... Alors que la description des "choses vues" directement formulée butait sur un constat d'échec, la métaphore picturale, avec sa vision fantastique de la mort, donne à l'événement la vibration, la "profondeur" qui restituent à la réalité sa signification vécue : "Et cette image qu'il [Brueghel] nous a laissée, je jure Dieu qu'elle est la *photographie* de Dunkerque"[1] ... Les deux images, celle du réalisme immédiat ("Il y a les objets, le ciel, les êtres, les dunes, les effondrements, tout ce que vous voudrez, mais ce n'est pas cela, ce n'est pas que cela"[2] ...) et celle du réalisme élargi faisant appel à toutes les ressources de l'imaginaire, jouent l'une par rapport à l'autre. Le Dunkerque de 1940 fait sortir le tableau de la sphère du fantastique, et le tableau déplace la vision immédiate vers sa dimension intérieure. "Il faut à toute chose ajouter l'homme, ajouter la fureur et le bruit, le cauchemar, la folie qui a de brusques éclats de rire tragiques, la démoralisation, la panique, la peur, le sentiment d'être jeté sur un bûcher, l'INRI au-dessus de nos têtes, l'haleine des flammes"[3]. Le rapprochement s'opère à la faveur d'une identification imparfaite, suggérée, entre l'auteur et le peintre : "il n'avait quand la mort triompha de lui que quarante et un ans, mon âge sensiblement à Dunkerque. Qu'avait-il vu dans ses paupières closes pour peindre cette prophétie de sa fin prochaine ? Cela, tout juste, qui manquera toujours à ce que je puis dire de Dunkerque"[4].

L'amplification, la relance du texte par l'introduction de multiples échos ne reste pas sans effet sur la temporalité du lecteur. Autant le rapprochement d'images nettes et contrastées est capable de suggérer le temps écoulé, autant la superposition d'images très ressemblantes malgré leur éloignement temporel désoriente la lecture en supprimant la durée. Les limites entre un présent perçu et un passé imaginé s'effacent, un entre-deux moiré brouille à la fois la perception du temps et le sentiment du réel :

---

1 *Comm.* , "mai-juin 1940", ch. XVII, vol. 26, p. 249.
2 *Ibid.*, p. 248.
3 *Ibid.*
4 *Ibid.*, p. 249.

"Qui peut dire où la mémoire commence
Qui peut dire où le temps présent finit"[1].

Paradoxalement, la composition en temps doubles, qui est justifiée par Aragon au nom d'une mise en perspective temporelle, tournée vers l'avenir, a pour résultat inverse d'enclore le temps dans une navette incessante de reflets, comme en une chambre de miroirs, dès lors que passé et présent forment presque une même image dédoublée. C'est également la question que pose le recours aux échos intertextuels, qui prolongent de résonances multiples l'histoire linéaire, mais la prennent au piège de la répétition[2]. On peut se demander si le déplacement "transtemporel"[3] à l'oeuvre dans *Le Fou d'Elsa* n'aboutit pas au sein de l'intertextualité, à une sorte de vision *omnitemporelle* .

*
* *

L'étude des anachronies débouche sur plusieurs aspects importants de la création romanesque chez Aragon.

Leur assez haut degré de clarté longtemps préservé montre un attachement à la lisibilité et à la vraisemblance que seuls les derniers textes atténuent. A la fonction traditionnelle d'éclaircissement d'une situation ou d'un personnage par l'exploration du passé, exercée par l'analepse renforçant la "cohérence" du discours réaliste[4], s'ajoute un rôle symétrique lié à l'exploration de l'avenir par la prolepse. Mais il est dévolu davantage aux anachronies, surtout à partir de *La Semaine sainte* : elles inscrivent dans la structure même du texte le rapport de l'écrivain au temps et à l'Histoire, qu'il s'agisse du débat constant entre l'obstination rétrospective et la tension vers l'avenir, ou d'un brouillage de la temporalité (à interpréter soit comme annluation du temps, soit comme prise de possession de toute son étendue, deux manières d'en supprimer l'aiguillon).

L'évolution des anachronies, de leur netteté, de leur fréquence et de leur portée, suit des phases analogues à l'évolution d'autres aspects temporels, comme

---

1 "Les larmes se ressemblent", *Les Yeux d'Elsa* , 1942.

2 Voir *Blanche ou l'oubli* , III "Une mèche de cheveux n'est pas une hypothèse" : "C'est incroyable, parfaitement insensé, dans un moment pareil, de ne pas pouvoir faire autrement que de penser à Frédéric Moreau, à Mme Arnoux". Vol. 38, p. 125.

3 Le qualificatif est de Jacques Berque, dans une communication à la Décade de Cérisy "Le Mouvement-Aragon", 1978.

4 Voir HAMON (Philippe), "Un discours contraint", *Poétique* 16, 1973, p. 422-445.

la discontinuité et l'ampleur du temps narré. Si elles contribuent à la composition propre d'un moment donné, elles entrent aussi dans une cohérence des formes temporelles à l'intérieur d'une même période de création, rassemblant un groupe de textes.

Les caractéristiques de fréquence, de vitesse ou de rythme, s'associent-elles à ce faisceau de traits convergents déterminant de grandes périodes ? Et si elles témoignent d'une certaine autonomie, définissent-elles des permanences de l'écriture aragonienne, ou faut-il restreindre leur validité tour à tour au champ de tel roman particulier ?

3 - FREQUENCE, VITESSE ET RYTHME

Plus encore que dans l'analyse des anachronies, la fréquence, la vitesse et le rythme ne peuvent guère s'apprécier sans référence à un texte assez bref pour qu'une étude minutieuse soit possible. Il est périlleux de chercher à dégager des constantes à partir d'écrits romanesques échelonnés sur près de soixante ans et aussi divers par leur sujet que par leur contexte. Nous pourrons tout au plus approcher des tendances d'écriture et de composition, et non des lois.

FREQUENCE : Le choix du singulatif

Condenser en une formule des gestes répétés n fois, de façon à construire un récit qui fait éprouver au lecteur l'uniformité du temps ; ou, à l'inverse, revenir de manière répétitive sur un moment unique, en une sorte de rumination temporelle, ces deux démarches ne sont pas étrangères aux récits d'Aragon. L'itératif et le répétitif[1] règnent sur certaines pages, en fonction du sujet et du personnage évoqués. Mais la forme dominante, la mieux accordée, semble-t-il, au mode d'écriture d'Aragon, reste le "singulatif"[2] du moins jusqu'aux années soixante.

On rencontre l'itératif assez largement dans les récits qui s'attachent à l'histoire d'une sensibilité, où l'événement se détache sur le fond d'habitudes, ou

---

1 Voir G. GENETTE, *Figures III* : "Ce type de récit où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement [...] nous la nommerons récit *itératif* " (p. 148). Il consiste à "*raconter une seule fois (ou plutôt : en une seule fois) ce qui s'est passé n fois* " (p. 147). Le répétitif, à l'inverse, consiste à "*raconter n fois ce qui s'est passé une fois* " (p. 147). Ed. Du Seuil, 1972.

2 Nous appellerons singulatif, à la suite de G. Genette, le récit qui raconte une fois ce qui est censé s'être passé une fois ou n fois ce qui s'est passé n fois ; voir *Figures III* , "Fréquence", p. 146.

de lentes maturations. Ainsi, dans *Le Cahier noir* , l'état précédant la découverte de l'amour, vécue comme moment singulier, est évoqué en longs passages itératifs : "Travailler m'a toujours ennuyé" (*O.C.*, IV, p. 27) ... Le plaisir sensuel "était toujours pour moi la source de découvertes renouvelées [...] Je vaquais ainsi aux soins d'une vie tourmentée par les désirs et les désordres, quand il advint naturellement que Marie m'aima"[1]. La régularité des habitudes, le rituel de la classe ou des vacances en famille, appellent naturellement l'itératif. C'est le mode du récit qui convient à la mémoire syncrétique des années d'enfance ("Si petit qu'il se souvienne, Pascal se retrouve sur les genoux de sa grand'mère maternelle [...] Le soir, elle mettait le petit au lit vers six heures"[2]. On ne s'étonnera pas non plus de rencontrer l'itératif pour les trois années sans but d'Aurélien démobilisé (ch. IV), ou pour le résumé de ses quatre mois de "dérive" et de gestes répétés et vides après la perte de Bérénice (ch. LXXX). Mais l'emploi itératif permet aussi de rassembler en un seul chapitre les promenades de Bérénice dans Paris, unifiées, malgré leur diversité heureuse, en une série avec variantes (ch. VIII). Cette économie narrative accélère le récit.

Il n'y a rien là que de très classique. Les passages itératifs fournissent en général les données préliminaires : activités quotidiennes d'une ville, portrait d'un personnage dans son comportement habituel. Sur ce fond se détachent des scènes ou des événements singuliers; le début des *Beaux Quartiers* glisse ainsi très vite, dans le même paragraphe, de la description générale d'une petite ville saisie et comme immobilisée (avec des verbes au présent) dans ses activités répétitives, à l'histoire d'individus particuliers aux gestes plus ponctuels. On est surpris de voir le romancier opérer ce passage en un si bref espace textuel :

> "Dans une petite ville française, une rivière se meurt de chaud au-dessus d'un boulevard où, vers le soir, des hommes jouent aux boules, et le cochonnet valse aux coups habiles d'un conscrit portant à sa casquette le diplôme illustré [...] que vendaient à la porte de la mairie des forains bruns et autoritaires"[3].

L'irruption de l'imparfait confirme ici l'abandon du terrain descriptif pour l'entrée en histoire, par effet de rupture.

---

1 *C.N.* , vol. 4, p. 31.
2 *Voy* ., I, vol. 15, p. 49 et 51.
3 *B.Q.* , "Sérianne", ch. I.

La construction répétitive[1], d'un emploi plus remarquable, semble attachée plus spécialement aux personnages conduits par un amour, une inquiétude, ou une recherche de vérité, à interroger sans fin un moment du passé. Nous avons vu comment elle caractérisait le rythme intérieur d'Aurélien. Elle concerne autant, dans *Blanche ou l'oubli* , les interrogations de Gaiffier sur Blanche. Il les considère lui-même comme "une idée fixe"[2] : "et je me disais, comme alors, trente-trois ans plus tôt, qu'est-ce qu'elle écrit, Blanche [...] j'étais revenu de trente-trois ans sur les pas de ma tête"[3]. Et une centaine de pages plus loin, à nouveau : "J'aurais cent questions à lui poser [...] Pourquoi elle écrivait sur des cahiers. Ce qu'elle écrivait à Java"[4]. Ces mouvements rétrospectifs répétés peuvent porter sur des faits qui interpellent la conscience sociale du personnage, comme la fusillade de Cluses pour Catherine dans *Les Cloches de Bâle* , expérience qui a fait basculer sa vie, ou la "trahison" de Ney pour Géricault.

Itératif et répétitif, jusqu'à *La Semaine sainte* semblent relever d'un emploi subordonné au récit singulatif qui porte l'essentiel de l'action. Les entorses à ce principe s'expliquent en général par la composition d'un personnage amené à multiplier les retours sur un moment aboli, comme Aurélien[5].

A partir de *La Mise à mort* , le répétitif devient plus systématique. Il contribue à la composition en rosaces de *La Mise à mort* , où les mêmes scènes font l'objet d'interrogations incessantes. Même si le procédé de la répétition narrative peut trouver justification vraisemblable dans les doutes et les préoccupations du personnage, il s'agit plutôt d'un choix de composition, qui rejoint d'autres formes répétitives du roman : reprises verbales, thèmes lancinants, titres en miroir, etc. Composition plus poétique que narrative, malgré la persistance d'un mince fil événementiel.

Plusieurs indices nous autorisent à former l'hypothèse d'un emploi privilégié du singulatif chez Aragon, du moins jusqu'à *La Semaine sainte* . Les derniers romans, relevant davantage du discours, restent moins concernés par cette problématique. Si les premiers écrits romanesques révèlent les tendances

---

1 Nous désignerons par "répétitif", le récit "où les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événement"; G. GENETTE, *Figures III* , p. 147.

2 *B.O.* , III, ch. I, vol. 38, p. 22-23.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, ch. III, vol. 38, p. 121.

5 Une exception, "Moi l'abeille j'étais chevelure" : la répétition de l'événement originaire, l'accroc fait au "rideau à ramages", relève d'une reprise de phrase quasi incantatoire, qui relance l'écriture : "Ainsi cet accroc dû lui-même à un autre accroc possédait dans son manquement à la matière une sorte de force induite" (*O.P.* , vol. 4, p. 165).

fondamentales de leur auteur, *Anicet* peut nous éclairer : il s'avère remarquablement pauvre en formes de fréquences étrangères au singulatif. Un récit itératif résume bien les expériences ordonnées d'Arthur, ("je m'enivrais de nombres, je me saoûlais de mesures"[1]), et la présentation de Baptiste Ajamais y fait appel avant que ne s'engage l'aventure singulière ("Les piétons du boulevard Saint-Michel qui le voyaient quotidiennement descendre vers les midi [...]"[2]). Mais presque partout ailleurs se rencontre l'énoncé singulatif. Onze chapitres sur quinze commencent par ce type d'attaque. La succession de moments ponctuels confère au récit d'*Anicet* une curieuse absence d'épaisseur, faute de durée. On a pu parler, en forçant à peine, de "temporalité atomisante" et de "quasi absence de sommaire"[3]. Ces caractères du récit contribuent peut-être à l'allure de conte voltairien remarquée par les premiers lecteurs à la grande irritation du jeune écrivain.

Bien différent de cette oeuvre de jeunesse, *Aurélien* peut servir de contre-épreuve. Alors que le héros et les thèmes du roman justifient une présence exceptionnelle du récit itératif et du répétitif, la part prise par l'énoncé unique de faits singuliers reste encore très élevée. L'histoire se monnaye "en faits, en actes, en paroles" selon le voeu de Jacques Rivière[4]. Les débuts de chapitres fournissent soixante-trois occurrences du singulatif, ce qui représente plus des deux tiers ; l'itératif à l'initiale ne domine que dans les pages d'exposition, au début de l'oeuvre (à l'exception du célèbre *incipit* du premier chapitre, qui place à l'origine du roman l'unicité d'une "première fois").

On pourrait objecter que le choix de l'*incipit* (des chapitres ou du roman) fausse l'observation, dans la mesure où la mise en mouvement d'un récit, ou sa relance, appellent une plus forte proportion de singulatifs dans les phrases-seuils que dans la suite de l'ouvrage. A côté de l'exemple canonique d'un itératif à l'*incipit* , *La Recherche du temps perdu* , des romans aussi riches en itératifs que *Madame Bovary* ou *L'Education sentimentale* ne commencent-ils pas par des singulatifs caractérisés ? Chez Aragon, la phrase surgie qui serait à l'origine du roman si l'on en croit *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* , propose à l'esprit une rencontre de mots créant l'événement singulier : "Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet Papa" (*Les Cloches de Bâle*). Le développement qui suit cette entrée en fiction inattendue peut en venir à moduler une durée plus

---

1 *An.* , ch. I, vol. 2, p. 53.

2 *An.* , ch. VI, vol. 2, p. 115.

3 CUSIN-BERCHE (Fabienne), *Tentative de sémiologie politique du narratif à partir des premières oeuvres romanesques d'Aragon : "Anicet", "Le Paysan de Paris", "Les Cloches de Bâle"* . Thèse de 3e cycle, Paris VII, 1980, p. 16 et p. 42.

4 RIVIERE (Jacques), "Le roman d'aventure", *Nouvelle Revue Française* , 1913.

répétitive, après un paragraphe initial "singulier". Le premier chapitre d'*Aurélien* illustre bien ce mouvement : la "première fois" isole dans la série des rencontres la scène inaugurale ; mais dès le second paragraphe le récit s'infléchit selon la tendance répétitive caractéristique du personnage : "Il y avait un vers de Racine que ça lui remettait dans la tête, un vers qui l'avait hanté pendant la guerre, dans les tranchées, et plus tard démobilisé"[1]. Mais l'*inicipit* est la "clef" d'un "espace linguistique"[2], il donne le ton du livre, et il n'est pas indifférent que ce ton soit celui du singulatif. L'examen des phrases initiales pour l'ensemble des romans d'Aragon confirme la suprématie de l'énoncé singulatif, qui règne sur près des deux tiers.

Sauf certaines exceptions notables, où nous ferons entrer par exemple les heures lentes de l'enfance de Pascal à Sainteville, le temps sans perspective de Catherine, l'horaire immuable de Mercadier aux "Hirondelles", ou la passivité d'Aurélien ramené chaque soir au Lulli's comme "une manière d'algue"[3], les romans d'Aragon laissent peu de place à l'habitude et à la régularité cyclique. La nouveauté de l'événement répond mieux, semble-t-il, aux dispositions narratives de l'écrivain. Elle contribue à la rapidité d'un récit qui parfois, selon la formule d'Aragon, "s'emballe"[4], bousculé par l'abondance des informations factuelles.

VITESSE ET RYTHME

La narratologie définit la vitesse d'un récit en fonction de critères en principe objectifs et mesurables, d'après le rapport entre la durée de l'histoire racontée et la longueur du texte qui le raconte[5] (qu'Aragon, d'après une formule d'Elsa Triolet, appelle "l'espace-papier"[6]).

---

1 *Aur.* , ch. I, vol. 19, p. 27.

2 "Peu à peu j'en vins à discerner le rôle de clef joué par les débuts de roman [...] plus qu'une clef qui ouvre le domaine romanesque, un pas pour pénétrer dans un "espace linguistique"". *Inc*, vol. 42, p. 220-221.

3 *Aur.*, ch. VII, vol. 19, p. 73.

4 "La suite dans les idées", *O.R.C.* , vol. 11, p. 26.

5 "la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages" GENETTE (G.), *Figures III* , *op. cit.*, p. 123. G. Genette rappelle en note la convergence de cette procédure avec celles que proposent Gunther Müller, "Erzählzeit und erzählte Zeit", *Festschrift für P. Kluckhorn* , 1948, repris dans *Morphologische Poetik* , Tübingen 1968, et R. Barthes, "Le discours de l'histoire", *Information sur les sciences sociales* , vol. VI-4, août 1967, repris dans *Poétique* n° 49, février 1982.

6 "La suite dans les idées", *O.R.C.* , vol. 11, p. 23.

Cette définition généralement acceptée ne correspond pas à la conception du temps romanesque exposée par Aragon dans la préface écrite pour *Les Beaux Quartiers* en 1965, "La suite dans les idées"[1].

La notion de vitesse chez Aragon

Dans quelques pages de réflexions sur le temps romanesque et sa liberté, Aragon se place à un tout autre point de vue que les narratologues pour apprécier la vitesse du "temps inventé"[2]. Il se réfère non à la mesure quantifiable de durée ou de pages, mais à l'activité mentale requise de l'écrivain et du lecteur. Deux points de son argumentation nous paraissent devoir plus spécialement retenir l'attention du narratologue.

Rappelant la liberté du "temps classique du récit" qu'il appelle le "temps balzacien", où "le blanc entre deux paragraphes suffit à nous faire enjamber des semaines, des mois ou même des années"[3], Aragon considère qu'il est vain de se demander si le temps narratif s'écoule alors vite ou lentement. "La question ne se pose pas, puisque, en fait, d'une proposition sur l'autre, le temps ne s'est pas écoulé, mais interrompu"[4]. Le saut narratif d'une période à l'autre relève d'un choix du "tout-puissant auteur", qui donne ainsi existence à ce qu'il choisit de raconter, et laisse dans le néant les périodes non dites. On voit que le réalisme d'Aragon, à cette date, se garde de supposer une réalité préalable à l'écriture. N'existe pour le lecteur que ce qui est produit par le texte. Aragon en conclut : "Dans un tel système, la comparaison des étendues-papier consacrées aux périodes successives du récit est dépourvue de sens"[5], ce qui nous paraît discutable, car à l'intérieur du choix opéré, lui-même significatif, il n'est pas négligeable qu'un nombre identique de lignes ou de pages couvre une scène dialoguée de quelques minutes ou un sommaire englobant plusieurs mois. Et d'autre part de grands sauts temporels ne sont pas perçus par le lecteur comme un temps nul. S'il est assez vain de les mesurer, leur effet qualitatif subsiste. Aragon en use d'ailleurs à l'épilogue d'*Aurélien* .

---

1 *Ibid.*, p. 23 à 26 pour les réflexions sur le temps romanesque.
2 *Ibid.*, p. 23.
3 *Ibid.*, p. 24.
4 *Ibid.*, p. 25.
5 *Ibid.*

L'autre argument d'Aragon concerne un traitement romanesque du temps qui manipule la chronologie non plus avec la "désinvolture quasi divine"[1] du romancier "balzacien", mais en modulant les relations entre temps du récit et temps de l'histoire de façon plus modérée. Il ne s'agit pas, cependant, de rechercher l'isochronie entre récit et histoire, non seulement parce qu'elle est inatteignable, mais parce qu'elle suppose une méthode pratiquant la reproduction passive de la réalité. Cette tendance, dit Aragon, "aboutirait à l'identification du temps réel et du temps inventé, ou du moins à sa photographie"[2], terme presque toujours péjoratif chez Aragon comme dans la critique marxiste en général pour désigner un réalisme mimétique, ou "naturalisme". Il parle ainsi de "temps naturaliste"[3], sans désigner par ces mots strictement le courant naturaliste historiquement situé, mais une méthode descriptive sans organisation des faits. C'est de ce point de vue par exemple que dans "Il faut appeler les choses par leur nom"[4], Aragon rejoint par sa critique de l'accumulation "naturaliste" du "détail" les jugements émis par Lukács en 1936 dans "Raconter ou décrire"[5].

Aragon opte donc pour un temps qu'il appelle "réaliste", dont la vitesse s'apprécie, non pas abstraitement et de manière mécanique, mais par référence à l'expérience de lecture. Il donne ainsi l'exemple de la différence entre la première partie des *Beaux Quartiers* , "Sérianne", qui couvre en 170 pages plusieurs années s'achevant en 1912, et la seconde partie, "Paris", qui consacre 191 pages à quelques mois, la période de fin novembre 1912 au 1er juin 1913 : "On serait tenté, puisque l'espace-papier consacré à ce temps nouveau est sensiblement plus grand que précédemment, de dire que désormais le temps imaginaire passe plus lentement"[6]. Or, au contraire, dit le romancier, à ce moment "le roman s'emballe".

> "Bien qu'il traverse les années en peu de pages, le temps d'exposition d'un roman, du moins d'un roman de l'espèce considérée, est un temps *lent* , parce que la vitesse romanesque, en réalité, ne dépend pas du temps réel parcouru, mais de l'effort d'imagination demandé au lecteur pour traverser les faits exposés. Un temps *vide* se traverse au pas de promenade, un temps *plein* exige le pas de course de l'esprit"[7].

---

1 *Ibid.*, p. 24.
2 *Ibid.*, p. 25.
3 *Ibid.*, p. 26.
4 "Il faut appeler les choses par leur nom", *J'abats mon jeu* , E.F.R., 1959.
5 LUKACS (G.), "Raconter ou décrire", article paru dans *Internationale Literatur* n° 11, 1936, repris en traduction française, *Problèmes du réalisme* , éd. L'Arche, 1975.
6 *Ibid.*
7 *Ibid.*

Un temps narré riche en événements réclame davantage d'"espace-papier", donc une durée de lecture accrue (Aragon désigne par "temps réel parcouru" la durée réelle de la lecture). "Un récit rapide ne serait pas celui qui consacre peu de pages à une longue durée, si celle-ci est dénuée d'incidents, et à l'inverse, on ne saurait qualifier de lent un récit s'étendant sur de nombreuses pages lorsqu'il couvre une suite d'événements serrée. Car "l'intensification de l'action dans un temps court exige une étendue disproportionnée au temps romanesque initial"[1], et pourtant l'impression de rapidité du récit y est entraînée par l'activité d'esprit du lecteur :

> "La vitesse tient ici à l'intensité des faits, à leur juxtaposition sans soupir, au rapprochement des haies à sauter pour ce cheval qu'est le lecteur, et non plus au calendrier [...] Le temps imaginaire n'est plus fonction de l'horloge, mais du livre, il est l'activité de l'espace-papier"[2].

Il faudrait peut-être distinguer ici deux notions qu'Aragon semble fondre dans le terme de "vitesse" : la mesure du temps par référence à l'espace - au nombre de pages - parcouru, qui est à proprement parler la vitesse, et l'impression de rapidité éprouvée, coïncidant *ou non* avec une grande vitesse du récit.

C'est ce qui pourrait expliquer l'appréciation d'Auguste Anglès se remémorant sa lecture des deux premiers romans du *Monde réel* . Il qualifiait en 1943 Aragon de "romancier pressé", habité par une "frénésie de vitesse" ; "Le prodigieux prestissimo des *Cloches de Bâle* et des *Beaux Quartiers* ne me laissait pas le temps de respirer"[3]. Or la mesure de la vitesse dans ces deux romans, et en particulier dans *Les Beaux Quartiers* , ne justifie pas à elle seule cette impression. *Les Cloches de Bâle* consacre 411 pages à six années si l'on prend comme point de départ de la diégèse l'année 1906 (implicite au début du roman d'après l'âge de Guy). Si l'on inclut dans l'action la jeunesse de Catherine évoquée dans la seconde partie, l'histoire couvre vingt-six ans, soit un peu moins de seize pages pour un an en moyenne. Mais on sait que cette moyenne cache de fortes "anisochronies", puisque l'essentiel du roman s'attache à l'année 1912. Les 483 pages des *Beaux Quartiers* portent sur une durée beaucoup plus courte, 1912-juillet 1913, si l'on voit dans la présentation initiale de Sérianne, comme le fait Michel Raimond, "une coupe spatiale plus que l'expression d'une durée"[4], un ensemble descriptif et

---

1 *Ibid.*, p. 23.

2 *Ibid.*, p. 26. Aragon s'inspire ici d'une formule d'E. Triolet dans *Le Grand Jamais* (1965) : "le temps est l'activité de l'espace".

3 ANGLES (Auguste), "Aragon est aussi un romancier", *Confluences* n° 21-24, "Problèmes du roman", 1943, p. 111 à 118.

4 RAIMOND (Michel), *Le Signe des temps* , éd. S.E.D.E.S., 1976, p. 242.

énumératif plutôt qu'un récit. Nous devrions donc conclure à un roman plutôt lent, presque six fois plus lent que *Les Voyageurs de l'impériale* dont les 650 pages couvrent plus de vingt-cinq ans, de 1889 à 1914-18, soit vingt-six pages pour un an. Or c'est dans *Les Voyageurs de l'impériale* qu'A. Anglès savourait à juste titre d'après nous, "la nonchalance du débit, l'extrême richesse des sinuosités et des méandres"[1], et il y saluait un art de la lenteur proprement romanesque.

Le décompte global de la vitesse a donc moins d'importance pour le lecteur que les différences de vitesse à l'intérieur du récit ; mais il a aussi moins d'effet que l'abondance des incidents ou leur rareté[2]. Les variations de vitesse hiérarchisent les informations de la diégèse, elles en "sculptent" la durée pour le lecteur. Aragon partage cet aspect de la technique romanesque avec la plupart des romanciers maîtrisant la conduite d'un récit. Mais lorsqu'il s'agit de cet écrivain, la critique a tendance à inférer de sa rapidité d'écriture légendaire, ou de l'agilité de sa pensée, à une particulière vitesse du récit. Jacques Rivière, rendant compte en 1923 des *Aventures de Télémaque* , écrivait à propos de leur auteur : "Personne qui mette moins de distance entre le voeu de sa pensée et son accomplissement"[3]. Il nous faut voir si cette conclusion est confirmée par Aragon lui-même et surtout par l'examen des textes de fiction.

Agilité d'écriture et vitesse du récit.

Tous les témoins qui ont vu écrire Aragon s'accordent à souligner son étonnante rapidité de rédaction. André Breton disait à propos de *Traité du style* : "Les quelques pages manuscrites qu'il s'imposait journellement ne lui coûtaient guère qu'une demi-heure de travail"[4]. Maxime Alexandre, fort impressionné par le "brio" d'Aragon en 1923, déclarait que celui-ci "laissait courir sa plume à toute allure"[5] lorsqu'il écrivait des textes pour Jacques Doucet. Selon le témoignage beaucoup plus tardif de Jean Ristat, la "facilité" d'écriture d'Aragon s'accompagnait d'"un souci extraordinaire de la perfection" ; "le jet n'empêche pas

---

1 ANGLES (A.), art. cité.

2 Voir en Ve partie l'étude sur *Les Voyageurs de l'impériale* .

3 RIVIERE (Jacques), "*Les Aventures de Télémaque* ", *La Nouvelle Revue Française* , avril 1923, art. recueilli dans *Nouvelles études* , éd. de la N.R.F., Gallimard 1947.

4 BRETON (A.), *Entretiens (1913-1952)* avec André Parinaud, [1959], collection Idées, éd. Gallimard 1969, p. 145.

5 ALEXANDRE (M.), *Mémoires d'un surréaliste* , éd. La Jeune Parque 1968, p. 42.

le travail, commande même le travail"[1], mais la rapidité initiale semble indéniable, même si l'on ignore jusqu'à quel point il faut l'attribuer à toutes les productions romanesques d'Aragon.

Il faut se souvenir de la confiance accordée à la rapidité de la plume, en dehors même de l'écriture automatique, par le jeune Aragon, pour les poèmes surréalistes, les contes du *Libertinage* , ou *Traité du style* : "qui vous dit que pour bien écrire, il faut s'arrêter sept ans entre chaque mot ? Bien écrire, c'est comme marcher droit"[2] ... La préface du *Libertinage* évoque la saisie au vol d'une pensée en mouvement perpétuel : "Ecrire rappelle les détournements de mineurs : il n'y a pas une idée qui soit à maturité au moment qu'on la fixe"[3]. L'écriture précède la pensée, comme le crime d'Oedipe dans *La Mise à mort* . Parlant en 1969 du *Libertinage* , Aragon y met à part "La Femme française" pour son *extrême lenteur*, "comme en déni de cette vitesse d'où naît le surréalisme, de quoi relevait la prose des contes précédents"[4]. Loin que la rapidité de rédaction caractérise seulement les textes de jeunesse, l'écrivain semble en généraliser la méthode à l'ensemble de sa production romanesque, lorsque dans *Les Incipit* il dépeint sa démarche comme une écriture sans préméditation.

La rapidité d'écriture ne correspond pas obligatoirement à une grande vitesse du récit. Il est vrai que *Le Libertinage* cultive comme un exercice la concision du récit. Aragon avait même "rêvé, dit-il, "d'une phrase qui se suffirait comme roman", et il pense avoir réussi à tenir cette gageure dans certaines phrases de "Paris la nuit" et de "La Femme française" qui, "dans leur brièveté, constituaient pour [lui] un récit complet"[5]. "Asphyxies" et "Les Paramètres" concentrent aussi tout un drame en six lignes. Cinq pages suffisent, dans "La demoiselle aux principes", pour nouer la liaison de Cécile et Denis et la dénouer par un crime parfait ! Huit pages, dans "L'Extra", mènent à la mort quatre personnages, et trois autres au paroxysme de leur plaisir ... Mais nous sommes dans des contes, relevant de la technique du récit bref. Le roman pratique plutôt l'accumulation accélérée des péripéties.

---

1 RISTAT (Jean), "Comment Aragon écrivait-il ?", entretien avec R. Lance-Otterbein, *R.C.A.T.* n° 1, 1988, p. 17.

2 *Traité du style* , éd. Gallimard 1928, p. 188.

3 Préface du *Libertinage* V, texte publié dans *Parie-Journal* le 13 avril 1923. Collect. "L'imaginaire", éd. Gallimard 1981, p. 276.

4 *Inc.* , vol. 42, p. 184.

5 *Ibid.*, p. 242.

Les autres textes de jeunesse peuvent donner une impression de vivacité du récit liée à de fortes ellipses ou à des aventures sans reprise d'haleine plutôt qu'à une mesure mécanique de la vitesse. André Gavillet rattache l'accélération du récit, chez Aragon, à un traitement du langage destiné à laisser aux clichés leur réalité brute de lieux communs, et d'autre part à l'absence d'importance des événements accumulés. Il donne l'exemple de la mélodramatique histoire de Mirabelle au chapitre X d'*Anicet*. Il faut, écrivait-il, "accélérer le récit pour que les clichés, ces grumeaux du langage, ne puissent se dissoudre dans les détails ; du même coup, il faut augmenter la densité des lieux communs, qu'ils soient trop nombreux pour être entamés. Voilà pourquoi Aragon impose à son récit une allure si soutenue où les rebondissements se déterminent les uns les autres selon une réaction en chaîne"[1]. Aux yeux d'A. Gavillet, ce tour du récit des années vingt se retrouve dans *Le Monde réel*. "C'est pourquoi, même si l'accélération du récit se présente comme la caractéristique générale du conte, il reste que le procédé demeure si étroitement lié à la manière d'Aragon que nous sommes en droit de dégager la signification qu'il revêt chez lui autour de 1920"[2]. La multiplication d'"épisodes arbitraires" relèverait d'une attitude ironique devant cette vie qui est "sans justification valable"[3], et d'un usage détaché, instrumental, du langage. Cette observation paraît vérifiée par l'emploi de ce style accéléré, et comme "boulé", pour des textes qui semblent mettre à distance les personnages : Diane et sa mère dans *Les Cloches de Bâle*, ou les jeunes gens du *Mentir-vrai* ("Les histoires", "L'inconnue du printemps", "mini mini mi", etc.).

La rapidité d'écriture a pour corollaire, souvent, une fécondité d'invention exceptionnelle et presque incontrôlée. Aragon la rapproche lui-même de l'"emballement" du récit et de l'histoire lorsqu'il écrit à propos des *Beaux Quartiers,* évoquant la rencontre d'Edmond et Carlotta au chapitre XVII de la seconde partie : "C'est à partir de là que le roman s'emballe, la fin, presque la moitié du volume sera écrite en moins de cinq mois"[4]. Or, comme il le précise, cette rencontre se situe en avril 1913, et la moitié du volume sera nécessaire pour arriver à juillet 1913. Mesurée par rapport à "l'espace-papier", la durée narrative ralentit, mais le roman "s'emballe" à la fois par l'accélération de sa rédaction, et par l'accumulation de péripéties, notamment dans "Passage-Club". Nous n'avons

1 GAVILLET (A.), *La Littérature au défi. Aragon surréaliste* , éd. de la Baconnière, Neuchâtel, 1957, p. 108.
2 *Ibid.*, p. 109.
3 *Ibid.*
4 "La suite dans les idées", *O.R.C.* , vol. 11, p. 22.

aucune indication sur la durée de rédaction de "Sérianne", où la fin présente la même bousculade fiévreuse d'événements accumulés convergeant sur quarante-huit heures. Ici, écrit justement Michel Raimond,

> "la matière fictive prend consistance ; ce qui était alors exposé devient le déploiement d'un univers imaginaire [...] dans ce cas-ci, le ralentissement de la durée narrative s'accompagne d'effets de convergence, tout d'un coup le monde *fictif* s'impose à l'esprit avec intensité. Il y a là une appréciation qualitative et non plus seulement une observation quantitative"[1].

La convergence des faits atténue peut-être le caractère ironique qu'avait le défilé de péripéties dans les textes antérieurs. Un autre exemple de vitesse exceptionnelle d'écriture concerne la fin des *Voyageurs de l'impériale* . Aragon déclare avoir écrit "les cent et quelques dernières pages du livre, données au fur et à mesure à la dactylo sans les relire", durant "les huit jours qui précédèrent la mobilisation"[2]. Il précise qu'en juin 1939, avant son départ aux Etats-Unis, il venait d'écrire le chapitre XXVI de la troisième partie, où Mercadier raconte à la vieille Dora ses rencontres avec son petit-fils. L'année 1913 est déjà largement engagée. Cent quinze pages des *O.R.C.* , et vingt-quatre chapitres, nous séparent encore de la fin, mais ils couvrent une durée relativement brève sur l'ensemble de la diégèse. Juillet 1913 est atteint au chapitre XXXIV, et la mobilisation du 2 août 1914 au dernier chapitre, L. Les cent dernières pages si vite rédigées regorgent d'événements et intrigues parallèles à l'action principale. L'hypothèse d'une relation entre la rédaction accélérée et une surabondance fictionnelle devrait être soumise à l'examen de la critique génétique.

L'art de la lenteur.

L'auteur capable de raccourcis foudroyants est le même qui s'attarde longuement, dans *Aurélien* , sur des journées aussi pauvres en événements qu'emplies par le déploiement de l'imaginaire amoureux. Sans reprendre ici la chronologie du roman[3], rappelons que dans la première phase de l'action, où naît et

---

1 RAIMOND (M.), *Le Signe des temps* , éd. S.E.D.E.S., 1976, p. 242-243.

2 "Et comme de toute mort renaît la vie ...", *O.R.C.* , vol. 15, p. 24.

3 Voir les études citées de D. BOUGNOUX et W. BABILAS dans *Silex 8/9* , Grenoble 1978 ; l'ouvrage collectif *"Aurélien" ou l'écriture indirecte* , éd. Champion 1988, et notre communication "Temps et mémoire dans *Aurélien* ", *Revue d'Histoire Littéraire de la France* , 1990, n° 1.

se reconnaît l'amour d'Aurélien et Bérénice jusqu'à l'échec de la Saint-Sylvestre, certaines journées s'étendent sur plusieurs chapitres : quatre chapitres pour un jour (XIII à XVI), dix pour le samedi capital de l'aveu (XVII à XXVI), six pour le dimanche suivant (XXVII-XXXII), cinq pour le lundi (XXXIII-XXXVII). Trois journées successives occupent donc vingt chapitres, sur les soixante-dix-huit du corps de l'ouvrage, et la même proportion se retrouve à l'épilogue.

L'"espace-papier" n'est pas seul en cause dans l'effet de lenteur : dans cette phase du roman abondent les longues scènes dialoguées et les passages de monologues intérieurs, formes narratives où le temps de l'histoire et celui du récit s'équilibrent, ainsi que les pauses commentatives (analyses de personnages, "intrusions d'auteur"' au chapitre XXXVI sur le goût de l'absolu ...). Le texte se dilate alors que l'action pétine. Les pauses descriptives sont très rares, et le "couplet" sur les diverses sortes de gris (au chapitre X) fait exception. Mais des reprises de scènes antérieures, en analepses répétitives, ralentissent le récit de la manière la plus frappante.

Si nous prenons comme exemple le cas des neuf chapitres réservés à un jour et une longue soirée (ch. XVII à XXVI), nous observons un étirement de la durée narrative produit par la convergence de plusieurs faits :

1°) Le déploiement synchronique de la diégèse s'ouvre à plusieurs groupes de personnages et à plusieurs lieux simultanés (Edmond à son bureau, Bérénice et Paul Denis chez Mary où les retrouvera Edmond, cependant qu'Aurélien nage à la piscine Oberkampf ... La conversation d'Aurélien avec sa soeur, après la piscine, et ses rêveries ultérieures, sont parallèles à une discussion violente chez les Barbentane. Ce n'est que tard dans la soirée que l'histoire se concentre sur Aurélien et Bérénice seuls, puis sur Aurélien au Lullis').

2°) Les scènes dialoguées occupent une part importante de ces pages, remplissant presque à elles seules les chapitres XVII, XX, XXII, XXIII, XXV.

3°) La part de récit d'événements est extrêmement faible, et les passages non consacrés au dialogue représentent des quasi pauses : commentaires de l'auteur sur les personnages, ou rêveries d'Edmond et d'Aurélien mêlant le monologue intérieur au discours du narrateur-auteur (au chapitre XIX, par exemple, où Edmond à son bureau se remémore sa vie et s'interroge sur les possessions illusoires).

4°) L'impression de lenteur provient surtout de quelques passages répétitifs exprimant la rêverie d'Aurélien, où la lecture s'attarde aux méandres de la phrase revenant sur elle-même, avec des reprises textuelles : "il éprouva sa présence, son entière présence dans le songe" (ch. XXI).

Un rapide regard sur les romans postérieurs à *Aurélien* nous inclinerait à penser que l'oeuvre romanesque déploie de plus en plus d'"espace-papier" par rapport à la durée de l'histoire : en effet l'édition des *Communistes* dans les *O.R.C.* compte 1259 pages pour une durée totale d'histoire ne couvrant même pas un an et demi (février 1939-juin 1940), et le récit se dilate sur 478 pages, plus du tiers du livre, pour le seul mois du 10 mai au 9 juin, où le roman "s'emballe", tant les événements s'y pressent. On compte alors une moyenne de 16 pages pour une journée. Mais c'est *La Semaine sainte* qui atteint le comble de la lenteur du récit, avec 705 pages dans les *O.R.C.* (518 pages dans l'édition originale) pour raconter huit jours d'histoire, soit une moyenne de 88 pages pour un jour ! Tant se greffent sur chaque instant évoqué d'informations, de rêveries, d'anachronies. La durée narrative exceptionnellement ralentie devra donc être mise en corrélation, ici, avec la méthode de connaissance d'Aragon, avec sa conception enrichie de l'Histoire, et avec une dynamique de l'imagination infiniment plus libre que dans *Les Communistes* .

Mais l'étude de la vitesse peut nous éclairer aussi sur la composition interne du roman et certaines de ses significations. On remarque facilement qu'une accélération se fait jour dans le déroulement du récit : au début de *La Semaine sainte* , l'action piétine en un même lieu, Paris (avec des mouvements circulaires) et une même journée - le dimanche des Rameaux - occupe les quatre premiers chapitres. Ainsi le récit s'étire à la mesure de cette longue incertitude des protagonistes. Puis la retraite royale s'ébranle, et un nombre égal de chapitres (trois) est consacré à chacun des trois premiers jours du voyage. La lenteur du début apparaît clairement au fait que le lecteur parvient à la moitié environ du roman alors que l'histoire n'en est arrivée qu'au mardi de la Semaine Sainte. A partir du jeudi, le récit s'accélère sensiblement : un chapitre couvre jeudi, un autre le Vendredi Saint, et le dernier embrasse à la fois le samedi et la matinée de Pâques. Cette accélération s'accompagne de prolepses de plus en plus nombreuses et amples. L'ensemble de ces moyens narratifs projette le récit en direction de l'avenir, confère aux personnages une attitude pro-spective, et communique aux lecteurs une sorte de participation au mouvement qui anime le texte.

Il nous semble qu'au-delà de *La Semaine sainte* le calcul de la vitesse du récit n'a plus guère de signification, bien qu'on puisse y procéder. La structure du *Fou d'Elsa* , roman-poème, est trop particulière pour permettre les comparaisons. Observons tout au plus que la plus large proportion du texte est accordée à la période la plus intense au point de vue dramatique, celle où Grenade est menacée ou ravagée par la guerre (1490-1492). Au fur et à mesure qu'on approche de la

chute de Grenade, le texte s'enfle, au point qu'une seule journée, au moment où le sort de l'Islam andalou va basculer, fait l'objet d'une partie indépendante de 19 pages : "La veille où Grenade fut prise". Ainsi s'accomplit dans la structure même du texte la promesse portée par cet étrange vers de romance.

Rien n'empêche de confronter les 510 pages de *Blanche ou l'oubli* au parcours d'une année qu'y opère la fiction, de septembre 1965 à mi-septembre 1966, ni de remarquer la vaste ellipse de 5 mois qui coupe l'histoire entre février et juin 1966, et la précipite vers sa fin. Rien, sinon l'intérêt assez secondaire de la question de la vitesse, lorsque l'histoire elle-même s'amenuise au profit du discours. Et c'est sur un autre plan que celui de la vitesse du récit que nous sollicite l'interruption de conscience, le "blanc" de Gaiffier, image de l'oubli et de l'absence du sujet. Certes, si le lecteur s'attache à suivre une histoire, il éprouvera comme un ralentissement ce qui lui apparaîtra des digressions : deux pages s'intercalent entre un appel téléphonique de Gaiffier chez Philippe, chez qui il ne trouve que la concierge, et un second appel qui joint Marie-Noire[1]. Entre ces deux moments de la diégèse s'étend une merveilleuse tirade sur la communication et l'accumulation des signes enregistrés ... Dirons-nous qu'elle ralentit l'action ?

Les derniers romans, "entrelacs de parenthèses"[2], freinent l'action grâce à la prolifération des passages digressifs, parenthèses, analepses mémorielles, collages de textes, etc. L'histoire se fraye difficilement chemin à travers les volutes du déploiement textuel. *Blanche ou l'oubli* fait entrer ce retardement systématique de l'histoire dans une stratégie de l'évitement, qui consiste pour le narrateur à éluder, ou à différer, l'approche de Blanche : "Marie-Noire n'est odeur que de Périgueux. Il n'est pas temps encore pour elle d'en revenir aux jours de Java [...] Je l'ai orientée vers ces jours de l'an quarante. Cette fin novembre. Est-ce pour retarder ce qui est l'histoire de nous, ou pour l'éclairer quand cela viendra ?"[3]. Ainsi, paradoxalement, les digressions les plus provocantes, comme le détour par la guerre de cent ans dans le chapitre cité de *Blanche ou l'oubli* , manifestent cette hésitation de la mémoire, chez le narrateur, à aborder les zones sensibles, et elles s'intègrent de ce fait à l'action.

Lire *La Mise à mort, Blanche ou l'oubli* ou *Théâtre/Roman* suppose que l'on renonce à crier à l'auteur, comme ses auditeurs de 1946 : "Au sujet! au sujet !"[4]. Il n'y a plus qu'à épouser le mouvement de l'écriture, ses repentirs, ses interruptions, qui sont, fondamentalement, *le sujet* , - sujet dont on parle, et sujet

1 *B.O.*, I, ch. VIII, vol. 37, p. 139-141.
2 *B.O.*, I, ch. IX, vol. 37, p. 154.
3 *B.O.* , I, ch. IX, vol. 37, p. 154.
4 *H.M.* , "Préambule à une conférence", vol. I, p. 164.

qui parle -, et retrouver peut-être la rapidité du tracé, que nous nous efforcions jusqu'ici de distinguer de la vitesse du récit.

Durée et rythme au niveau de la phrase.

Il nous semble que l'étude narratologique de la vitesse, même associée à la prise en compte du contenu dramatique de la diégèse, ne suffit pas à justifier l'emprise sur le lecteur d'impressions de vivacité narrative, ou de lenteur, qui trouvent plus sûrement leur origine dans le rythme de la phrase aragonienne. L'analyse stylistique au niveau de la phrase dépassant le cadre de notre travail, signalons seulement l'importance de cette voie, encore fort peu explorée. On a pu observer chez Aragon des effets extrêmes de rythme vif ou de débit alangui : phrases brèves, parfois elliptiques ou inachevées, où l'apocope abrège les mots (cas fréquent dans *Blanche*), récit ramassé ou raccourci. A l'opposé, phrases à méandres, ou coupées par des silences, des points de suspension fréquents, avec les reprises d'une pensée en train de se former.

C'est à propos d'*Aurélien* que Paul Imbs a signalé la liaison profonde entre le rythme de la phrase, dicté par la ponctuation, les répétitions, la syntaxe, et la durée même de l'élaboration de la pensée. Ainsi les signes de ponctuation "ne marquent plus les arrêts du sens, c'est-à-dire de la pensée, mais les arrêts de la pensée pensante qui tâtonne et se cherche en se construisant ; ils deviennent ainsi des signes rythmiques, ponctuant les étapes d'une découverte"[1] comme au chapitre XXII d'*Aurélien* : "Il regarda le masque. Comme s'il le voyait pour la première fois. Avec inquiétude. Avec une inquiétude croissante. Il douta de ce qu'il pensait. Ce visage ..."[2]. La phrase intègre en effet sa propre genèse:

> "Dans une phrase de ce type : "Très vite il éprouva sa présence, son entière présence dans le songe" (p. 128) la virgule sépare deux stades de la pensée : bien loin de sacrifier ce premier stade qui était provisoire, Aragon se plaît à le conserver comme témoin d'une pensée active qui se construit par approximations successives, le long d'une durée dont le rythme demeure perceptible jusque dans la cadence de la phrase.
>
> En incorporant à la phrase la durée de sa construction, Aragon, après Claudel et Péguy, lui donne une profondeur, une vibration et un rythme inconnus à la phrase classique"[3].

---

1 IMBS (Paul), "Notes sur la syntaxe du Français contemporain d'après *Aurélien* de Louis Aragon", *Le Français moderne* , t. XVI, avril 1948, n° 2, p. 95-107, et juillet 1948, n° 3, p. 191-209.

2 *Aur.* , ch. XXII, vol. 19, p. 166.

3 IMBS (P.), art. cité.

Ce mode d'écriture serait destiné à "filmer la pensée spontanée"[1]. Une certaine ambiguïté subsiste dans ces analyses, qui rapportent la durée de construction de la phrase tantôt à la cadence même du "jet" scriptural avec ses élans et ses repentirs, tantôt aux mouvements intérieurs du personnage dont la pensée s'éveille par degrés. Enfin P. Imbs met en relation le rythme des phrases avec la préoccupation du temps qui se fait jour dans le roman :

> "Il y a dans *Aurélien* de longues méditations sur le temps et la durée et tout se passe comme si dans l'obsession de la durée se trouvait la clef du style d'*Aurélien* "[2].

Pour une analyse stylistique des rythmes chez Aragon, il faudrait encore ne pas isoler la phrase, mais considérer le tissu du texte, avec l'extrême mobilité des tons, des points de vue, des voix narratives, etc. Cette mobilité caractéristique de l'auteur[3] oblige le lecteur à pratiquer une lecture agile, active, dont il retire volontiers un sentiment de rapidité du récit qui n'a guère à voir avec la vitesse, mais suppose la participation au mouvement de l'invention.

*
* *

CONCLUSION DE LA SECONDE PARTIE

Au cours de ce long examen des dispositifs temporels, l'analyse a distingué - et peut-être démembré - ce que les textes donnent à lire de façon indissociable : l'instance énonciatrice, le temps narré de l'histoire et des personnages, les structures temporelles ordonnant le récit, sa vitesse, etc.

Pouvons-nous établir une corrélation entre tous ces faits observés, en les rapportant aux oeuvres où ils se nouent, pour le lecteur, dans l'appréhension immédiate du texte ?

---

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 Parlant d'Aragon, A. Breton disait : "Sa mobilité d'esprit est sans égale". *Entretiens* avec A. Parinaud (1952), coll. Idées, éd. Gallimard, p. 45.

S'il apparaît une relation assez constante entre certains choix formels, concernent-ils des oeuvres de la même période, dessinant ainsi des groupes assez homogènes de romans, où pourraient éventuellement se discerner les phases successives d'une évolution ?

Notre démarche préalable, remontant à la source de l'énonciation qui construit le temps, nous amenait à constater la complexité croissante de l'instance narrative : exceptionnelle dans les premiers textes, qu'ils soient écrits à la troisième ou à la première personne, cette complexité s'affirme en 1927 avec *La Défense de l'infini* aux narrateurs multiples. Au-delà de cette date, elle prend la forme atténuée et souterraine d'incessantes variations de voix narratives au coeur des phrases dans *Le Monde réel*, puis réapparaît au grand jour avec le "je" du scripteur et les instances plurielles dans *La Semaine sainte* , tandis qu'elle s'étoffe encore dans *Le Fou d'Elsa* . Dès ce texte, s'esquisse un caractère qui va s'accentuer dans *La Mise à mort* et les romans suivants, l'incertitude sur les narrateurs, ou leur confusion, s'ajoutant à leur mobilité (sauf dans *Henri Matisse, roman* , où l'instance narrative se rapporte à une origine unique, celle du personnage-auteur, mais démultipliée dans le temps).

Parallèlement, les premiers récits d'Aragon installent le temps narré à une distance faible ou nulle - à moins qu'il ne relève d'une sorte de hors-temps fabuleux comme dans *Les Aventures de Télémaque* . Ils sont à peu près dénués de repères historiques. *La Défense de l'infini* introduit quelque profondeur temporelle, mais propose toujours fort peu de références historiques, datées ou non. Sans exclure quelques anachronies, par exemple le récit d'Arthur dans *Anicet* , les textes publiés avant la destruction de *La Défense de l'infini* offrent plutôt un déroulement linéaire, avec des ellipses marquées. Ici encore, la complexité semble apapraître dans les structures temporelles avec ce roman-"monstre", par exemple dans les étagements chronologiques d'*Irène* .

C'est avec *Les Cloches de Bâle* que s'ouvre l'ampleur du champ temporel à caractère historique, hardiment accompagné, dans ce roman, d'un vaste retour en arrière qui ne se rencontrera plus dans *Le Monde réel* . Le déroulement y pourrait être qualifié de linéaire si des histoires simultanées, susceptibles de brusques convergences, ne venaient en compliquer la ligne. Ce phénomène prendra de grandes proportions dans *Les Communistes* . Les repères chronologiques datés ou datables se multiplient à partir de 1934, et cette tendance va s'avérer irréversible.

La Semaine sainte et *Le Fou d'Elsa* ouvrent largement le compas du temps narré ; le romancier commence avec ces livres à abattre son jeu du "double temps" ou des "miroirs de temps", jusqu'ici caché dans des récits analogiques (la grève des taxis de 1912 disant 1934, la veillée d'armes de 1913 suggérant 1938-39, etc.). La

distance entre le moment raconté et la narration devient mouvante, et les extrêmes coexistent : l'actualité côtoie des plongées rétrospectives lointaines. Les anachronies, logiquement greffées sur l'axe de l'histoire dans *Le Monde réel* , prennent de l'audace dans *La Semaine sainte* et *Le Fou d'Elsa* , tandis qu'elles s'affolent en un véritable tournis dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli*. Le temps de l'histoire s'agrandit alors de tout le passé littéraire, de toute la bibliothèque qu'il convoque ouvertement, alors que dans les années vingt cette intertextualité empruntait la voie du pastiche, de la réécriture, et que *Le Monde réel* masquait davantage ses références intertextuelles.

Enfin la discontinuité, déjà sensible aux niveaux thématiques et stylistique pour les textes des années vingt, devenait, semble-t-il, presque provocatrice dans *La Défense de l'infini* . Canalisée ensuite et soumise à la cohérence du récit jusqu'à *La Semaine sainte* comprise, elle règne en maîtresse sur les textes morcelés, éclatés, des dernières oeuvres. Elle va aussi de pair avec la présence de personnages âgés, à la mémoire trouée d'oubli, en quête d'une totalisation du passé. Mais la discontinuité dépasse cette justification vraisemblabilisante pour suggérer une esthétique de la désorientation, illustrée par la compostion de *Théâtre/Roman* .

Il est plus difficile de dégager des tendances d'évolution en ce qui concerne la fréquence et la vitesse. Elles varient selon les oeuvres, ou même les chapitres, en fonction des situations et des personnages imaginés. Toutefois, à partir de *La Semaine sainte* , et plus encore à partir de *La Mise à mort* , le récit a tendance à prendre le pas sur l'histoire, entraînant une extension du temps au profit de l'écriture.

Il existe donc bien chez Aragon une évolution des manipulations temporelles allant dans le sens de structures de moins en moins linéaires, reposant sur des jeux de plus en plus complexes avec l'ordre du récit et l'étagement des temps narrés. A partir de *La Semaine sainte* , l'oeuvre entre dans ce que nous appellerons, à la suite de *Henri Matisse, roman* , "la grande composition", probablement tentée une première fois avec *La Défense de l'infini* et visée en vain dans *Les Communistes* , où la forme restait trop contrainte. Durées parallèles simultanées, superposition ou confrontation de périodes éloignées, éclatement de l'histoire en myriades de moments, enchevêtrement en lianes du texte autour d'une mince diégèse-support, construisent un "temps inventé" qui s'émancipe de la représentation convenue du temps dit réel.

Nous essayerons, dans la troisième partie, de nous attacher aux moments où l'évolution que nous venons de retracer est marquée par des mutations fortes et

irréversibles, afin de préciser le contexte culturel et politique de ces seuils où l'écrivain élabore des formes nouvelles en réponse à des questions nouvelles.

TROISIEME PARTIE

SEUILS,

OU

"...REPONSE AUX QUESTIONS DES NOUVEAUX SPHINX"[1]

[1] Aragon, "C'est là que tout a commencé", vol. 7, p. 32.

INTRODUCTION.

Interroger les lieux de basculement des formes temporelles, saisir le moment et le contexte où se jouent les mutations, cette démarche suppose désormais une approche diachronique complétant le panorama plus descriptif des études précédentes.

L'approche diachronique n'infirme en rien l'apport des critiques qui ont choisi de mettre l'accent sur des permanences thématiques ou sur le retour d'éléments autobiographiques dans les textes. Ainsi Georges Raillard écrit en 1964 : "Aussi bien [...] pourrions-nous de centaines de pages lever des petits faits embusqués au cœur du récit, mis à couvert par la mémoire, et qui, de livre en livre, réapparaissent, sous des formes tellement semblables que l'on n'a guère de peine à deviner qu'ils sont les habits divers d'un souvenir choyé"[1]. Tous les lecteurs assidus d'Aragon cultivent le jardin secret de leurs réminiscences de lecture. Nous avons nous-même suivi la trace de certains réseaux de l'imaginaire à propos d'*Aurélien,* [2], et Maryse Vassevière a mis au jour dans des textes surréalistes et des passages de la dernière période l'inscription d'un même souvenir, celui de la blessure de Dieppe en 1927[3].

Le constat trop longtemps oublié de permanences thématiques et stylistiques a conduit certains critiques, en réaction, à gommer les différences. C'est ainsi que Jacqueline Bernard s'élève contre le fractionnement dont a été victime l'œuvre d'Aragon ; elle veut "discerner les liens secrets, les réseaux linguistiques, sémantiques, affectifs, qui [...] relient [le cycle du *Monde réel*] à la période précédente et qui sont porteurs de développements futurs jusqu'à *Théâtre/Roman* "[4]. Nous ne sous-estimons pas ces "liens secrets" par lesquels tous les écrits aragoniens, proses et poèmes mêlés, communiquent à travers les années. L'écrivain lui-même a attiré notre attention sur eux à plusieurs reprises, notamment dans l'introduction aux "Notes" et

---

1 RAILLARD (Georges), *Aragon,* Classiques du XXème siècle. Editions universitaires 1964, p. 6.

2 RAVIS (Suzanne), "Répétition et progression dans *Aurélien*"..., *La Pensée* n° 193, 1977, pp. 31-53.

3 VASSEVIERE (Maryse), "Oeuvres croisées : Aragon, Breton et le mystère du Manoir d'Ango", *R.C.A.T.* n° 2, 1989, pp. 159-187.

4 BERNARD (Jacqueline), *Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du "Monde réel"*, éd. Corti, 1984, p. 12.

la réédition 1966 des *Aventures de Télémaque* [1], et à l'occasion de la publication tardive d'un texte inédit de 1926, "Le Mauvais plaisant", étrangement proche d'*Aurélien* [2]. Mais l'étude de ces retours montre que les répétitions elles-mêmes, intégrées à un nouvel ensemble peuvent prendre une autre signification ou une autre portée[3]. Elles n'effacent pas les différences de structures révélatrices d'orientations nouvelles de la pensée.

Des constantes dans les modes de l'invention inclinent aussi certaines analyses de l'œuvre à privilégier les "sentiers de la création", comme le fait Aragon lui-même tardivement dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, et à réduire l'importance des "seuils". C'est ainsi que J. Chénieux-Gendron souligne que "le rôle essentiel de l'incipit fait la jointure [du *Monde réel*] avec l'écriture surréaliste, non moins que le collage"[4]. Sans nier l'intérêt de ces rapprochements et de cette voie de recherche pour l'écriture aragonienne, nous ne pensons pas devoir faire appel sans un "doute méthodique" au témoignage tardif de l'écrivain sur la genèse de ses écrits anciens, et nous croyons aussi que les notions présentes dans le discours d'Aragon sur l'incipit ne recouvrent peut-être pas absolument ce qui peut être mis sous ce terme dans la naissance du texte surréaliste. Ainsi que l'a montré N. Limat-Letellier dans une analyse fine du rapport de l'incipit (tel qu'il est présenté en 1969) à l'automatisme, bien qu'Aragon se réfère à la phrase dictée, "il ne faut sans doute pas assimiler purement et simplement la théorie de l'écriture-lecture développée dans cet essai à un succédané de la dictée automatique, dans la mesure où le concept de lecture peut marquer ici la place réservée à l'interprétation et à la réflexivité critique qu'elle implique"[5].

Sans pouvoir entrer ici dans le détail d'un débat sur les permanences ou la périodisation de l'œuvre d'Aragon, nous sommes amenée par les observations formelles des parties précédentes à la reconnaissance de *seuils*, bien que leur repérage et leur datation posent des problèmes délicats. Car d'un texte à l'autre, la continuité réelle peut être masquée par le nouveau jeu lancé par le romancier[6], comme les

---

1 ARAGON, *Les Aventures de Télémaque*, réédition Gallimard, 1966, p. 116, p. 118, etc.

2 ARAGON, "Le mauvais plaisant (suite)", *Digraphe* n° 5, éd. Galilée, 1975.

3 Nous avons essayé de le montrer dans l'article cité plus haut sur *Aurélien* publié dans *La Pensée* en 1977.

4 CHENIEUX-GENDRON (Jacqueline), article "Aragon", *Dictionnaire des littératures de langue française*, éd. Bordas, 1984.

5 LIMAT-LETELLIER (Nathalie), *Le vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, *op.cit.*, p. 487.

6 "Chacun de mes livres contredisant le précédent, le parti-pris du précédent, mais rétablissant ainsi la continuité de tous" (*Inc.*, vol. 42, p. 198).

différences effectives peuvent être voilées par un surtitre, ou par des déclarations de continuité dans le paratexte[1].

Est-ce à dire que nous nous rallions aux "périodes" le plus souvent dégagées par les commentateurs ? Si la périodisation en trois ensembles n'est pas reprise partout sans nuances, elle sous-tend la plupart des présentations diachroniques de l'œuvre. Ces trois titres de chapitres empruntés à une introduction didactique dûe à Bernard Lecherbonnier sont caractéristiques : "Les écrits dadaïstes et surréalistes", "Le Monde réel" et, séparé des premiers par deux chapitres sur la poésie, "La recherche romanesque", allant de *La Semaine sainte* à *Blanche ou l'oubli* [2]. L'auteur a lui-même encouragé longtemps cette vision de l'œuvre, en insistant sur la rupture du passage au réalisme, envisagée comme une conversion, considérée comme le passage des "nuées" ou des "ténèbres" à la "lumière"[3], avant de souligner tardivement l'interpénétration du réalisme et du surréalisme.

Dans le sillage de ces déclarations s'inscrivent les critiques qui mettent surtout l'accent sur l'idée de rupture. Les détracteurs du passage au réalisme socialiste la traduisent en terme de reniement, et c'est un exercice facile que d'opposer des formules isolées du discours surréaliste d'Aragon à leur contraire[4]. Mais de façon symétrique, des lectures favorables à la "conversion" au communisme présentent l'œuvre, jusqu'en 1960, comme "un diptyque"[5] ; le second volet révèlerait un homme pour qui "tout, soudainement, a cessé de fuser dans tous les sens, s'est ordonné"[6]. Compliquant ce schéma sans beaucoup l'assouplir, Sophie Bibrowska fait entrer en ligne de compte, en 1972, la dernière période d'écriture, et conserve la notion de retournement, de coupure. Chaque "étape" serait marquée par l'adhésion successive d'Aragon "à presque tous les mouvements majeurs qui signifièrent notre époque. Sur le plan strictement littéraire, il traverse un itinéraire singulier, dont presque chaque étape se constitua comme une parfaite négation de la précédente : dada, surréalisme, réalisme socialiste, travaux de certains membres du groupe Tel Quel"[7]. Ainsi l'ouvrage de S. Bibrowska prend comme un ensemble unique *Le Monde réel. Les*

---

1 Voir par exemple les commentaires d'Aragon sur *La Semaine sainte*, analysés par Mireille HILSUM, "La question du seuil dans le paratexte aragonien", *Histoire/Roman, "La Semaine sainte, op.cit.*, pp. 293-311.

2 LECHERBONNIER (Bernard), *Aragon*, coll. Présence littéraire n° 805, éd. Bordas, 1971.

3 Voir par exemple le texte très explicite d'Aragon "Message au Congrès des John Reed Club", avril 1935, repris dans *O.P.*, vol.6, pp. 251-260 : "L'homme que j'ai été m'apparaît comme un être des ténèbres [...] le voilà aujourd'hui guéri de sa maladie sociale".

4 Pour ne pas citer les nombreux pamphlets de faible envergure, comme celui de Jean Nocher ou celui de Paul Morel, on peut rappeler, d'Alain HURAUT, *Louis Aragon, prisonnier politique*, éd. André Balland, 1970.

5 JUIN (Hubert), *Aragon*, coll. La bibliothèque idéale, Gallimard 1960, p. 51.

6 *Ibid.*

7 BIBROWSKA (Sophie), *Une mise à mort. L'itinéraire romanesque d'Aragon*. Denoël 1972, p. 5.

Communistes en mettraient au jour les implications néfastes à la "vision artistique". Il distingue cependant le cas particulier de *La Semaine sainte* à l'articulation de deux moments contrastés.

Certains commentateurs s'attachent plus précisément à saisir de l'intérieur l'évolution de l'écrivain, comme le font Pierre Daix dans sa biographie, Roger Garaudy dans *L'Itinéraire d'Aragon* (1961), ou André Gavillet, analysant la démarche d'Aragon jusqu'en 1934. Sans minimiser les retournements idéologiques, ni gommer les différences d'écriture, bien au contraire, ils cherchent à retrouver le cheminement de l'auteur d'un point à l'autre. Ainsi R. Garaudy a recours à l'image de la "queste", et considère les années 1924-1934 comme une longue période de transition, tout en conservant une vision plutôt manichéenne des positions idéologiques d'Aragon. Cette période transitoire, il la résume par ce titre de sa seconde partie, "Comme si le démon se colletait avec l'ange"[1]. L'intérêt de l'ouvrage d'A. Gavillet, *La littérature au défi. Aragon surréaliste* est qu'il analyse de près l'évolution au cours des années vingt et jusqu'en 1934, y distinguant une ligne de partage passant par "Le Cahier noir", publié en 1926 (daté dans *O.R.C.* 1923-1926) ; découverte de l'autre et découverte de la durée marquent un tournant dans les écrits des années vingt. L'ensemble des textes précédant *Les Cloches de Bâle,* désignés comme "une première manière", serait "une étape sur le chemin d'une longue enquête"[2] portant sur la relation au lecteur dans la parole. A. Gavillet est l'un des seuls à affirmer l'existence d'un seuil à l'intérieur de la "première manière" que délimite le "saut" formel indéniable des *Cloches de Bâle* (l'organisation temporelle confirme ce saut : report de la diégèse avant 1914, grande envergure chronologique de l'action, brusque abondance des repères datés, entrée massive des données historiques dans la fiction, tracent un nouveau paysage romanesque).

Peu de commentateurs se sont penchés sur la troisième carrière"[3], selon l'expression de Pierre Daix, qui la fait commencer au *Roman inachevé* et à *La Semaine sainte*. Même dans des essais récents, la nécessité d'élaborer une synthèse conduit à rassembler les derniers romans sous une formule unique. "Avec *La Semaine sainte* s'ouvre la troisième période dans l'œuvre romanesque, plus difficile encore à réduire à l'unité que la période surréaliste, ou celle du réalisme"[4], nuance Jacqueline Lévi-Valensi, sensible à la diversité des textes dans toute l'œuvre. Cette "troisième période"

---

1 Formule empruntée par Garaudy à Aragon, "Les écrivains dans les soviets", conférence du 4 avril 1935 (reprise dans *Pour un réalisme socialiste*), *O.P.*, vol. 6, p. 237. Aragon commente ainsi "les textes que j'ai écrits de 1925 à 1931" (*Ibid.*).

2 GAVILLET (André), *La Littérature au défi. Aragon surréaliste*, éd. de La Baconnière, Neuchâtel, 1957, p. 291.

3 DAIX (Pierre), *Aragon. Une vie à changer*, éd. du Seuil, 1975, p. 391.

4 LEVI-VALENSI (Jacqueline), *Aragon romancier d'"Anicet" à "Aurélien"*, SEDES, 1989, p. 26.

serait marquée par "un renouvellement complet des formes, du sujet et de la conception même du roman" [1]. Daniel Bougnoux signale la place charnière de *La Semaine sainte* après *Le Roman inachevé* : "S'ouvre alors dans son œuvre une troisième période, à la faveur d'un roman charnière d'une folle démesure, *La Semaine sainte* "[2]. Un examen attentif de *La Semaine sainte* conduit à accorder un statut à part à ce roman de transition [3]. Sophie Bibrowska y voit l'ultime possibilité d'équilibre entre l'engagement politique (Anthoine) et la "vision artistique" (Alfred) : "*La Semaine sainte* marque le temps éphémère de la présence à la fois d'Alfred et d'Anthoine"[4]. Les suivants sont subsumés par Nathalie Limat-Letellier sous la poétique du "vertige de la fiction"[5], non sans que l'étude détaillée fasse apparaître des différences secondaires entre les textes. Mais une unité forte les rapproche pour en faire un ensemble spécifique.

Notre propre travail n'évitera pas toujours les formulations surplombantes et simplificatrices : non seulement les exigences de brièveté les rendent inévitables, mais les articulations chronologiques des *Cloches de Bâle* et de *La Mise à mort* reposent sur une césure formelle indiscutable et irréversible, facilitant un regroupement ternaire. Il ne nous fait pas oublier cependant une périodisation plus fine, où des ensembles sont décelables *à l'intérieur* des regroupements traditionnels.

Notre approche des textes par leurs caractères temporels nous conduit en effet à distinguer certaines lignes de clivage sous la continuité thématique. Certains textes rompent dès 1923 avec la relative "apesanteur" temporelle où baignaient *Anicet* et *Les Aventures de Télémaque*, et l'on décèle les amorces de ce changement dans les conflits de durée esquissés par *Le Libertinage*. Le "seuil" peut être situé entre 1923 et 1927, c'est-à-dire entre le début d'écriture de *La Défense de l'infini* et sa destruction. On a vu que l'entrée de l'événement fait le partage, dans *Le Paysan de Paris*, entre "Le Passage de l'Opéra", publié en juillet et septembre 1924, et "Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont" publié de mars à juin 1925. Les textes retrouvés de *La Défense de l'infini* attestent que le récit quasi linéaire des premières proses ne représente plus que l'*une* des formes d'organisation du temps narratif : le roman-monstre compose un faisceau de durées multiples, et creuse des emboîtements et étagements temporels dans

---

1 *Ibid.*

2 BOUGNOUX (Daniel), *Encyclopedia Universalis*, éd. de 1980, vol. 2.

3 Voir LIMAT-LETELLIER (Nathalie), *"La Semaine sainte*, au seuil des derniers romans", *Histoire/Roman, "La Semaine sainte"*, Publications de l'Université de Provence, 1988. Voir aussi dans notre quatrième partie l'étude de la composition de *La Semaine sainte* dans sa relation à la vision de l'Histoire, et *supra*, l'analyse de la continuité/discontinuité.

4 BIBROWSKA (Sophie), *Une Mise à mort...*, *op.cit.*, pp. 120-121.

5 LIMAT-LETELLIER (Nathalie), *Le vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, op.cit.

la durée du narrateur [1]. La dispersion de ces textes rend difficile d'apprécier l'ampleur de la rupture entraînée entre 1923 et 1927 par l'expérience de l'amour, la découverte du rapport à autrui dans l'amour et l'écriture, ainsi que par le sentiment -déjà - du vieillissement. Mais l'existence d'une telle rupture ne paraît pas niable.

Le "seuil" des années trente se signale plus aisément au niveau des formes, comme nous l'avons vu. Le roman *Les Cloches de Bâle* en situe de manière très nette le franchissement. L'intégration nouvelle de la durée individuelle dans le devenir historique avec sa chronologie se maintiendra au moins jusqu'à *La Semaine sainte*. Le surtitre *Le Monde réel,* réaffirmé dans les nombreuses rééditions d'œuvres d'Aragon qui mentionnent à côté des "Proses", "*Le Monde réel,* romans"[2], semble garantir l'unité de l'ensemble qu'il recouvre. Emboîtant le pas à l'auteur, les critiques se sont rarement interrogés sur une éventuelle différenciation interne de l'ensemble surtitré, bien qu'Auguste Anglès observe un changement de rythme entre les deux premiers romans et *Les Voyageurs de l'impériale* [3]. Edouard Béguin a décelé dans *Les Voyageurs de l'impériale* une "lecture critique du roman"[4] qui le fait relever d'une nouvelle pratique romanesque. Une exception notable, et récente : dans son ouvrage *Aragon romancier,* J. Lévi-Valensi remarque "Le terme même de "Cycle du Monde réel" ne doit pas faire illusion ; s'il y a, de toute évidence, des liens entre les cinq romans qui le composent, ils n'en diffèrent pas moins profondément les uns des autres ; [...] le rattachement des *Voyageurs de l'impériale* aux romans précédents ne peut masquer complètement la coupure qui se fait en 1936 ; elle est d'ordre historique, avec la guerre d'Espagne, l'espoir et la déception du Front populaire, la lutte contre le fascisme dont on ne peut nier la montée en Europe ; elle concerne la vie même d'Aragon, qui a désormais la responsabilité d'un quotidien ; elle se reflète indirectement dans l'approfondissement de la notion de "réalisme", et de la critique de l'individualisme ; la spécificité d'*Aurélien* et celle, différente, des *Communistes,* témoignent de "circonstances" différentes, mais aussi d'ambitions créatrices qui ont peu de rapports entre elles"[5]. Nous souscrivons à ces remarques, en formant toutefois l'hypothèse que la "coupure" se creuse plutôt en 1937, avec l'assombrissement historique du Front populaire, de la guerre d'Espagne, et l'aggravation de la répression stalinienne en U.R.S.S. (C'est 1937 que dans *L'Oeuvre poétique* VII Aragon appelle "l'année terrible"). Quant à l'originalité d'*Aurélien,* elle a été si fortement ressentie par

---

1 Voir notre seconde partie, "Le temps narré dans les proses des années vingt".

2 Par exemple à la fin de *La Semaine sainte,* nrf, Gallimard, 1958.

3 ANGLES (Auguste), "Aragon est aussi un romancier", *Confluences* n° 21-24, Lyon, 1943.

4 BEGUIN (Edouard), "Le réalisme socialiste d'Aragon : une poétique politique du roman. L'exemple des *Voyageurs de l'impériale*" , *La Guerre et la paix dans les lettres françaises, de la guerre du Rif à la guerre d'Espagne,* Université de Reims, C.N.R.S, 1983.

5 LEVI-VALENSI (Jacqueline), *Aragon romancier, d'"Anicet" à "Aurélien", op.cit.*, p. 26.

nombre de lecteurs, sensibles aujourd'hui à ce qui relie ce texte aux écrits surréalistes et à *Blanche ou l'oubli*, que son appartenance au *Monde réel*, malgré les retours de personnages, a paru ne pas aller de soi. Ainsi E. Béguin s'interroge : "*Aurélien*, roman du *Monde réel* ?"[1] ; il pense que l'abandon des *Communistes* et leur réécriture, comme l'entreprise de relecture des *Oeuvres Romanesques Croisées*, placent *Aurélien* dans un nouveau "cadre de référence". Or, "replacé dans la dynamique romanesque d'Aragon, *Aurélien* apparaît ainsi comme une œuvre charnière, à la fois vestige d'un grand projet inabouti et point de départ d'un renouveau de la création"[2]. Le surtitre *Le Monde réel* ne doit donc pas être entendu comme une clôture, même s'il nous arrive souvent de l'employer pour faire court, et si notre analyse temporelle reconnaît aux cinq romans qu'il recouvre certains traits formels communs.

Pour la suite de l'œuvre, il nous faudra préciser le contexte historique et culturel où s'enracinent les formes intermédiaires de *La Semaine sainte*. La vision de l'Histoire qui déjà "bouge" dans ce roman débouche sur un bouleversement plus radical inscrit dans les structures des dernières fictions. Nous essayerons d'en montrer les attaches avec une mutation de la modernité que des historiens ont pu qualifier de "crise des années cinquante"[3] (le milieu des années cinquante n'étant que le début de ces signes) ou de crise des années soixante [4].

Durant les seize années qui séparent *La Semaine sainte* de *Théâtre/Roman*, l'œuvre d'Aragon ne reste pas sans évoluer. *Henri Matisse, roman* et *Théâtre/Roman* nous font entrer dans un espace nouveau, où le texte est à la fois un bouquet final (d'artifice) et un "mobile". Nous rattacherons ces dernières œuvres au "temps du grand âge", sans vouloir suggérer à travers cette expression une diminution des capacités créatrices, mais plutôt un rapport au temps, à la mort, qui change les données du jeu scriptural.

---

1 BEGUIN (Edouard), "*Aurélien*, roman du *Monde réel* ?". *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1, 1990.

2 *Ibid.*, p. 61.

3 CHARTIER (Roger), "Histoire culturelle", *L'Histoire en France*, ouvrage collectif, éd. La découverte, 1989, p. 91.

4 Voir *Histoire du temps présent*, sous la direction de Serge WOLIKOW, Editions Sociales, p. 92 : "depuis les années soixante, ces puissantes avancées scientifiques et culturelles s'opèrent au sein d'une crise de plus en plus globale [...] : émiettement du savoir, ambiguïtés de la culture, interrogations anxieuses sur la portée de la raison et des valeurs, le sens de la vie et de l'histoire".

CHAPITRE I

ARAGON ET LA CRISE DU TEMPS DE L'ENTRE-DEUX-SIECLES

1 - "CHAQUE JOUR SE MODIFIE LE SENTIMENT MODERNE DE L'EXISTENCE" [1].

Les débuts d'Aragon s'inscrivent dans une de ces périodes où l'appréhension temporelle s'est modifiée de manière si rapide et si radicale que l'on peut parler d'une crise du temps. Le terme n'est pas excessif, si l'on observe que le changement profond dans la conception du temps entre la dernière décennie du XIXème siècle et le début des années vingt s'accompagne de la conscience aiguë, parfois angoissée ou fiévreuse, de ce changement, et de l'interrogation sur ses composantes.

La même période voit se dessiner dès la fin du Naturalisme, et culminer vers 1924-1925, la "crise du roman"[2], et cette corrélation nous paraît significative de la déstabilisation d'une certaine forme de cohérence, celle qui, confiante dans l'universalité du concept de temps, s'adossait à l'assimilation du temps à un "devenir" continu, perçu comme "une immense chaîne causale"[3] se déroulant à partir de principes originels. Cette vision paraît dominer, d'après G. Poulet, la pensée du XIXème siècle. C'est elle aussi que vont défier au premier chef Dada et le Surréalisme.

L'aube du nouveau siècle, où s'enracinent les premiers écrits d'Aragon, porte au moins trois formes d'atteinte à la conception traditionnelle du temps : le sentiment de rupture totale, celui de l'accélération, et l'attention portée à la simultanéité. Nous étudierons les relations du texte aragonien avec ces trois aspects modernes de la temporalité, avant de développer l'analyse de deux influences importantes plus particulières, celle des théories physiques de la relativité, et celle du cinéma muet. Ces deux influences n'auraient pas une telle prise sur l'œuvre si elles ne s'inscrivaient sur un paysage temporel déjà bouleversé, dont le trait le plus caractéristique semble être la

---

1 *Pays.* "Préface à une mythologie moderne", *O.P.*, vol. 3, p. 89.

2 Voir RAIMOND (Michel), *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Corti, 1960.

3 POULET (Georges), *Etudes sur le temps humain*, préface p. XL, Plon, 1950.

"conscience d'un changement radical"[1] ; il gagne tous les domaines de la vie sociale, et touche même aux certitudes de la pensée scientifique, et à la vision traditionnelle de la vie psychologique, avec les premiers écrits de Freud.

Déjà la pensée de Freud apportait une révolution dans la vision du rôle du temps pour la vie psychologique, mais il ne semble pas que les contemporains en aient pris immédiatement conscience. Car Freud construisait sa théorie et la formulait sur le modèle temporel de la fin du XIXème siècle, reposant sur l'idée d'évolution et de stades de maturation physique et psychique. Il décrivait un ordre de succession quasi obligé des étapes du développement libidinal, des "stades", comme des étapes successives dans le choix de l'objet libidinal. La diffusion de la psychanalyse devait toutefois familiariser les lecteurs avec deux formes d'ébranlement du temps continu et uniforme de la science physique : l'importance déterminante des origines, celles de la petite enfance [2] ou (plus tardivement dans l'œuvre de Freud) celles du lointain passé de l'humanité ; et, plus révolutionnaire encore, l'idée que l'inconscient ignore le temps. Nous en empruntons à *Nouvelles conférences sur la psychanalyse,* traduit en 1936, une formulation particulièrement nette, mais l'idée de l'absence de soumission au temps du système inconscient pouvait ressortir de l'étude du rêve et des analyses de cas avant d'être théorisée aussi fermement :

> "Dans le ça, rien qui corresponde au concept du temps, pas d'indice de l'écoulement du temps et, chose extrêmement surprenante et qui demande à être étudiée au point de vue philosophique, pas de modification du processus psychique au cours du temps. Les désirs qui n'ont jamais surgi hors du Ça, de même que les impressions qui y sont restées enfouies par suite du refoulement, sont virtuellement impérissables et se retrouvent, tels qu'ils étaient, au bout de longues années"[3]

De façon plus lapidaire, dès son ouvrage *L'Inconscient*, en 1915, Freud écrivait :

> "Les processus du système ICS sont intemporels, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps".

Aragon et les jeunes surréalistes avaient été en contact avec la pensée de Freud de façon indirecte (par exemple par *La Psycho-analyse* [4] de Régis et Hesnard dès 1914), ou directement en traduction à partir de 1921 (sans parler de la visite de Breton à Freud

---

1 DAVIES (Margaret), "La notion de modernité", *Cahiers du XXème siècle*, n° 5, éd. Klincksieck, 1975, p. 10.

2 FREUD (Sigmund) : "chacun sait [...] que les faits des cinq premières années de notre vie exercent sur notre existence une influence décisive" (*Moïse et le monothéisme*, 1939, p. 169).

3 FREUD (Sigmund), *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, traduction française d'A. Berman, éd. Gallimard, 1936, p. 104.

4 REGIS et HESNARD, *La Psycho-analyse*, éd. Alcan, 1914.

d'octobre 1921 relatée dans *Les Pas perdus*). Mais ni Aragon ni ses amis ne semblent avoir tiré *à ce moment* toutes les conséquences des conceptions de Freud sur la temporalité.

La réflexion philosophique sur le temps se trouvait aussi modifier la vision scientifique d'une durée homogène, mesurable par l'espace, et l'on sait quel retentissement connut la pensée de Bergson. Dès *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* de 1889, Bergson analysait la durée comme une succession ininterrompue de "changements qualitatifs"[1], mais des changements non isolables en états distincts, car ils s'interpénètrent dans "un écoulement sans fin"[2]. Il portait un coup (appelé à une assez large diffusion) à la tendance que nous avons à penser le temps à partir de représentations tirées de l'espace. Enfin il essayait d'éviter que la continuité de la vie psychique pût être ramenée à un enchaînement mécanique, et insistait sur l'invention, la création perpétuelle, l'élan vers l'avenir qui font de la durée vécue une dynamique ouvrant sur l'imprévisible [3]. Il est surprenant de constater peu d'échos de cette pensée chez Aragon, et même de vives réticences sur Bergson exprimées dans *Traité du style* : "un philosophe que je n'aime guère" (p. 158). Etait-il rétif à l'idée de durée fluente et continue, alors que son œuvre de jeunesse respire la discontinuité et l'exaltation de l'instant, tandis que Bergson nie l'instantané ?[4] La vision d'une durée créatrice, inventive, pouvait pourtant s'accorder à la démarche d'écriture ouverte à l'imprévisible qui caractérise les écrits d'Aragon dans les années vingt (et au-delà souvent). Quand Bergson écrivait dans *L'Evolution créatrice : "Le temps est invention ou il n'est rien du tout"*, s'il n'éveillait pas l'approbation du jeune surréaliste, on peut se demander si c'est parce que le philosophe était mal connu par Aragon, (qui fait bien plus souvent référence à Kant), ou s'il était disqualifié à ses yeux en 1928 par son spiritualisme plus sensible dans *L'Energie spirituelle* de 1919 et *Durée et simultanéité* de 1922. Une rencontre superficielle avec Bergson pourrait se lire dans le discours de Mentor au livre VI des *Aventures de Télémaque* : Mentor constate et critique le recours au vocabulaire de l'espace pour désigner le temps, révélant "l'habitude profondément enracinée de développer le temps dans l'espace"[5]. Mais c'est dans un contexte très peu bergsonien, où Mentor méprise le temps, et, n'y voyant qu'une invention du langage, fait confiance de préférence à l'espace. Il est

---

1 BERGSON (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. P.U.F., 1889, p. 77.

2 BERGSON (Henri), *L'Evolution créatrice*, éd. P.U.F., 1907, p. 3.

3 Voir *L'Evolution créatrice*, éd. P.U.F, 1907.

4 Voir *Matière et mémoire*, p. 72, où Bergson soutient que dans le prétendu instantané "entre déjà un travail de notre mémoire" : "Il n'y a jamais pour nous d'instantané".

5 BERGSON (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 91.

possible que les réflexions du "naufragé dans le temps" du chapitre IV sur ses critères de mesure du temps se souviennent des discussions bergsoniennes, sans qu'Aragon adopte pour autant la philosophie de Bergson. Aragon a peut-être été atteint de façon diffuse par la contestation du temps "classique" chez Bergson, mais il ne semble pas en avoir saisi l'intérêt pour la littérature, alors qu'à la même époque certains y étaient sensibles. Ainsi en 1928 Abel Chevalley écrivait que "tout un art du roman [...] était en puissance dans le premier chapitre de *L'Evolution créatrice*"[1].

L'idée de rupture avec le passé ne découle peut-être pas tant des nouvelles philosophies contemporaines que de la double expérience d'une rapide mutation du savoir et des sociétés, et de la guerre. La rupture s'accompagne du sentiment assez souvent exprimé entre 1913 et 1922-23 qu'une accélération vertigineuse emporte les sociétés occidentales fragilisées. Il est inutile de rappeler le constat dressé par Valéry dans "La Crise de l'esprit" en 1919, sur le caractère éphémère des civilisations[2].

Chez Aragon, domine le premier aspect de la crise temporelle des années vingt, l'arrachement à la continuité.

"j'ai jeté mes yeux pour en mettre de neufs"[3].

Aussi bien le discours que la pratique romanesque d'Aragon cultivent en un premier temps la rupture des attaches avec le passé : "Je cesse d'être esclave de mon passé", proclame Anicet[4]. Il rejette tout le bagage conceptuel, moral et esthétique du XIXème siècle [5], sans retenir finalement de Rimbaud lui-même plus que l'exemple de sa recherche : "Mais quand je m'aperçus de quels philtres démodés je faisais usage, je ne persistai pas dans mon erreur et partis à la recherche de l'idée moderne de la vie, de la ligne même qui marquait l'horizon de nos contemporains"[6]. Le discours adressé par Anicet à Mirabelle, la beauté moderne, fait table rase de tout ce qui pouvait structurer l'homme d'autrefois : "J'ai jeté mes yeux pour en mettre de neufs [...] Au rebut les vieilles psychologies, les remords, les consciences, les préjugés et les absences de préjugés d'un seul bloc. Dans ce monde neuf, où je marche avec naïveté, personne n'a entendu parler de tout cela"[7].

---

1 CHEVALLEY (Abel), "Temps-Histoire-Roman", *Revue de Littérature Comparée*, 1928, p. 229.
2 VALERY (Paul), "La crise de l'esprit" (1919), repris dans *Variété I*, Gallimard 1924.
3 *An.*, ch. VII, vol. 2, p. 133.
4 *An.*, ch. IV, vol. 2, p. 92.
5 Voir ARROUYE (Jean), "Aragon : *Anicet ou le panorama*. Une éducation poétique", *L'Ecole des lettres* II, n° 12, "Le roman de formation", éd. de l'Ecole, Paris 1989, pp. 49-57.
6 *An.*, chap. II, vol. 2, p. 69.
7 *An.*, ch. VII, vol. 2, p. 133.

La démarche même du récit témoigne d'un dépouillement progressif, et finalement radical : roman d'apprentissage sans doute, mais d'un apprentissage passant par l'arrachement à tout ce qui paraissait certain ou désirable. Avec "la mort des affections anciennes"[1], Anicet a fait le pas décisif de la négation.

Les formes romanesques du passé, empruntées un instant, s'anéantissent tour à tour : conte philosophique, narration à tiroirs, feuilleton policier, etc. Partout règne un principe de rupture. A la même date, on le retrouve sur le plan de l'esthétique du décor quotidien, dans le conte du *Libertinage* "Madame à sa tour monte" (commencé en 1919), comme l'a montré Gérard Monnier : "un caractère dominant de cette esthétique [moderne] est la rupture avec la tradition du luxe, du décor, avec la convention de l'ostentation qui a submergé l'art et la vie domestique au XIXème siècle. Aragon contribue à cette rupture"[2]. Selon la même démarche de négation du passé poussée au paroxysme, dans *Les Aventures de Télémaque,* Aragon use du modèle épique, en rit et le rejette. Vers la fin du récit, Télémaque n'a plus besoin de se tourner vers "le monde des pères"[3], et renonce à rejoindre Ithaque ... L'inspiration de tous ces textes se rapproche de l'esprit dadaïste, du moins par ce feu de joie culturel.

Dans *Le Paysan de Paris,* Aragon cerne avec plus d'acuité et dans un esprit plus proprement surréaliste l'instant où le passé bascule, où la faille décisive de la continuité permet au présent fragile d'affluer. A la seule jubilation éprouvée à la rupture des attaches, succède une adhésion intense à l'instant. On sait le rôle joué dans le texte de 1924 par les *passages,* "ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère"[4]. "L'éphémère" incarne cette association de mort et de surgissement qui permet de ressentir en un éclair - ou, selon le terme si aragonien, un "frisson", la saisie moderne du temps [5]. Placé au cœur du mouvement qui caractérise ces années de passage situées dans le prolongement de "l'entre-deux-siècles", le narrateur du *Paysan de Paris* s'éprouve - du moins dans la première moitié de l'œuvre - comme le sismographe de ce mouvement :

---

1 *An.*, ch. IV, vol. 2, p. 92.

2 MONNIER (Gérard), «Une leçon de choses, quand "Madame à sa tour monte"», in *Sur Aragon : "Le Libertinage", op. cit.*, p. 104.

3 On connaît l'exclamation de Marinetti : "A bas le monde des pères !" Sans jamais épouser les thèses du futurisme, Aragon partage avec lui l'étape destructrice préalable.

4 *Pays*, "Le passage de l'Opéra", *O.P.*, vol. 3, p. 93.

5 Jacques LEENHARDT a souligné ce sens du frisson en analysant "l'idée de passage, comme limite du même et de l'autre, comme choc des altérités et labilité essentielle des êtres". Il relève le "thème obsédant" du frisson où se concrétise "l'instant éphémère et divin". ("Frontière et passage dans la mythologie du *Paysan de Paris* ", in *Lendemains*, n° 35, 1984).

> "Le monde moderne est celui qui épouse mes manières d'être. Une grande crise naît, un trouble immense va se précisant. Le beau, le bien, le juste, le vrai, le réel... bien d'autres mots abstraits dans le même instant font faillite. Leurs contraires une fois préférés se confondent bientôt avec eux-mêmes [...]. Ce qui me traverse est un éclair moi-même. Et fuit. Je ne pourrai rien négliger, car je suis le passage de l'ombre à la lumière, je suis du même coup l'occident et l'aurore. Je suis une limite, un trait"[1].

Dans *Anicet,* la vision moderne du temps reposait sur la succession d'étapes distinctes ; la négation du passé, première rupture, permettait d'accéder à une recherche nouvelle, la quête de Mire, elle-même mise en question par l'échec final. *Le Paysan de Paris* nous introduit à une approche plus dialectique, préfigurée dans *Anicet* par l'instant poétique proposé par les sept masques. La présence simultanée des contraires les exalte et les annule en un mouvement de négation-affirmation. Les idées et les mythes actuels remplacent les anciens, mais en un sens les contiennent et les prolongent : ainsi l'idée de nature dans son "acception ancienne" paraît d'abord au narrateur "n'avoir aucun rôle dans cette conception mythique du monde moderne à laquelle [il s'attachai[t]"[2]. Mais il ne tarde pas à déceler dans le "sens mythique" moderne, qu'il assimile au sens de l'inconscient, "la même source" que celle où puisent les mythes anciens. La notion de coupure historique de la civilisation contemporaine était placée à l'ouverture du "Passage de l'Opéra" : "On n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs [...] L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés". Mais elle est dépassée aussitôt par l'affirmation d'un sens du sacré réfugié ailleurs, sous d'autres formes, celles du merveilleux ; "c'est une divinité nouvelle qui se précipite dans ces modernes Ephèses comme, au fond d'un verre, le métal déplacé par un acide". La réaction chimique illustre bien l'idée de transformation en un état nouveau d'une matière qui change sans disparaître.

Ainsi la vision du temps reposant sur l'exaltation de la rupture chère aux avant-gardes, et si insistante chez le jeune Aragon, évolue de 1918 à 1924 pour devenir plus complexe et plus riche, saisissant le nœud de la présence/absence au cœur du présent.

"Les effets inconcevables de la vitesse"[3].

C'est surtout à l'occasion du cinéma, dans les années 1918-1919, que les textes d'Aragon exaltent la vitesse, indissociable de la modernité ; nous aborderons donc plutôt par le biais du cinéma la mutation du temps apportée par l'irruption de la vitesse dans la vie quotidienne. Mais Aragon sacrifie fort peu au culte d'une puissance

---

1 *Pays.*, dernier paragraphe du "Passage de l'Opéra", *O.P.*, vol. 3, p. 206.

2 *Pays*, "Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", section IV, *O.P.*, vol. 3, p. 224.

3 *Pays*, "Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", ch. II, *O.P.*, vol. 3, p. 215.

purement mécanique, à l'ivresse de la vitesse pour elle-même, comme il demeurera toujours plein de mépris pour l'exaltation du voyage, cette dérisoire solution au problème de l'existence : "Aujourdh'ui que la terre est quadrillée, bichonnée, macadamisée, il y a encore des mecs à la mie de pain qui parlent avec un sérieux vraiment papal d'être parti"[1]. Il manifeste peu de curiosité pour la nouvelle perception de la réalité qu'introduit l'extrême rapidité de l'observateur.

La vitesse intéresse Aragon lorsqu'elle se fait l'image d'une frénésie morale, par exemple quand les conjurés anarchistes de "Lorsque tout est fini", conte publié en janvier 1922, surgissent comme "un météore"[2]. La fascination pour la vitesse, dans les textes aragoniens de l'époque surréaliste, est liée au vertige de la perte[3] et à l'intensité de l'instant. La mort est l'envers de l' "aventure éclair" jetée à la face de la société paisible et de son intolérable patience. La vitesse déchire la durée quotidienne comme un défi :

> "Miracle de la vitesse : elle nous donnait ensemble l'ivresse et l'impunité [...]. Cette course folle qui ne dura que le temps d'éclairer le monde d'un feu rouge, nous vécûmes une existence entière et toujours étonnée d'elle-même, comme des êtres toujours conscients de se survivre"[4].

Dans "Lorsque tout est fini", cette accélération de la vie, associée à la révolte, relève encore d'un choix, même s'il est suicidaire, mais les personnages traqués tendent à ne plus maîtriser leur destin, devenant des "machines emballées"[5]. Aragon élargit à toute l'époque contemporaine, dans *Le Paysan de Paris*, le tragique de ce vertige où le pouvoir échappe à l'homme, dépassé par la transformation de la pensée engendrée par la vitesse :

> "L'homme a délégué son activité aux machines. Il s'est départi pour elles de la faculté de penser. Et elles pensent, les machines. Dans l'évolution de cette pensée elles ont inventé les effets inconcevables de la vitesse qui modifient à tel point celui qui les éprouve qu'on peut à peine dire [...] qu'il est le même qui vivait dans la lenteur"[6].

---

1 *Traité du style*, Gallimard 1928, cité dans l'éd. de 1966, p. 81.

2 *Lib.*, vol. 2, p. 243.

3 On songe aux vers de "Parti pris" dans *Feu de joie* :

"Vie ô paisible automobile
et le joyeux péril de courir au devant

Je brûlerai du feu des phares".

4 *Lib.*, vol. 2, pp. 242-243.

5 *Lib., ibid.*, p. 244.

6 *Pays.*, "Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", II, *O.P.*, vol. 3, p. 215.

La "terreur panique"[1] saisit alors les hommes. On retrouve ici ce "corollaire inévitable" des recherches contemporaines, défini par Margaret Davies comme "le complexe de l'apprenti-sorcier"[2]. La fin de la tirade citée sur la vitesse conclut sur une image fantastique concrétisant cette idée : "Il y a un tragique moderne : c'est une espèce de grand volant qui tourne et qui n'est pas dirigé par la main".

L'abandon à la vitesse n'est réhabilité que s'il s'agit d'une accélération tout intérieure, celle d'une pensée qui devient insaisissable, sans traces : "Je voudrais que tout ce qui me passe par la tête y durât si peu, que moi-même je ne retrouve jamais la mémoire de ma pensée"[3]. Aragon acceptera d'être dominé par sa propre rapidité, celle qui ouvre et soutient l'écriture automatique décrite avec ses effets dans *Une vague de rêves* : "La proie d'une accélération, nous passions un nombre croissant d'heures à cet exercice qui nous livrait d'étranges contrées de nous-mêmes"[4]. L'accélération devient un moyen d'accéder aux sources du langage, de le saisir dans son jaillissement. Aragon a toujours eu tendance à voir dans la pratique de l'écriture automatique une démarche de connaissance, dévoilant le mécanisme de "l'inspiration". S'il se prête au jeu de la rapidité d'écriture emportant l'invention vers des rivages inattendus, il redoute de livrer à autrui ces "étranges contrées" de soi-même dans les phrases obscures, "trahisons déguisées de secrets intimes"[5] ; (Anicet en produit avec humour des échantillons : "*Les fuschias m'ont encore fait des propositions*", ou "*J'aimerais bien manger des femmes de couleur*"[6]). On sait que la production automatique d'Aragon est peu abondante[7].

Jetant un regard circulaire sur l'avant-garde française en 1914, Michel Décaudin constate que "l'esthétique de la vitesse, en fin de compte, aura été un phénomène purement futuriste, un bref accès de fièvre, tandis que des poètes dont la critique se plaît à souligner l'inspiration moderne, comme Apollinaire ou Cendrars, s'installent à leur aise dans une mobilité qui n'est pas pour eux une valeur en soi"[8]. Ils y projettent leur propre univers imaginaire. De même, en dehors de brefs moments de l'extrême jeunesse, Aragon se démarque à son tour de l'esthétique de la vitesse ; mais

---

1 *Ibid.*

2 DAVIES (Margaret), "La notion de modernité", *Cahiers du XXème siècle* n° 5, 1975, p. 16.

3 Préface du *Libertinage*, section V, publiée en 1923 dans *Paris-Journal*.

4 *Une vague de rêves*, publié dans la revue *Commerce*, 1924, repris dans *O.P.*, vol. 2, p. 234. Dans *Le Roman inachevé*, Aragon rappelle cette expérience en ces termes :
"Car l'un de nous avait inventé pour les mots
Le piège à loup de la vitesse".

5 *An.*, ch. IX, vol. 2, p. 152.

6 *An.*, ibid.

7 Voir LIMAT-LETELLIER (Nathalie), "Les écritures automatiques d'Aragon", à paraître dans un ouvrage collectif, éd. Klincksieck.

8 DECAUDIN (Michel), "Du mouvement et de l'immobilité des poètes", *Cahiers du vingtième siècle* n° 2, Klincksieck 1974, p. 18.

il intègre à sa réflexion ce phénomène moderne, et tient compte des modifications que celui-ci apporte dans les croyances et les mythes : oratoires, calvaires, dit-il, sont désertés, car "le cheminement humain a délaissé ces stations, qui exigeaient un tout autre train que celui qu'il mène. Ces vierges, les plis de leur robe supposaient un procès de la réflexion point compatible avec le principe d'accélération qui gouverne aujourd'hui le passage"[1].

Aragon serait-il davantage influencé par cette autre forme de la crise du temps qu'est l'esthétique de la simultanéité, chère aux peintres et aux poètes de l'avant-garde ? "Plus qu'au mouvement et à la vitesse, [l'avant-garde française] a été sensible à la simultanéité et aux moyens par lesquels pouvait être tourné le déroulement successif de l'énonciation [...]"[2]. Nous verrons que sur ce point encore, les écrits d'Aragon paraissent relever d'un cheminement assez personnel.

Evénements simultanés.

Si l'on entend par simultanéité, dans le cas du récit romanesque et non du poème, le rassemblement dans un même segment temporel d'éléments divers au niveau de l'histoire, on constate qu'Aragon lui fait une place assez limitée dans ses premiers écrits : dans *Anicet,* plutôt linéaire, elle est soit ponctuelle, soit le résultat artificiel d'une minutieuse mise en scène : "Ces divers mouvements se combinèrent de telle sorte qu'au moment où le guetteur resté pour surveiller la maison s'avançait de gauche vers Omme, Boulard et leur acolyte qui arrivaient de droite, Anicet, au milieu, pénétrait dans l'Hôtel, centre de toutes ces préoccupations [...]. En haut, dans un coin de la toile, les bras croisés, le sourire énigmatique, Baptiste semblait le génie directeur de l'aventure"[3]. Cette forme de simultanéité théâtrale repose sur le croisement de séries temporelles classiques et n'a rien d'une appréhension multiple de l'instant. On peut rencontrer celle-ci rarement, dans *Anicet,* avec l'évocation des propos de salon non structurés, saisis fragmentairement[4] ; ce pot-pourri de lieux communs fait penser aux collages des poèmes-conversations. Ni *Les Aventures de Télémaque,* ni les premiers contes du *Libertinage* n'accueillent la simultanéité prise en ce sens, à l'exception de passages très brefs.

Loin d'apparaître comme le reflet d'un courant artistique contemporain, qui aurait touché de préférence les écrits les plus anciens, les plus proches par leur date du simultanéisme, l'évocation de réalités simultanées semble être le résultat d'un

---

1 *Pays.*, "Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", *O.P.*, vol. 3, p. 214.
2 DECAUDIN (Michel), article cité *supra.*
3 *An.*, ch. VI, vol. 2, p. 127.
4 Ils occupent deux pages du chapitre V.

élargissement intérieur à l'œuvre. Dans *Le Libertinage,* il faut attendre "Les Paramètres" et "L'Extra", publiés en 1922, pour qu'à la linéarité des premiers textes succède un foisonnement d'actions parallèles. Encore sont-elles souterrainement gouvernées par un principe d'unité, la toute-puissance "fatale" du désir, qui tend à les rendre convergentes : "Dolorès, debout sur le seuil de sa demeure, jouit atrocement du drame qui tourne déjà autour de son sourire [...]. Sur une route, la fureur du calfat. Sur une autre, la terreur du mousse. Les chemins de l'île ne s'ennuieront pas ce soir. Encore l'éclair d'un fusil dans les broussailles. L'inconnu sort du Cygne-décoré"[1]. Une simultanéité plus complexe, associant les durées individuelles et la durée collective historique, intervient dans l'un des derniers contes, publié en décembre 1922, "Le grand Tore". Mais une atmosphère commune de violence et d'angoisse enveloppe les divers acteurs de l'histoire.

C'est peut-être plus tardivement, dans *La Défense de l'infini,* qu'Aragon s'est orienté vers la présence simultanée d'une foule de personnages. Il n'est pas aisé de savoir s'ils se croisaient dans un même temps ou appartenaient à des séries sans point de contact temporel : "la multiplicité des personnages était née de l'intrication de récits différents chacun ayant pour le commander une phrase tournant sur l'univers propre de ce personnage, de quoi, par quoi se déterminait un autre roman. Une autre route"[2]. D'après le récit de cette expérience présentée par Aragon, ces diverses histoires allaient, à la fin du roman, converger "dans une sorte d'immense orgie"[3].

Les formes de récit des années vingt qui pourraient faire penser à une perception simultanée ne semblent donc pas relever de l'esthétique simultanéiste, mais d'un cheminement personnel vers ce qui jouera un rôle encore plus développé dans les œuvres ultérieures : le "roman de société"[4], et le roman de la pluralité des voix ; or si l'on pousse ces formes romanesques jusqu'au bout de leur logique, elles excluent jusqu'à l'existence d'un sujet central qui percevrait et construirait la simultanéité.

La crise du temps de l' "entre-deux siècles" se traduit donc, surtout chez Aragon, par l'arrachement au passé. "Assez longtemps, nous avons suivi nos frères aînés sur les cadavres d'autres civilisations"[5] ; il s'agit désormais d'accueillir dans le roman des objets nouveaux, qui accèderont à la dignité poétique comme les objets usuels du décor cinématographique, et d'y donner droit de cité à des idées philosophiques, scientifiques ou esthétiques en rupture avec le passé.

---

1 *Lib.*, vol. 2, p. 264.
2 *Inc.*, vol. 42, p. 190.
3 *Ibid.*, p. 193.
4 *Ibid.*, Aragon évoque à ce propos le "héros collectif" des *Communistes.*
5 Aragon, "Du décor", *O.P.*, vol. 1, p. 64.

Si les thèmes modernes de la vitesse et de la simultanéité sont représentés assez discrètement dans les récits d'Aragon, en revanche ces derniers font une place considérable à deux découvertes récentes révolutionnaires : l'une, le cinéma, renouvelle le vécu temporel ; l'autre, la théorie de la Relativité, bouleverse la notion même de Temps.

2 - "LE CINEMA. "VOILA BIEN LE SPECTACLE QUI CONVIENT A CE SIECLE"[1].

Sans refaire, après plusieurs études documentées, l'histoire de l'influence du cinéma sur le jeune groupe surréaliste[2], essayons de préciser quelle emprise le nouvel art a pu exercer sur la manière de percevoir et de penser le temps chez Aragon. Il est d'autant plus justifié de s'interroger sur le retentissement du cinéma que l'intérêt du jeune Aragon pour cet art moderne par excellence s'est manifesté dès ses premiers poèmes publiés[3], mais surtout dès les remarquables articles "Du décor" et "Du sujet", parus dans la revue *Le Film* en 1918 et 1919[4]. Enfin la place considérable du cinéma dans *Anicet* est un fait bien connu[5]. D'autres textes confirment et complètent ces indications, notamment certains contes du *Libertinage*, surtout "Madame à sa tour monte" et "Paris la nuit"[6]. les œuvres ultérieures ne manifestent plus une attention aussi vive pour le septième art.

Le cinéma est apparu très vite aux yeux des futurs surréalistes comme une invention d'une "puissance formidable" : "il renverse toutes les lois naturelles : il ignore l'espace, le temps", s'écrie Philippe Soupault au début de 1918[7]. Il introduit dans les proses aragoniennes l'écriture de la vitesse, ainsi que des jeux de rythme assez neufs, et favorise une déréalisation du temps quand la durée onirique du film s'infiltre dans le récit.

---

1 *An* ., ch. VI, vol. 2, p. 118.

2 Voir BONNET (Marguerite), "L'aube du surréalisme et le cinéma", *Etudes cinématographiques* n° 38-39, éd. Minard, printemps 1965, pp. 83-101 ; KYROU (Ado), *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, éd. Le terrain vague, 1963, etc.

3 "Charlot sentimental", publié dans *Le Film* n.s. 105, (18 mars) 1918, *O.P.*, vol. 1, p. 37, "Soifs de l'Ouest", publié dans *Nord-Sud* n° 13, mars 1918, "Charlot mystique", publié dans *Nord-Sud* n° 15, mai 1918.

4 "Du décor", *Le Film* n° 131, (16 septembre) 1918, pp. 8-10, cité d'après *O.P.*, vol. 1, pp. 59-70 ; "Du sujet", *Le Film* VI, n.s. 149 (22 janvier) 1919, cité d'après *O.P.*, vol. 1, pp. 87-98.

5 Voir GINDINE (Yvette), *Aragon, prosateur surréaliste, op. cit.*, pp. 18-22.

6 Voir sur "Madame à sa tour monte" PELINQ (Agnès), «Bandes, "contrebandes", le cinéma au secret de la page», et PELINQ (Mireille), sur "Paris la nuit", «"Paris la nuit", les jeux cachés de la réécriture», dans l'ouvrage collectif *Sur Aragon, "Le Libertinage"*, Publications de l'Université de Provence, 1986.

7 SOUPAULT (Philippe), "Note 1 sur le cinéma", *Sic*, janvier 1918.

"Au cinéma, la vitesse apparaît dans la vie"[1] .

L'apport le plus précieux du cinéma, pour Aragon, en 1918-1919, est d'être un art du mouvement, de la vitesse, le seul qui s'accorde au rythme et à l'intensité de la vie contemporaine :

> "Ici, le bonheur paisible n'a pas de sens. Cet idéal des âmes sans courage devient impossible dans l'atmosphère des grandes villes trépidantes. Ascenseurs, ponts tournants, tubes aériens, métropolitains, tramways, tapis roulant, tout le décor marche et manque de heurter l'acteur dès que celui-ci demeure immobile. La vie moderne, c'est la lutte pour la vie et la course à la mort"[2].

Ce texte de 1918 annonce à la fin *Anicet* et "Lorsque tout est fini". Aragon rapproche aussi justement le cinéma des recherches plastiques sur le mouvement qui inspirèrent Marcel Duchamp ou certains peintres futuristes : "Au moment même où des peintres cherchaient à représenter le mouvement sur la toile, des hommes ingénieux imaginèrent le cinéma"[3].

Les discours les plus explicites sur la révolution cinématographique du temps attribués au personnage d'Anicet concernent l'exaltation de la vitesse ; la rapidité des décisions, des gestes, des objets, paraît le signe d'une révolution morale et mentale : "Au cinéma, la vitesse apparaît dans la vie, et Pearl White n'agit pas pour obéir à sa conscience [...] elle agit pour agir"[4], comme le montre le résumé accéléré de film d'aventures présenté par Anicet en une juxtaposition de phrases brèves : "Elle monte en cab. La voiture était truquée. On jette Pearl dans un souterrain" etc... Cascades de péripéties qui tiennent le spectateur en haleine par la seule vertu de l'action : "Il n'y a eu de place ici que pour les gestes. L'action ne nous a passionnés qu'à titre de tour de force. Qui aurait songé à la discuter ? On n'en avait pas le temps. Voilà bien le spectacle qui convient à ce siècle"[5]. Dans ces textes d'extrême jeunesse, la signification tragique de cette fascination pour la vitesse reste souvent au second plan. Il s'agit surtout de vivre intensément l'instant, sans alourdir sa marche de rétrospection, ni de principes : "L'homme moderne exalte l'action, il trouve en elle-même sa récompense et se rit des fruits qu'elle peut porter [...]. Le prix du temps

---

1 *An.*, vol. 2, ch. VI, p. 118.
2 ARAGON, "Du sujet", *O.P.*, vol. 1, p. 96.
3 *Ibid.*, p. 89.
4 *An.*, vol. 2, ch. VI, p. 118.
5 *Ibid.*

domine cette conception de la vie, rien n'en doit être perdu, aussi l'action occupe-t-elle la vie entière"[1].

Mais *Anicet*, ainsi que cet article "Du sujet", offrent une certaine ambiguïté, car à côté de l'action *vide* du film d'aventures, dont les personnages accélèrent le mouvement "par sport, par hygiène"[2], la vitesse cinématographique est mise aussi au service d'une fin : "L'homme moderne n'est dominé ni par des sentiments ni par des préjugés. Il cherche à atteindre un idéal par tous les moyens"[3]. De même Anicet, afin de conquérir "la Beauté moderne", arrache de lui tout son bagage d'idées, de sentiments et de mots, pour devenir "une machine à atteindre les buts"[4]. Le cinéma rend compte surtout de l'ivresse moderne, de la "surexcitation"[5] à la fois joyeuse et terrible procurée par cette course sans pauses.

Le cinéma occupe donc une place non négligeable dans ce mythe de la vitesse, largement représenté dans les arts et la littérature à la veille et au lendemain de la grande guerre. Parlant de l'époque des avant-gardes littéraires et artistiques, Michel Décaudin observe :

> "deux des idées les plus souvent mises en valeur par les groupes d'avant-garde sont alors la vitesse et la simultanéité. Cependant, les références à la vision cinématographique qu'elles pouvaient appeler sont rares. C'est que l'intérêt pour le cinéma reste bien limité [...]. Il faudra attendre la guerre, et la formation d'une nouvelle avant-garde pour qu'apparaisse à l'égard du cinéma une véritable fascination"[6].

Aragon incarne en 1918-1920 cette nouvelle avant-garde, mais on voit qu'il ne s'en tient pas longtemps à la seule réalité physique du mouvement : il charge la vitesse et le rythme de rendre sensible une conception de la vie.

Le rythme cinématographique.

Lorsqu'il recourt à des rythmes empruntés au cinéma, l'écrivain s'amuse-t-il seulement à mimer cet art ? Y a-t-il lieu d'interpréter cette manipulation du temps ?

Donner par l'écriture un équivalent du rythme cinématographique, c'est le tour de force opéré dans certains poèmes de *Feu de joie*, "Soifs de l'Ouest" et "Charlot mystique", et dans *Anicet*. Ainsi lorsqu'il évoque, à travers Pol, le personnage de

---

1 "Du sujet", *O.P.*, vol. 1, pp. 94-96.
2 *Ibid.*
3 "Du sujet", *O.P.*, vol. 1, p. 94.
4 *An.*, ch. VII, vol. 2, p. 133.
5 "Du sujet", *O.P.*, vol. 1, p. 95.
6 DECAUDIN (Michel), "Les poètes découvrent le cinéma (1914-1918)", *Etudes cinématographiques* 38-39, "Surréalisme et cinéma", 1er trimestre 1965.

Charlot, Aragon restitue souvent par la phrase le mouvement saccadé, la démarche "mécanique" de cet être "toujours angoissé, qui se battait à tel point contre le monde matériel qu'il lui fallait inventer jusqu'au plus petit geste alors même qu'il le répétait"[1]. Les scènes auxquelles Pol participe empruntent volontiers, grâce aux notations juxtaposées et à la décomposition des gestes, le rythme du cinéma muet, comme ces images de poursuite : "Pol s'élança derrière lui, l'Américain derrière Pol, Traînée éperdue à leur suite, retroussant ses jupes, puis levant les bras au ciel, puis portant avec effroi ses mains à ses joues"[2].

Le rythme filmique obtenu par un montage rapide de séquences peut être imité par le récit, nous en avons un exemple achevé dans la parodie des films édifiants ou sentimentaux présentée au chapitre X : lors de la "soirée chez Mirabelle", sont projetés de brefs tableaux retraçant la vie des époux. Leur absurdité tient à leur enchaînement accéléré autant qu'à la chute finale : "Ce fut d'abord Pedro Gonzalès [...]. On vit Madame Gonzalès laver son linge, moucher ses sept enfants, en faire un huitième [...]. On vit Monsieur Gonzalès s'exténuer au travail [...]. On vit la Californie [...]. Enfin on le suivit une bonne demi- heure d'acte vertueux en acte vertueux jusqu'au bagne"[3]. Quant aux images retraçant la vie de Mirabelle, elles doivent leur étrangeté au fait que les marques temporelles subsistent sans être associées à une liaison logique : "Puis la scène changeait". Mirabelle, sauvée du suicide, est violée par son sauveteur. "Désormais celle-ci s'habillait de noir. Un protecteur mystérieux lui assurait une vie aisée [...]. Un peu plus tard, elle regardait le soleil s'enfoncer dans la mer"[4]. Le récit procède par sauts brusques, laissant des zones d'ombre. Le film déroulant la biographie de Pedro fait défiler tous les clichés attendus, dévalorisés par le rythme de leur accumulation ; tandis que la vie de Mirabelle, non moins riche en conventions, donne lieu à un récit discontinu par les failles duquel pourrait se glisser une certaine poésie de l'incohérence.

Dans d'autres textes c'est le rythme de la projection qui est suggéré, scandé par le bruit du projecteur à manivelle du début du siècle, ainsi évoqué dans un article de 1903 : "Puis du cintre, sur la toile noire, une éblouissante et ronde clarté se jeta et le tourniquet du cinématographe fit entendre son battement saccadé"[5]. Mireille Pelinq, dans une riche étude sur "Paris la nuit" du *Libertinage* interprète en ce sens la séquence du gardien de phare : "Le gardien du phare, à force de rythmer les bouffées de sa pipe sur les éclipses périodiques de la tournante lueur qu'il veille [...]"... Elle considère que

---

1 *An.*, ch. III, vol. 2, p. 78.
2 *An.*, ch. IV, vol. 2, p. 93.
3 *An.*, ch. X, vol. 2, p. 162.
4 *Ibid.*, p. 163.
5 Supplément illustré du *Petit Journal*, 4 janvier 1903, relevé par M. Pelinq, article cité.

la fin de la phrase : "et le temps infini qui petit à petit s'identifie avec l'horizon et la mer" (à rapprocher du paragraphe suivant : "Voilà que je me trouve dans une salle sombre où cent personnes peut-être se devinent"),"suggère la fusion espace-temps particulière au cinéma"[1]. La métaphore cinématographique soutient ici, de façon appuyée, une infraction à la tradition romanesque : la progression continue du récit est altérée par des répétitions quasi mécaniques ("Le gardien du phare" sera repris quatre fois...), et les visions projetées, où l'érotisme est lié à la transgression, restent sans liaison entre elles, sans tissu conjonctif narratif, uniquement associées par l'unité de cet éclairage saisissant du désir : "de cette nuit singulière je n'ai retenu que les moments d'aveuglante clarté, que les moments de désir, Messieurs-Dames, et tant pis pour vous si je ne sais plus quels escaliers menaient d'un amour à l'autre, ni le nom des gens, ni l'heure, ni ce qu'il y avait d'écrit sur les murs"[2].

L'appel au rythme cinématographique semble avoir un rôle beaucoup moins descriptif et plus subtil dans *Le Libertinage* que dans *Anicet,* où il apparaissait davantage comme un emprunt formel. Dans "Paris la nuit", il remplit une double fonction : le collage déséquilibre le système narratif, et l'isolement des séquences érotiques proclame la validité des seuls instants chargés d'intensité, écartant ces "moments nuls" de l'existence refusés par André Breton.

Nous ne reprendrons pas longuement l'analyse des jeux de ralentissement ou d'accélération du temps empruntés aux techniques du cinéma transposées avec brio dans les procédés syntaxiques et lexicaux. Mention en a déjà été faite par Yvette Gindine à propos d'*Anicet* [3]. Le ralenti peut s'associer au gros plan, comme dans ce moment décisif où Anicet rompt avec son passé en brûlant la lettre de sa mère :

> "Sans répondre, Anicet tournait la lettre entre ses doigts avec des précautions infinies ; il la roulait délicatement, avec un air appliqué. Quand il eut achevé d'en faire un cornet, qu'il l'eut parfait, qu'il l'eut perlé, il sortit de sa poche un briquet à essence. Puis il alluma le papier par le bord ; la flamme se propagea en cercle, vacilla, comme un mouchoir pour l'adieu, brilla trop vivement, puis mourut près du sommet, en se restreignant peu à peu à un cercle bleuâtre qui alla diminuant, qui pâlit, se détacha de la feuille un instant, flotta comme un limbe miraculeux, puis disparut avec plus de précipitation qu'on n'en attendait"[4] .

Toute une scène peut être tournée au ralenti, comme le début du chapitre "Décès" (le cambriolage nocturne d'Anicet chez le peintre Bleu), à l'imitation des moments de

---

1 PELINQ (Mireille), «"Paris la nuit". Les jeux cachés de la réécriture», *Sur Aragon : Le Libertinage, op. cit.*

2 *Lib.*, vol. 2, p. 329.

3 GINDINE (Yvette), *Aragon surréaliste..., op. cit.*, p. 21.

4 *An.*, ch. IV, vol. 2, p. 91.

"suspens" du film d'aventures policières. La virtuosité stylistique de ces jeux sur la vitesse n'a pas besoin d'être soulignée... Au-delà de l'hommage rendu aux nouvelles techniques du cinéma, le ralentissement concentre l'attention sur l'objet ou le geste, éveille le regard à l'étrangeté ou la beauté qu'ils recèlent, et rejoint ainsi la poésie suscitée par les décors de film empruntés à la vie quotidienne : "Doter d'une valeur poétique ce qui n'en possédait pas encore, restreindre à volonté le champ objectif pour intensifier l'expression, voilà deux propriétés qui contribuent à faire du décor cinématographique le cadre adéquat de la beauté moderne"[1].

Un temps déréalisé.

Une dernière influence du temps cinématographique sur le roman aragonien retiendra notre attention, bien qu'elle s'exerce de manière plus diffuse que les effets de vitesse et de rythme. On pourrait parler d'une déréalisation du temps induite par le cinéma. Elle agit à la fois sur le récit filmique et sur le texte narratif lorsqu'il inclut une transposition de film dans la fiction racontée, ce qui intervient deux fois directement dans *Anicet*, et à plusieurs reprises de façon allusive dans *Anicet* et *Le Libertinage*.

On sait combien la magie des salles obscures favorisait pour les surréalistes le rapprochement entre les images filmiques et le rêve. La représentation plonge le spectateur dans une zone de durée flottante, en marge du monde, et efface son temps propre. G. Neveux écrivait à propos du cinéma muet : "Entrer dans une salle obscure, c'était, à l'époque, voir se déplacer des fantômes"[2]. Les images qui se succèdent sur l'écran avec la plus grande liberté d'enchaînement, de superposition, de rupture, de retour en arrière, dessinent un temps fictif onirique. L'un des premiers commentateurs du cinéma, en 1903, parle même de "cette incohérence hagarde qui dans le cinématographe confine au cauchemar"[3]. Ainsi apparaissent et disparaissent les personnages d'*Anicet*, ou des fragments de personnages entrevus le temps d'un éblouissement[4]. La liaison des scènes, des images, reste souvent mystérieuse, comme dans le spectacle rêvé par Anicet au chapitre "Les seuils du cœur". Aragon s'était montré sensible à cet aspect du cinéma dans un "compte-rendu" poétique, dans *Littérature* [5], du livre de Delluc, *Cinéma et Cie*, qu'il transpose en images discontinues aux relations logiques obscures. Le déroulement onirique proche du film caractérise

---

1 "Du décor" *Le Film*, 16 septembre 1918. Reproduit dans *O.P.*, vol. 1.

2 NEVEUX (G.), "De *Judex* à *L'Etoile de mer* ", *Etudes cinématographiques* 38-39, 1er trimestre 1965, p. 46.

3 NION (F. de), *Le Petit Journal*, 4 janvier 1903, cité par Mireille Pelinq dans l'étude sur "Paris la nuit".

4 Exemple *An.*, ch. III et ch. VIII.

5 *Littérature*, n° 4, juin 1919, p. 15.

"Paris la nuit", dans *Le Libertinage,* qualifié par Mireille Pelinq de "faux récit de rêve contaminé par le cinéma"[1].

La nuit favorise l'entrée dans l'imaginaire au temps déréalisé : "Depuis qu'on a inventé le cinéma, les nuits vous croiriez une comédie : ça prend des airs de grand jour passé au bleu"[2]. Sans expliquer par la seule influence du cinéma la fréquence des épisodes nocturnes dans l'œuvre d'Aragon, on peut remarquer que le roman le plus proche du cinéma, *Anicet,* offre une proportion inusitée de scènes de nuit ou d'obscurité : sept chapitres sur quinze se déroulent en nocturne, auxquels on peut ajouter l'après-midi d'été évoqué au chapitre VI où "les deux amis s'étaient réfugiés dans l'*Electric-palace* "[3] devant l'écran (et peut-être même les scènes de demi-jour aux jalousies baissées des chapitres VII et XIV).

Temps déréalisé aussi, celui que produit le glissement d'un espace à l'autre par un fondu-enchaîné, comme celui de la fumée de cigare du chapitre IV d'*Anicet* où la succession chronologique et logique est remplacée par une simple succession de lecture des divers possibles.

Enfin la durée du spectacle filmé vu par les personnages tend à déborder sur celle qui tient lieu de "réel", à la faire elle-même glisser vers l'imaginaire : "A quel moment ai-je donc commencé à rêver ?" se demande Anicet au chapitre VIII, tandis qu'au chapitre IV, dans un passage saisissant, le personnage de l'écran, Omme, et le spectateur, Anicet, se rejoignent dans la douleur au point d'échanger la "réalité" de leur durée : "Omme et Anicet se regardaient fixement dans l'âme, et celui-ci ne savait plus si celui-là n'était pas lui-même qui agissait sous quelque charme magique [...]. Ce fut [Omme] qui rompit l'illusion en descendant les marches de l'église"[4] et en quittant l'écran ! Le récit, jusqu'alors attaché au personnage d'Anicet, suit désormais les mouvements du professeur Omme.

Dans l'œuvre romanesque ultérieure d'Aragon, le retentissement du cinéma s'estompera, avant de faire résurgence dans *Blanche ou l'oubli.* Il semble bien lié à une sensibilité aiguë à la modernité, celle des années 1918-1922 comme, après le tournant du siècle, la nouvelle flambée de modernité des années soixante[5]. La pensée en éveil des jeunes dadaïstes ou futurs surréalistes est attentive par ailleurs à tous les frémissements nouveaux dans le champ conceptuel, de Freud à Einstein.

---

1 PELINQ (Mireille), article cité, p. 205.
2 *Lib.*, "Paris la nuit", vol. 2, p. 323.
3 *An.*, ch. VI, vol. 2, p. 117.
4 *An.*, ch. VI, vol. 2, p. 122.
5 Voir notre troisième partie, ch. IV.

3 - LA REVOLUTION SCIENTIFIQUE DE L'IDEE DE TEMPS.

Les premières proses d'Aragon prennent naissance dans la période où parvient à son apogée la crise du concept de temps légué par la tradition aristotélicienne et la physique de Newton. Il est bien connu que jamais comme autour de 1920 les notions scientifiques et philosophiques concernant le temps n'avaient soulevé un intérêt aussi vif jusqu'auprès d'un public non spécialisé. Rappelant en 1927 à son auditoire du Collège de France "l'époque où M. Einstein était venu à Paris" (le 31 mars 1922), Pierre Janet déclarait :

> "de tous les côtés, on discutait des théories qu'il avait présentées sur la simultanéité, sur la durée des choses, sur les variations du temps qui s'allonge ou qui diminue suivant le point de vue duquel on le considère. Tout le monde parlait du temps"[1].

Ce phénomène influençait déjà la littérature européenne.

> "Les paradoxes sur le temps, qu'on rencontre en si grand nombre dans les œuvres de Thomas Mann, de Musil ou de Hermann Broch, qui se sont tous trois intéressés à la théorie de la relativité, s'inscrivent à coup sûr dans ce contexte d'un einsteinisme vulgarisé"[2].

Ainsi les années de formation et de jeunesse d'Aragon baignent dans un climat propre à faire vaciller la vision du temps sur laquelle s'appuyait le plus souvent au XIXème siècle l'art du romancier[3].

Brossant à grands traits cette révolution conceptuelle contemporaine de la période où s'élaborent les premiers textes du *Libertinage, Anicet* et *Les Aventures de Télémaque,* nous en relèverons les échos dans l'œuvre d'Aragon. L'étude d'*Anicet* et des *Aventures de Télémaque* nous permettra de préciser quelles formes prend, dans ces fictions, la révision des concepts temporels traditionnels.

---

1 JANET (Pierre), *L'Evolution de la mémoire et de la notion du temps,* éd. Chahine, 1928, p. 13.

2 CHARDIN (Philippe), *Le Roman de la conscience malheureuse,* éd. Droz, Genève 1982, p. 181.

3 On évite difficilement, dans un panorama aussi général, le risque de schématisme. Il faudrait apporter ici une infinité de nuances montrant en particulier que la perception littéraire du temps, aux XVIIIème et XIXème siècles, est loin d'offrir l'impavide cohérence du temps scientifique newtonien. (Voir notamment les *Etudes sur le temps humain* de G. POULET, éd. Plon, 1950-1960).

"L'abandon d'idées sur l'espace, le temps, le mouvement, considérées jusqu'à présent comme fondamentales"...[1]

On sait que dès 1905 la théorie de la Relativité restreinte obligeait à revoir la validité des concepts d'espace et le temps qui constituaient jusque-là les fondements de la mécanique classique. Il n'était plus possible de donner une valeur universelle à la définition du temps formulée par Newton en 1677 dans la Scholie des *Principes* :

> "le temps absolu vrai et mathématique pris en soi s'écoule uniformément sans être influencé par des facteurs extérieurs et s'appelle encore durée".

Pendant des siècles avait régné l'affirmation d'Aristote : "Il n'existe qu'un seul et même temps"[2]. Voici qu'elle apparaissait d'une validité partielle, son champ d'application se limitant à la mécanique classique. Dans une conférence prononcée en 1911 au Congrès de Philosophie de Bologne, Paul Langevin présentait en ces termes cette révolution :

> "L'attention des physiciens s'est trouvée récemment ramenée vers les notions fondamentales de l'espace et du temps que de nouveaux faits expérimentaux les obligent à remanier ; rien ne peut mieux montrer l'origine empirique de ces notions que leur adaptation progressive, non terminée encore, aux données de plus en plus subtiles de l'expérience humaine.
> Je voudrais montrer que la forme, insuffisamment analysée d'ordinaire, sous laquelle ces notions se présentaient jusqu'ici, était déterminée, conditionnée par une synthèse particulière et provisoire du monde, par la théorie mécaniste [...].
> Il n'y a ni espace, ni temps *a priori* : à chaque moment , à chaque degré de perfectionnement de nos théories du monde physique, correspond une conception de l'espace et du temps"[3].

Ainsi une "vérité absolue" de la science et de la philosophie s'historisait et n'avait "plus que la valeur d'une première approximation"[4]. Ce que l'on tenait auparavant pour des évidences, comme la simultanéité de deux événements, ou la mesure identique d'un laps de temps par deux observateurs, était remis en cause : "La notion de simultanéité n'existe pour le physicien que s'il trouve la possibilité de vérifier dans

---

1 EINSTEIN, texte d'une conférence prononcée à Londres en 1922. La phrase continue par "ne doit pas être considéré comme arbitraire, mais tout simplement conditionné par des faits observés". Cette position *scientifique* rigoureuse fut loin d'être toujours respectée par les commentateurs d'Einstein.

2 ARISTOTE, *La Physique*, livre IV, chapitre XIV.

3 LANGEVIN (Paul), conférence publiée dans *Scientia*, vol. X, pp. 31 à 34, reprise dans *La Physique depuis vingt cinq ans*, éd. Doin, Paris 1923, pp. 264-300.

4 *Ibid.*

le cas concret si elle est ou si elle n'est pas exacte. Sinon, elle est une illusion"[1]. On sait à quels paradoxes pour notre raisonnement commun aboutit l'analyse einsteinienne "que l'intervalle de temps entre deux événements n'est pas le même pour deux observateurs qui se déplacent avec des vitesses différentes"[2]. Dès sa conférence de 1911, Paul Langevin en montrait les implications stupéfiantes avec son célèbre exemple du "boulet" emportant loin de la terre, à une vitesse légèrement inférieure à celle de la lumière, un voyageur qui, à son retour, après avoir vécu deux ans d'absence, trouverait "notre globe vieilli de deux cents ans". Aragon rappelle avec humour dans *Traité du style* cet exemple déjà rebattu ("ces nageurs traversant la voie lactée, ces voyageurs sur boulets de canon"[3]). Les esprits attentifs à l'évolution des idées scientifiques pouvaient donc conclure, comme le fait Bachelard en 1932 dans *L'Intuition de l'instant* :

> "Ainsi subitement, avec la Relativité, tout ce qui avait égard aux preuves externes d'une Durée unique, principe clair d'ordination des événements, était ruiné"[4].

Pour le grand public, la vogue des théories einsteiniennes trouva son apogée à partir de novembre 1919, lorsque, à Londres, furent communiqués à la Royal Society les résultats d'observations astronomiques faites à l'occasion d'une éclipse totale de soleil, observations qui confirmaient les principes d'Einstein. Les journaux du 7 novembre titraient : "Une révolution dans la science, les idées de Newton ruinées". En France, selon l'expression de Michel Raimond, "au lendemain de la guerre, le succès de la relativité égala celui du freudisme ; il y a eu une saison Einstein comme il y a eu une saison Freud"[5]. Si Einstein ne vint en France qu'en Mars 1922, la presse parla de ses théories dès 1920 et 1921. Comme le rappelle M. Raimond, elle les réduisit souvent à un relativisme anti-scientifique, comme "il n'y a que des points de vue personnels"[6], ou à une philosophie de la relation : "connaître, c'est connaître dans la relation"[7]. Mais dès 1920, un article de *La Revue universelle* rappelé par Y. Gindine signale l'ampleur des révisions conceptuelles apportées par Einstein[8] ; l'auteur de cet

---

1 EINSTEIN, *La Théorie de la Relativité restreinte et générale*, éd. Gauthier-Villars, réédition de 1954, p. 24.

2 LANGEVIN (Luce), "Einstein : l'espace et le temps. Relativité restreinte, relativité généralisée". *Cahiers de l'Université Nouvelle* n° 515, 1967, p. 14.

3 *Traité du style*, coll. "L'imaginaire", p. 151.

4 BACHELARD (Gaston), *L'Intuition de l'instant*, cité dans l'édition de la Bibliothèque Médiations, 1966, p. 30.

5 RAIMOND (Michel), *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, éd. Corti, 1966, p. 323.

6 NORDMAN (Charles) *La Revue des Deux Mondes*, 15 août et 15 septembre 1921.

7 GAULTIER (Jules de), *Mercure de France*, 15 octobre 1921.

8 FABRE (Lucien), "Les théories d'Einstein", *La Révolution universelle*, 15 juillet 1920.

article, Lucien Fabre, est probablement celui que vise Aragon dans *Traité du style* : "L'étude soignée du livre de M. Fabre sur Einstein, d'un point de vue absolument objectif, en apprendrait long sur le mauvais emploi des images"[1]. Il est donc indéniable qu'Aragon fut sollicité par la révolution einsteinienne.

Aragon et la relativité.

Il est remarquable que l'intérêt d'Aragon (et d'André Breton, semble-t-il) pour la Relativité soit antérieur à 1920, comme l'atteste le début d'*Anicet* rédigé à l'automne 1918[2]. Il précède donc la période dadaïste à Paris et la venue d'Einstein, et témoigne de la curiosité intellectuelle des jeunes fondateurs de *Littérature*.

Une lettre à André Breton datée de mars 1919, écrite de Zurich par Tristan Tzara et reproduite par M. Sanouillet[3] présente une de ces phrases assez sibyllines dont Aragon dit plus tard : "Nous recopiions ces phrases qui nous avaient plu"[4] : "La relativité qui se confirme et qui est ma nourriture devient ici le meilleur serum" ([1 ou] 5 mars 1919). Il est difficile de savoir quelle information exacte pouvaient avoir Aragon et Breton sur cette théorie à laquelle se réfère la phrase d'ouverture d'*Anicet*. Yvette Gindine suppose que leur attention avait été attirée par Valéry sur un article paru dans *L'Athenaeum* du 14.11.1919 sous le titre "Einsteins' theory of gravitation" ; cet article est cependant postérieur aux premiers chapitres d'*Anicet*. Quelle que soit la nature de l'information reçue, on peut penser que le jeune Aragon, lecteur de Kant[5] et formé à la philosophie idéaliste, était prêt à adopter une interprétation de la Relativité

---

1 *Traité du style, op.cit.*, p. 153.

2 Les deux premiers chapitres d'*Anicet*, écrits entre septembre 1918 et le 15 octobre 1918 (d'après l'article d'Aragon, "Lautréamont et nous", *L.F.* n° 1185, 1er juin 1967, pp. 5-9), firent l'objet d'une publication séparée le 1er septembre 1920 dans *La Nouvelle Revue Française*, sous le titre "Toutes choses égales d'ailleurs".

3 SANOUILLET (Michel), *Dada à Paris*, éd. J.J.Pauvert 1965, pp. 441-442.

4 ARAGON, "L'homme coupé en deux", *O.P.*, vol. 2, p. 18. Texte publié dans *L.F.* n° 1233, 8 mai 1968, pp. 3-9, sous le titre "Un commentaire en marge des *Champs magnétiques* ".

5 On peut se référer au projet de bibliothèque proposé à Jacques Doucet, où Einstein est présenté comme l'une des étapes dans la réflexion philosophique à laquelle s'est attaché Kant, s'agissant d' "expliquer l'objectivité des données internes de la raison" (voir BONNET Marguerite, André BRETON, *Oeuvres complètes* vol. 1, bibl. de la Pléiade, 1988, p. 631). Aragon avait pu être frappé dès l'enfance par Kant à travers l'anthologie de Barrès par M. Brémond, *Vingt cinq années de vie littéraire*, qui de l'aveu d'Aragon lui révéla la beauté de l'écriture (voir *L.F.*, n° 321, 20 juillet 1950). Cette anthologie comporte un extrait des *Déracinés* où se trouve, quelques lignes avant la "page sublime" de Kant sur le ciel étoilé souvent citée par Aragon, un exposé de la doctrine kantienne par Bouteiller, formulé en ces termes : "Le monde n'est qu'une cire à laquelle notre esprit comme un cachet impose son empreinte. Notre esprit perçoit le monde sous les catégories d'espace, de temps, de causalité". Les élèves de Bouteiller en déduisent un douloureux sentiment des "limites de la connaissance" - La connaissance de Kant par Aragon est confirmée par *Les Aventures de Télémaque* et *Le Paysan de Paris*. W. BABILAS l'a démontrée par l'analyse du poème "Charlot mystique", portant sur les problèmes de la connaissance. Voir «"Charlot mystique" : Un poème philosophique du jeune Aragon» "*Faites entrer l'infini* " n° 6, septembre 1988, pp. 11 et 13.

proche de celle de Poincaré plutôt que de celle d'Einstein : Poincaré en tirait la conclusion que "Ce n'est pas la nature qui nous impose les conceptions de l'espace et du temps, mais c'est nous qui les imposons à la nature"[1], alors qu'Einstein écrivait à l'inverse : "l'espace et le temps n'ont pas été dépouillés de leur réalité, mais bien de leur caractère d'absolu causal "influençant, mais non influencé" "[2].

Echos de la Relativité dans *Anicet.*

Dès l'*incipit* d'*Anicet,* le bagage conceptuel du jeune héros se résume de façon lapidaire à "la règle des trois unités, la relativité du temps et de l'espace ; là se bornaient ses connaissances de l'art et de la vie"[3]. On n'a pas manqué de souligner combien, de façon contradictoire, "cette étrange synthèse s'accommode d'une esthétique classique et d'une philosophie relativiste"[4] toute moderne. Mais plutôt que d'une synthèse, il s'agit de la juxtaposition, dans l'esprit d'un adolescent frais émoulu de ses études, de connaissances abstraites non soumises à l'expérience. L'héritage intellectuel a doté le jeune homme des instruments de mesure conformes aux catégories absolues traditionnelles, viatique parental périmé : "une montre en or, cadeau maternel, un centimètre en ivoire, don de son père"[5]. La règle des trois unités appartient certes au même univers conceptuel "classique", mais elle offre cet avantage, aux yeux d'Anicet, qui ne croit "ni au temps, ni au lieu ni à l'action"[6], d'être un pur principe esthétique ; loin de prétendre à la vérité de la configuration des temps et espaces représentés, elle apparaît comme une convention. En cela elle s'apparente à la Relativité interprétée par le personnage (et probablement par le jeune Aragon en 1918) : l'homme serait créateur du temps, qui n'a aucune réalité hors de nous.

Le texte d'*Anicet* confirme à plusieurs reprises cette lecture. Si "Arthur" admire les mesures du temps et de l'espace, c'est esthétiquement, en tant que produits de l'invention humaine. Il n'est pas question de s'y soumettre, et, leur accordant une vérité objective, de révérer ces "faux dieux"[7] ! Ainsi, Arthur peut à la fois s'exalter devant les mesures, et jouer à les supprimer comme des catégories sans fondement :

---

1 POINCARE cité par Lucc LANGEVIN, *Einstein : l'espace et le temps. Relativité restreinte, relativité généralisée, op. cit.*, p. 32.

2 EINSTEIN, *Comment je vois le monde*, Flammarion 1958, p. 177.

3 *An.*, chap. I, vol. 2, p. 45.

4 GINDINE (Yvette), *Aragon, prosateur surréaliste, op. cit*, p. 11.

5 *An.*, ch. II, vol. 2, p. 68. Il ne semble pas indifférent que le temps soit du côté du féminin, et l'espace du côté du masculin...

6 *An.*, ch. II, vol. 2, p. 59.

7 *An.*, ch. I, vol. 2, p. 47.

> "Tout ce qui concernait les évaluations de la durée, de l'espace, des quantités, me paraissait subitement la plus merveilleuse création humaine. L'assurance qu'aucune réalité ne les légitimait me poussait à l'admiration de ces unités que l'homme a méticuleusement choisies de façon arbitraire pour servir de point d'appui à ses emprises sur la nature [...]. La pendule, étonnante réalisation d'hypothèse, qui continue, quand son propriétaire n'est pas là, à calculer une quantité qui n'a de réalité qu'en présence de lui, me bouleversait"[1].

Elle concrétise en effet une construction de l'esprit et l'impose au monde comme une réalité objective .

Ainsi, la théorie de la Relativité n'a peut-être été dans *Anicet* qu'une occasion de confirmer un peu hâtivement le refus des catégories mentales contraignantes, refus où le jeune Aragon avait placé la grandeur de Rimbaud. En effet, sa lecture de Rimbaud en 1918 exalte dans la création poétique l'affranchissement de toutes les limites imposées par les cadres conceptuels :

> "n'a-t-il pas été celui qui déchire les ténèbres ? [...] adieu les catégories ! Voici le temps lui-même qui dessine de fantastiques arabesques. Au-delà de la vie, avant ma naissance comme après ma mort, mon être se prolonge et se multiplie, réalité ou chimère, je ne sais ! Tout coexiste et je n'y puis choisir, un seul plan cosmique m'offre les siècles et les lieux. Rien ne me limite plus, libre enfin"[2] !

Anicet illustre cette libération en affranchissant de la mort "Arthur", "Harry James" et Isidore Ducasse (au dernier chapitre). Le récit d'Arthur met en scène diverses manières d' "embrasser simultanément la succession des siècles et des minutes"[3]. Réversibilité du temps, superposition d'époques, négation des repères absolus, sont concentrées, par exemple, dans ces quelques lignes :

> "L'asphalte se remit à bouillir sous les pieds des promeneurs [...]. Les citadins portaient plusieurs costumes qu'on voyait à la fois, comme sur les planches des histoires de l'Habillement [...] ; il y eut des Expositions où l'on distribua des médailles d'or aux millésimes différents sur l'avers et le revers"[4].

Arthur s'adonne volontairement, dans l'amour, "aux confusions de plans, de lieux, d'instants et de durée"[5]. L'époque de "Viagère", correspondant à l'expérience du Harrar, n'a plus besoin de ces jeux, car les catégories sont *naturellement* effacées :

---

1 *Ibid.*, p. 53.

2 ARAGON, "Rimbaud. Puisque son nom fut prononcé", *Le Cahier critique* n° 5, 15 avril-16 mai 1918, pp. 6-9. Reproduit dans *O.P.*, vol. 1, p. 55.

3 *An.*, ch. I, vol. 2, p. 47.

4 *Ibid.*, p. 49.

5 *Ibid.*, p. 51.

"cette fille n'était ainsi isolée de ses semblables que parce qu'elle n'avait pas l'idée du temps, et vraisemblablement pas celle de l'espace"[1]. Devenu un état, l'affranchissement du temps entraîne une sorte d'osmose avec le monde, illustrée par la fusion du couple et son union avec l'univers[2].

La théorie de la Relativité n'a donc peut-être servi qu'à donner plus de hardiesse, d'élan, à une contestation du temps liée au sentiment intolérable des limites imposées à l'esprit et à l'existence à la fois par le concept scientifique de temps et par la réalité de la durée vécue.

La tentative la plus originale d'Aragon pour s'en affranchir porte sur le langage, comme nous le verrons plus loin. Mais dans les pages des *Aventures de Télémaque* écrites un peu plus tard que les deux premiers chapitres d'*Anicet*, entre 1919 et 1921, on rencontre encore certains échos des débats contemporains sur le temps.

Les débats sur le temps dans *Les Aventures de Télémaque*.

Limitée aux deux premiers chapitres dans *Anicet*, l'influence de la crise du temps est beaucoup plus générale, et s'étend à tout le livre dans *Les Aventures de Télémaque*. L'île de Calypso, avec son printemps éternel, échappe à l'ordre de la durée orientée vers la mort ; la déesse est immortelle, et Mentor se métamorphose à volonté en jeune homme ou en vieillard. Sur ce rivage viennent s'échouer les témoins de la réversibilité temporelle, ces "trois bouteilles apportées par les flots du temps, jetées *plus tard* par des mains en détresse dans *le cours remontant des âges* "[3]. Un écho discret mais assez direct des discussions nées de la Relativité semble décelable dans ce passage du livre VI où Télémaque parti chez Neptune, et Eucharis restée à Ogygie n'ont pas vécu le même laps de temps (tandis qu'il semble à Télémaque "n'avoir navigué que l'intervalle de deux marées"[4], Eucharis a porté et mis au monde un enfant...).

A plusieurs reprises, l'arbitraire du temps, son caractère de création de l'homme, et particulièrement de production du langage, sont affirmés par Mentor : "La mort n'existe que dans le temps, pure invention du langage. Méthode infidèle à rendre compte des faits, le temps sera un jour abandonné des hommes pour un système plus

---

1 *Ibid.*, p. 54.

2 Voir *ibid.*, p. 56.

3 *Tél.* l. IV, *O.P.*, vol. 1, p. 282. Souligné par nous. On trouve dans les carnets d'A. Breton, en décembre 1920, des notes à propos de l'imagination de Jacques Rigaut sur la remontée du temps (A. Breton, *Oeuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard 1988, p. 615).

4 *Tél.*, l. VI, *O.P.*, vol. 1, p. 306.

commode d'expression"[1]. C'est peut-être également le sens de l'étonnante métaphore : "Araignées du temps, nous marchons sur ses fils et nous nions le vide"[2]. L'homme sécrète le temps, qui lui sert de support et le structure. Mais si le temps n'a pas de réalité hors de nous, cet exercice d'invention de structure n'a pas de sens. Dans le manifeste dadaïste "Tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible" attribué à Télémaque, Aragon avait écrit : "*Je porte dans mon gousset gauche mon portrait très ressemblant : c'est une montre en acier bruni. Elle parle, elle marque le temps, et elle n'y comprend rien* "[3].

Le texte de *Télémaque* semble osciller entre l'acceptation joyeuse de l'apesanteur temporelle par Mentor, celle que résume la citation de Picabia placée en épigraphe au livre IV : "*Vendredi ou Dimanche pour moi c'est Lundi*", et l'angoisse devant la désorientation entraînée par la perte des critères sûrs : "*Que n'ai-je un chronomètre pour me tirer de ces incertitudes !* ", s'écrie le naufragé dans le temps du livre IV. Son message soulève les questions de la mesure "objective" du temps : mesure du mouvement, rythmes biologiques, ordre naturel de la croissance des végétaux, permanence subjective du moi, rien ne paraît décisif. La durée d'un même parcours varie. "*Les battements de mon pouls ne me renseignent pas mieux*"[4], leur égalité ou leur irrégularité ne pouvant pas être appréciée. "*Les espèces végétales ne suivent dans leur développement ni le plan ni l'ordre de succession coutumiers : les fleurs deviennent racines, les arbres poussent vers le sol* "[5]. Dans la solitude absolue, le naufragé, faute de comparaison, ne sait plus mesurer sa durée intérieure... Ainsi, tous "*les éléments de la connaissance se brouillent, fondent*"[6]. La réflexion, qui puise ici à une expérience personnelle[7] aussi bien qu'aux théories en vogue, va plus profond que les jeux abstraits d'*Anicet*. Elle témoigne d'une prise de conscience du rôle structurant que joue la notion de temps. Son effacement ébranle la cohérence de l'individu : "*Une lente dissolution de ma personnalité, voilà ce que je redoute*"[8], écrit l'homme perdu au-delà des pistes frayées par les "*siècles humains*"[9]. Toutefois, une

---

1 *Tél.*, l. VI, *O.P.*, vol. 1, p. 301.

2 *Tél.*, l. III, *O.P.*, vol. 1, p. 271.

3 *Tél.*, l. II, *O.P.*, vol. 1, p. 254. Texte paru le 15 mai 1920 dans *Littérature* parmi les "Vingt trois manifestes du mouvement dada".

4 *Tél.*, l. IV, *O.P.*, vol. 1, p. 284.

5 *Ibid.*

6 *Tél.*, l. IV, *O.P.*, vol. 1, p. 287. Ce texte confirme s'il en était besoin, l'intérêt porté par le jeune Aragon au problème de la connaissance.

7 Voir les "notes" du Fonds Doucet jointes à l'édition Gallimard de 1966 et reprises dans l'*O.P.* : "Tout le passage de la première bouteille fait allusion à une époque de ma vie pendant laquelle je parvins à ne plus tenir compte du temps. C'était en Alsace, au mois de décembre 18", près du Rhin débordé : "la grandeur de ce spectacle anéantissait en moi l'idée de temps" (*O.P.*, vol. 1, p. 349).

8 *Tél.*, l. IV, *O.P.*, vol. 1, p. 287.

9 *Ibid.*, p. 283.

dimension originale de la contestation du temps présente dans *Anicet* n'est guère reprise, sinon peut-être dans le texte dadaïste de la troisième bouteille : celle qui tente d'échapper aux cadres temporels par une opération portant sur la syntaxe. Mentor se contente de montrer la faiblesse du concept temporel"[1] en analysant le vocabulaire et les figures de style empruntés à l'espace, auxquels recourt la langue pour désigner le temps.

L'"épuisante question d'Einstein et de ses montres détraquées"[2].

Lorsqu'Aragon revient sur les théories d'Einstein, dans *Traité du style*, c'est dans une perspective critique, contre la banalisation ignorante qui en est faite : "la guimauve de l'abrutissement contemporain [...], les escargots farcis de la perplexité admirative"[3] ! Il se révèle particulièrement irrité par "le mauvais emploi des images"[4] chez le vulgarisateur Fabre, et en général par la perversion du langage consistant à utiliser sans discernement les métaphores :

> "L'usage de termes concrets, entre lesquels s'organise à la précieuse lueur d'une supposition absurde une aventure paradoxale, fut initialement nécessaire à la propagation de notions physico-mathématiques nouvelles, qui devaient frapper l'attention. Puis tombant de la bouche des spécialistes qui ne formulaient pas les restrictions pour eux naturelles que ces simples métaphores comportaient, dans les oreilles d'âne disposées à tous les échos du paysage, ces nageurs traversant la voie lactée, ces voyageurs sur boulet de canon [...], de simples expressions qu'ils étaient de faits difficilement objectivables devinrent les faits eux-mêmes [...]. Aucune différence ici entre le sort des images einsteiniennes et celui des images rimbaldiennes. Même ahurissement public, même crétinisation, même assimilation grotesque"[5].

4 - TEMPS ET LANGAGE : "L'ERE DU SOUPÇON".

Chez Aragon, c'est par la critique du langage et du récit que se révèle l'entrée du temps dans "l'ère du soupçon". La contestation du temps intervient dès les premiers discours d'Arthur et Anicet, qu'elle risque de paralyser en jetant l'interdit sur une partie du vocabulaire et sur des pans essentiels de la syntaxe. Anicet s'arrête pour

---

1 *Tél.*, I. VI, *O.P.*, vol. 1, p. 301. Ce chapitre prouve l'intérêt d'Aragon pour la réflexion sur la langue à l'époque de rédaction de *Télémaque*, comme il le souligne dans *Blanche ou l'oubli* (il y est question par exemple de la "catachrèse métalleptique", p. 302).

2 *Traité du style*, cité en collection "L'imaginaire", Gallimard 1980, p. 49.

3 *Ibid.*, p. 149.

4 *Ibid.*, p. 153.

5 *Ibid.*, pp. 151-152.

commenter le terme "nos contemporains", "mot dénué de sens"[1], en ce qu'il suppose l'existence d'un temps objectif commun à tous, permettant l'existence simultanée d'êtres différents. Mais Aragon semble se moquer de la naïveté toute théorique de ce refus du temps : le jeune Anicet se montre heureux "des quelques archaïsmes par lesquels il avait si finement nargué l'idée de temps et la chronologie puérile et honnête des lourdauds qui *présentement* se pourléchaient de l'illusion d'un rapprochement de leur palais et d'une tarte à la crème"[2]... Arthur conteste l'emploi des temps verbaux ; ainsi il est amené à interrompre sa narration presque à ses premiers mots, "Je suis né dans les Ardennes", pour dénoncer l'emprise contraignante exercée par la langue sur la pensée :

> "Le verbe a été ainsi créé que tous ses modes sont fonction du temps, et je m'assure que la seule syntaxe sacre l'homme esclave de ce concept, car il conçoit suivant elle, et son cerveau n'est au fond qu'une grammaire. Peut-être le participe *naissant* rendrait-il approximativement ma pensée"[3]...

Timide essai pour échapper à cette cage de la syntaxe, annonçant le parti qu'un romancier comme Claude Simon a su tirer de l'indétermination temporelle du participe dit présent[4]. Dans d'autres passages de son œuvre, Aragon usera dans le même sens de la phrase nominale, pour éviter de borner et de fixer la pensée, rattachée par le verbe à un locuteur et à un point du temps.

Faut-il voir dans cette élection du participe présent, comme y incline J. Chénieux dans *Le Surréalisme et le roman,* le choix d'une forme équivalant à un "potentiel du passé" proche de "la forme progressive de l'anglais, qui fait s'évaporer le résultat de l'action au profit de son impulsion de départ", pour "faire sentir dans chaque acte *l'aura* des choix possibles qui l'accompagnaient"[5] ? L'hypothèse est intéressante, et conviendrait bien aux textes du *Libertinage*. Le contexte du récit d'Arthur nous conduit plutôt à y lire le rêve d'un total déracinement temporel, d'une sorte d' "apesanteur" définie par le refus de toute localisation dans le temps et l'espace, de toute appréciation de durée, où l'idée d'éventuel elle-même tend à se vider de son sens.

---

1 *An.*, ch. I, vol. 2, p. 46.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Voir par exemple cette déclaration de Claude Simon à *La Quinzaine littéraire*, 15 au 31 décembre 1967 : "Le choix des temps grammaticaux me pose à tout instant des problèmes très difficiles. Je crois que si je le pouvais, [...] j'écrirais tout au participe présent [...] si un romancier écrit : "Il ouvrit la porte, c'est affirmer que cette action s'est bien produite, qu'elle s'est produite à un certain moment, bien défini".

5 CHENIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Le Surréalisme et le roman, op.cit.*, p. 79.

Cet effort de libération des cadres imposés par la syntaxe bute sur la paralysie du discours :

"mais vous voyez bien, Monsieur, et ici Arthur frappa la table du poing, que nous n'en finirons plus si nous voulons approprier nos discours à la réalité des choses" [l'absence de temps] [...] "et si nous ne consentons pas, chemin faisant, à des concessions purement formelles aux catégories que nous abominons comme des faux dieux, et dont nous nous servirons, si vous voulez bien, à défaut de les servir"[1].

Aragon ne se résignera pas aussi totalement que son personnage à user des formes ordinaires du discours puisque dans *Les Incipit* il revient à ce rêve d'une forme verbale indépendante du temps et de la prétention à représenter, une forme non marquée :

> "Je me débats avec les verbes, leur conjugaison, le pauvre petit nombre de temps dont nous disposons en Français [...]. Et il me manque, en particulier, un temps que j'ai souvent essayé de me représenter, qui d'ailleurs à ma connaissance n'existe dans aucun langage humain [...] et que j'appellerais *l'absent*... non point rejeté en dehors du présent, un passé, un avenir, mais un *absent* à proprement parler, un langage de ce qui n'est pas [...]. Un temps où la continuelle osmose de l'imagination et de la mémoire se ferait sans contorsion ni jongleries, puisqu'il n'y aurait d'aucun côté de murs"[2].

Cette forme verbale imaginaire assez improprement désignée comme "temps" correspondrait, semble-t-il, au règne d'une poétique du "mentir-vrai", telle qu'Aragon en esquisse la théorie à partir de 1964.

Le récit d'Anicet présente une autre sorte de tentative pour ruiner l'idée de temps au niveau du langage. Puisqu'il est impossible d'éviter le temps dans le vocabulaire, ni dans la phrase (inséparable de son noyau verbal), c'est du côté de l'agencement du récit que se tourne le romancier. On peut interpréter en ce sens le recours à la règle des trois unités, regroupant toute l'histoire d'Anicet en "un décor unique"[3], un seul jour et un seul couple ; Aragon adopte un artifice d'exposition, l'absence de mise en relief temporel du récit, grâce à l'emploi constant du présent. Le décor confond les époques (Second Empire et période actuelle) et sert à toutes les phases de l'histoire ; les personnages, comme la Parfumeuse, participent de plusieurs âges. Le narrateur s'efforce de vider le présent de toute valeur temporelle, utilisant son

---

1 *An.*, ch. I, vol. 2, p. 47.
2 *Inc.*, vol. 42, p. 260 (ou Edition Skira, p. 116).
3 *An.*, ch. II, vol. 2, p. 59.

caractère "non marqué"[1]. Il est intéressant de noter que cet essai pour nier le temps conduit à rapprocher la narration du *théâtre,* amorce peut-être de ce qui prendra les proportions finales de *Théâtre/Roman.*

Cette voie paraît échouer à son tour, mais de façon moins spectaculaire que le récit d'Arthur, et l'échec reste inavoué : le récit au présent que conduit Anicet va bientôt disposer les événements dans l'ordre chronologique le plus classique, et multiplier les indications de temps : "Justement de la Parfumerie sort celle que j'attendais [...]. Tout de suite je l'engage pour la mazourke [...]. Dès que je suis remis de mon émotion nous reprenons le motif"[2]. On voit qu'Anicet glisse même un certain relief temporel par le recours à un imparfait au milieu du récit au présent.

Ainsi, successivement, le narrateur renonce à rejeter la syntaxe, faute de laquelle aucune communication ne deviendrait possible ; puis il abandonne discrètement le terrain d'une refonte des conditions du récit. Il y réintroduit les notions de succession, de durée, de simultanéité. L'exercice de neutralisation du temps se termine donc avant la fin du second chapitre. Mais il n'est pas exclu qu'il en subsiste des échos amoindris dans la suite du roman. Si la notion même de temps, dans *Anicet,* ne fait plus l'objet d'un débat au-delà de ces deux premiers chapitres, la conduite du récit présente des aspects contradictoires faisant penser que d'autres aspects du texte, à l'échelle non plus de la phrase mais de l'articulation des séquences, deviennent porteurs de la critique temporelle.

L'angle d'attaque du temps au niveau du langage offert par *Les Aventures de Télémaque* se déplace, puisque le narrateur s'attache à miner la confiance mise dans les mots, dont sont dénoncés soit l'ambiguïté, soit le caractère métaphorique : "Bousculé par le sable horaire, je ne sais plus si tantôt vient ou est venu. *Tout à l'heure* désigne ce qui m'échappe"[3]. En effet, l'adverbe et l'expression adverbiale cités par Mentor désignent indifféremment, selon le contexte, le passé proche ou le futur immédiat. Un autre argument porte sur l'emprunt au vocabulaire de l'espace pour parler du temps : "le lien du temps et du langage n'a de nécessité qu'apaprente, le vocabulaire de l'espace y supplée [...]. Une très petite durée, l'imaginer clin d'œil, éclair, etc., exige un effort d'imagination"[4]. Or cette spatialisation du temps par le langage n'est pas

---

1 Voir IMBS (Paul), *L'Emploi des temps verbaux en français moderne,* Klincksieck 1968, p. 36 : "le plus remarquable, dans ces emplois [du présent], est la possibilité que s'y donne une langue analytique comme le français d'exprimer ou de suggérer des *synthèses* : ce n'est pas le futur ou le passé qu'expriment ces présents, mais le futur ou le passé associés et mis en continuité avec le présent".

2 *An.,* ch. II, vol. 2, p. 63.

3 *Tél.,* l. I, *O.P.,* vol. 1, p. 270.

4 *Tél.,* l. VI, *O.P.,* vol. 1, p. 302.

innocente ; elle nous interdirait d'accéder à une pensée du temps autonome, si l'on se souvient du texte d'A. Breton "Les mots sans rides" : "même le sens des mots ne va pas sans mélange, et l'on n'est pas près de déterminer dans quelle mesure le sens figuré agit progressivement sur le sens propre"[1].

Faudrait-il percevoir dans la critique aragonienne du vocabulaire temporel un écho des analyses de Bergson dénonçant l'assimilation du temps à l'espace ? Le projet de bibliothèque proposé à Jacques Doucet en février 1922 par Aragon et A. Breton recommande, parmi les philosophes, la lecture de Bergson. Les débats bergsoniens sur la spatialisation du temps étaient déjà anciens, puisqu'ils remontent à l'*Essai sur les données immédiates de la conscience,* de 1889[2], où se trouvait par exemple cette critique du temps quantitatif mesurable, opposé à la pure durée : "le temps, conçu sous la forme d'un milieu indéfini et homogène, n'est que le fantôme de l'espace obsédant la conscience réfléchie". *L'Evolution créatrice,* en 1907, avait repris le même type d'argument, mais les débats autour de la Relativité avaient réactualisé ces problèmes. *Durée et simultanéité,* en 1922, revient dès sa préface sur l'erreur consistant à penser le temps par analogie avec l'espace, qui tient à ce que "nous nous servons de l'espace pour mesurer et symboliser le temps"[3].

Cependant il n'est pas certain que s'exerce sur *Les Aventures de Télémaque* l'influence de la discussion bergsonienne du temps : les conférences de la Société française de philosophie[4] où débattent Bergson et Einstein sont certes antérieures à la publication de *Télémaque* (qui date de novembre 1922), mais Aragon laisse entendre[5] que le livre était terminé dès 1921 (l'épilogue supprimé sur épreuves et repris dans *L'Oeuvre poétique* volume 1 aurait été écrit avant la fin du mouvement Dada à Paris, qu'Aragon fait remonter à la manifestation de Saint-Julien le Pauvre d'avril 1921. Il y emprunte l'épigraphe à T. Tzara, ce qui n'eût en tout cas plus été imaginable après les heurts liés au projet du Congrès de Paris, entre février et mars 1922 - "Après Dada" est publié par A. Breton le 2 mars...). Il semble improbable, sauf si le passage de *Télémaque* sur les termes d'espace désignant le temps a été ajouté tardivement au manuscrit, qu'Aragon l'ait écrit en écho direct et actuel de Bergson. Mais les idées de Bergson avaient connu depuis le début du siècle une assez grande diffusion, ranimée par les discussions sur les théories d'Einstein, pour que l'hésitation reste possible.

---

1 BRETON (André), "Les mots sans rides", *Littérature* nouvelle série, n° 7, 1er décembre 1922. Repris dans *Les Pas perdus.*

2 BERGSON (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience,* éd. Alcan, Paris 1889, p. 74 ; ou éd. du centenaire, P.U.F., 1959, p. 67.

3 BERGSON (Henri), *Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein,* éd. Alcan, 1922. Cité d'après la seconde édition, 1923, p. IX.

4 Séance du 6 avril 1922 ; conférence de Bergson. Voir *La Pensée* n° 210, février-mars 1980, pp. 12-29.

5 D'après la note 43 du "Hors d'œuvre" de l'*O.P.*, volume 1.

Il faut peut-être voir dans ces passages une trace de l'attention des futurs surréalistes pour les questions du langage, et en particulier pour la relation entre le signifiant, le signifié et le référent. Aragon ne pouvait ignorer l'article de J. Paulhan "Si les mots sont des signes"[1] paru dans *Littérature*, ni les recherches d'Eluard qui cultivait ses "savantes objections en matière de langage"[2]. Dans le projet de bibliothèque pour Jacques Doucet, les ouvrages de linguistique recommandés, comme l'*Essai de sémantique* de Michel Bréal et *La Vie des mots* de Darmsteter, portent en particulier sur l'impuissance du langage à instaurer un rapport nécessaire et univoque avec le monde, et la variation du sens dans le temps. Au chapitre VII de *Télémaque* Mentor commente le vocabulaire de la mémoire en s'interrogeant sur le devenir du sens : "Je ne peux pas considérer le sort d'un mot avec indifférence. Ce lien de l'objet à moi, ne s'est-il pas altéré à travers les ans"[3].

Pourtant c'est au genre romanesque traditionnel, à son langage de convention, que sera dévolue dans *Les Aventures de Télémaque* la fonction de tisser un dernier lien avec le "pays des horloges". En effet, lorsque le naufragé dans le temps a perdu toute référence à une durée mesurable et orientée, et qu'il commence même, dans sa solitude, à perdre l'intelligibilité des mots, la lecture d'un roman lui fournit une configuration du temps : "*Le roman que j'avais dans ma poche pendant le voyage y est demeuré et je retrouve en lui mes seuls souvenirs de la vie humaine* "[4]. Paradoxalement, c'est à la fiction qu'il sera demandé confirmation de la réalité temporelle du monde. Mais toute représentation peut tomber sous le coup du soupçon : n'obéirait-elle qu'à une convention du langage ?

5 - LE TEMPS AU DEFI. DADA ET LE SURREALISME.

Quelle portée accorder à ce débat sur le temps présent à l'intérieur des fictions aragoniennes entre 1918 et 1921, et que nous ne retrouverons plus sous cette forme directe dans les œuvres ultérieures ? N'y a-t-il là qu'une marque de la curiosité intellectuelle du jeune Aragon pour une question d'actualité, fascinante par le caractère déconcertant pour le sens commun qu'entraîne la révolution scientifique ? Les dadaïstes faisaient bien d'Einstein un nouveau Jésus-Christ[5]... Mais il faut tenir

---

1 PAULHAN (Jean), "Si les mots sont des signes", *Littérature* n° 14, juin 1920, n° 15 juillet-août et n° 16 septembre-octobre.

2 BRETON (André), *Entretiens*, collection Idées, éd. Gallimard 1969, p. 51.

3 *Tél.*, ch. VII, *O.P.*, vol. 1, p. 310.

4 *Tél.*, l. IV, *O.P.*, vol. 1, p. 286.

5 Voir Georges RIBEMONT-DESSAIGNES,*Littérature* n.s. n° 1, 1er mars 1922, p. 18 : "Il y a un nouveau Jésus-Christ qui est Einstein [...]. Le principe de causalité bousculé, quelle ivresse". Cité par Y. Gindine, *Aragon prosateur surréaliste, op. cit.*, p. 29.

compte aussi de l'intérêt durable porté par Aragon aux problèmes de la connaissance, comme l'attestent par exemple le début du *Paysan de Paris* ou "L'ombre de l'inventeur" publié dans *La Révolution surréaliste* en décembre 1924. Dans sa recherche d'une vision moderne de la vie, il ne s'arrête pas aux seuls aspects les plus extérieurs de la modernité, mais s'interroge sur les répercussions philosophiques des conceptions scientifiques les plus neuves.

La contestation temporelle va-t-elle plus loin qu'un jeu cérébral ? On peut se demander si elle travaille en profondeur des textes comme *Anicet* et *Les Aventures de Télémaque*. L'humour et le goût du paradoxe ne doivent pas cacher l'ampleur des questions soulevées : le temps a-t-il une réalité hors de nous, ou n'est-il, comme le proclame Mentor, que "pure invention du langage" ? Quelle intuition pourrait en avoir un homme arraché aux cadres sociaux, sans communication avec autrui ? Dans *Les Aventures de Télémaque*, la question du temps se révèle cruciale, car elle est liée au problème de la liberté. On voit à la fin du récit Télémaque rejeter les souvenirs et la contrainte de "l'hérédité, cet autre remords de la matière"[1] ; il cherche à briser la succession attendue des gestes, à faire jaillir l'invention de l'acte. Au cycle des jours, il entend même substituer sa volonté : "Je fais la nuit en fermant les yeux [...]. La lumière m'appartient"[2].

C'est de manière moins directement philosophique et moins radicale que cette liaison entre le temps et la liberté apparaît dans *Anicet*. La réflexion théorique y est davantage juxtaposée à une recherche de libération sur les plans psychologique et artistique. Anicet met en œuvre une volonté de rupture que les théories scientifiques récentes peuvent conforter, mais qui n'a pas besoin d'elles pour exister. La crise conceptuelle du temps, on l'a vu, reste davantage cantonnée aux premiers chapitres, tandis que la structure en roman d'apprentissage ne permet guère de s'affranchir de cette notion. Par ailleurs certaines expériences du jeune Anicet, comme l'émotion esthétique chez Bleu et l'évocation d'un souvenir d'enfance vers la fin du récit, représentant une saisie qualitative de la durée, nous laissent penser que le rejet initial du temps frappe surtout en lui le cadre rigide qui entrave la pensée et la canalise. Seuls les derniers chapitres suggèrent la morsure de la temporalité vécue, mais sur un mode ostensiblement détaché, quand la vie passée recule dans la brume : "Peu à peu les émotions tombent comme des feuilles. Tout le passé, ce linge qui sèche dans ma mémoire ou dans un herbier, me paraît plus lointain que ma naissance"[3]. Ainsi l'on voit qu'*Anicet* comporte des aspects contradictoires, et que la libération à l'égard du temps ne s'y accomplit que partiellement.

---

1 *Tél.*, ch. VI, *O.P.*, vol. 1, p. 312.
2 *Tél.*, ch. VII, *O.P.*, vol. 1, p. 323.
3 *An.*, ch. XIII, vol. 2, p. 185.

Bien que les théories contemporaines sur le temps ne règnent pas sans partage sur les premiers textes d'Aragon, leur écho peut y être fréquemment observé, et elles s'accordent trop avec les préoccupations des futurs surréalistes pour n'y représenter qu'un effet de mode. Le défi lancé au temps s'inscrit au cœur du mouvement dadaïste, et c'est peut-être par cet aspect qu'Aragon y participe le plus authentiquement. Le surréalisme reprendra le procès adressé au temps, mais d'un autre point de vue, et non sans s'orienter vers une forme de temporalité nouvelle et créatrice.

Les Aventures de Télémaque ou la préface du *Libertinage* [1]témoignent des affinités de la pensée et de la sensibilité du jeune Aragon avec le dadaïsme : il ne lui suffit pas de briser avec les cadres chronologiques, avec le "*pays des horloges*"[2] (celles-ci étant réglées à partir du parcours de ce "*soleil de l'espace qui est aussi celui du temps* "[3], absent du "*cul-de-sac temporel* "[4] du naufragé), comme le chantait Philippe Soupault dans ses "Litanies" en 1920.

> "Tzara a perdu sa montre
> Soupault a perdu sa montre
> Breton a perdu sa montre
> Eluard a perdu sa montre (bis)
> Fraenkel a perdu sa montre"...[5]

Non canalisés par une sujétion à la chronologie, les moments éphémères éclatent et meurent sans traces, rendus équivalents par le refus de construire une durée : "*Le système Dd se propose : de faire ceci, cela, le contraire, ni ceci ni cela ni le contraire, de ne rien faire, de tout faire* "[6]. C'est en toute conscience que "*le système Dd* " se donne pour objectif "*de passer le temps au crible* "[7]. André Gavillet a relevé chez Aragon l'importance de cette première attitude :

> "Aragon, de toute l'insolence de sa jeunesse, a voulu jeter au temps un défi ; et ce fut sa meilleure manière d'être Dada. Il a espéré réduire la durée à une juxtaposition d'instants équivalents et pour cela jouer dans son œuvre sur la surprise, la contradiction [...] pousser la liberté jusqu'à l'arbitraire sans limite d'une volonté. Et avec coquetterie cette prétention se résumait en ces mots : le temps n'est qu'un tour de syntaxe. Ce fut sa première manière"[8].

---

1 Ex. *Lib.*, préface, section V : "Je voudrais que tout ce qui me passe par la tête y durât si peu, que moi-même je ne retrouve jamais la mémoire de ma pensée" (*Paris-Journal*, 13 avril 1923).

2 *Tél.*, l. IV, *O.P.*, vol. 1, p. 287. Manifeste paru dans *Littérature* 15, juillet-août 1920.

3 *Ibid.*, p. 284.

4 *Ibid.*, p. 285.

5 SOUPAULT (Philippe), "Litanies", *Cannibale* n° 1, avril 1920.

6 *Tél.*, l. I, *O.P.*, vol. 1, p. 260.

7 *Ibid.*

8 GAVILLET (André), *La Littérature au défi : Aragon surréaliste*, *op. cit.*, p. 211.

Sur le plan de la pensée du temps, la préface du *Libertinage* ne semble pas très éloignée de la concentration de la vie dans l'instant proclamée par T. Tzara dès 1916 : "Dada est notre intensité [...] ; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur"[1]. Mais comme le *ton* d'Aragon parlant en son seul nom, en 1923, contraste par son lyrisme légèrement nostalgique, par son sentiment de "ce qui meurt", avec la vigueur presque joyeuse de Tzara qui s'englobe dans le "nous" ! "L'avenir aujourd'hui m'est plus obscur que jamais. Je ne songe point à l'accorder à mon passé, je ne songe qu'à cette minute qui me brûle. Je sais à tout instant ce qui meurt, et je ne crois pas que quelque chose un jour renaisse"[2]. Un peu plus tôt, dans *Les Aventures de Télémaque,* perçait l'angoisse qui étreint le "naufragé dans le temps" lorsqu'il ne parvient plus à se saisir comme un être continu : "*Je ne me suis intelligible que sur le moment*"[3].

Serait proche aussi de l'inspiration dadaïste, chez Aragon, l'abandon au hasard[4] (tel qu'il est évoqué au début du *Paysan de Paris* : "Je suis le ludion de mes sens et du hasard"[5]) ; l'aléatoire, "l'occasionnel"[6], produisent des configurations inattendues, à la manière du kaléïdoscope, l'un des objets favoris de l'imagination créatrice d'Aragon. Pour n'en citer qu'un exemple, la mémoire lui est assimilée dans un passage de *La Défense de l'infini* où le narrateur se plonge imaginairement dans "la semaine passée" ; "tout un caléidoscope de douleurs et de plaisirs, moments incompréhensibles, moments défunts"[7], devenus inintelligibles, peut-être, une fois isolés par le souvenir, ou tombés déjà dans l'étrangeté.

Dans les textes d'inspiration plus surréaliste que dadaïste, les refus de la continuité et le culte de l'instantané ou du hasard revêtent une signification différente. Ils s'inscrivent dans une quête de liberté non canalisée, dans l'accueil ouvert aux éclairs de l'éventuel, et la confiance accordée au "raccourci" révélateur de l'image automatique. Le refus de durer tient à la crainte de voir piéger, détourner de son sens, une pensée insolite et personnelle : "Des années passèrent, et je compris qu'on travestissait peu à peu ma pensée"[8]. Nous avons vu comment, pour déjouer ce piège, le héros de "Lorsque tout est fini" était amené à choisir la trahison, retournement libre

---

1 TZARA (Tristan), "La Première Aventure céleste de Mr. Antipyrine", Zurich, juillet 1916.

2 *Lib.*, Préface, section V, éd. Gallimard 1924, p. 287. (*Paris-Journal*, 13 avril 1923).

3 *Tél.*, l. IV, *O.P.*, vol. 1, p. 286.

4 Sur le rôle du hasard dans les productions dadaïstes, voir Henri BEHAR, "Dada comme nouvelle combinatoire", *Avant-garde*, Revue interdisciplinaire et internationale, Arts et Littératures XXème siècle, n° O, Amsterdam 1987, pp. 59-68.

5 *Pays.*, "Préface à une mythologie moderne", *O.P.*, vol. 3, p. 86.

6 Voir "Une vague de rêves" : "L'occasionnel c'est moi", *Commerce*, 2, automne 1924.

7 *D. I.*., éd. Gallimard 1986, p. 146.

8 *Lib.*, Préface, section I, éd. Gallimard 1924, p. 8.

et destructeur s'attaquant à une cohérence inauthentique en voie de formation. Tout comportement qui s'inscrit dans le prévisible ou qui peut, après coup, y être ramené, se trouve réduit au niveau machinal, et tombe sous le coup des critiques d'A. Breton contre la "psychologie" des romans, où le "pouvoir rayonnant" de l'acte nu se dissout. C'était déjà le reproche adressé par Baptiste Ajamais à son ami Anicet : "Le moindre de tes mouvements est précédé de son explication psychologique. On attendrait longtemps une surprise de ta part"[1].

A l'opposé, la déchirure du "fil de [la] vie", interrompant la mécanique humaine"[2] des jours, apparaît comme la condition même d'accès à la pensée authentique : c'est sur cette expérience que s'ouvre "Une vague de rêves" :

> "Il m'arrive de perdre soudain tout le fil de ma vie [...]. Ce moment que tout m'échappe, que d'immenses lézardes se font jour dans le palais du monde, je lui sacrifierais toute ma vie, s'il voulait seulement durer à ce prix dérisoire [...]. Alors je saisis en moi l'occasionnel, je saisis tout à coup comment je me dépasse : l'occasionnel c'est moi [...]. A ce point en tout cas commence la pensée"[3].

Une existence surgie hors de tout enchaînement nécessaire, au point d'être ressentie avec étrangeté, garantit la vérité d'une "saisie" instantanée, à la fois de soi (comme être libre), et du monde.

Il est frappant de voir dans *Le Paysan de Paris* le surréalisme désigné par la métaphore "les royaumes de l'instantané"[4]. Mais le terme de "vertige" qui le dépeint aussi suggère bien que les instants ne sont plus ces moments équivalents, sans direction, des manifestes dadaïstes ou du "naufragé dans le temps". L'instantanéité de l'image ou de la rencontre ouvre sur une révélation sur soi ou sur le monde, par une "lézarde", un "lapsus de l'attention et de l'inattention"[5] : "La porte du mystère, une défaillance humaine l'ouvre, et nous voilà dans les royaumes de l'ombre. Un faux-pas, une syllabe achoppée révélent la pensée d'un homme"[6]. Le monde, une fois arraché à l'habitude, se dévoile au regard dans son étrangeté. Il en est ainsi des "perturbations imprévisibles" entraînées par l'image surréaliste dans notre représentation : "car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers"[7].

---

1 *An.*, ch. VI, vol. 2, p. 120.
2 "Une vague de rêves", *Commerce* 2, automne 1924.
3 "Une vague de rêves". Repris dans *O.P.*, vol. 2, p. 228.
4 *Pays.*, "Le Passage de l'Opéra", "Discours de l'imagination", *O.P.*, vol. 3, p. 153.
5 *Pays.*, "Le Passage de l'Opéra", *O.P.*, vol. 3, p. 131.
6 *Pays.*, *ibid.*, p. 92.
7 *Ibid.*, p. 154.

Une telle conception de l'image et du hasard surréaliste est de nature à recréer une orientation du temps tournée vers l'*attente*, prête à capter, comme l'écrivait A. Breton, "le vent de l'éventuel"[1]. Il est vrai que Breton a manifesté plus tôt, avec plus de force et de constance qu'Aragon, cette confiance dans l'éventuel, au point que J. Chénieux a opposé les deux "versants" du surréalisme incarnés par les deux poètes comme "deux versions du temps - une version cata-strophique et une version ana-gogique", opposition entre "deux visions et deux expériences centrales : celle d'Aragon et celle de Breton"[2]. L'une qui dissipe dans l'instant périssable un contact avec soi et avec le monde toujours à rejouer, l'autre où "la temporalité est conquise dans son aspect continu [...]. Il faut aller de l'avant - non vers l'absolu, mais de signe de piste en signe de piste, en faisant de ce mouvement même un absolu"[3]. Mais dès lors qu'Aragon mise sur l'amour et sur le merveilleux, il se tourne lui aussi vers une perspective du temps orientée vers un futur promis dans le présent. Des lieux, des objets, des spectacles, exercent sur son imagination une "force", un "enchantement", où il décèle "une sorte de goût passionné de la révélation [...]. Je ressentais vivement l'espoir de toucher à une serrure de l'univers : si le pêne allait tout à coup glisser"[4].

Cette disposition redonne un sens à la durée, mais elle est également soumise au temps, car si elle compose peu à peu un état intérieur, elle est aussi vulnérable à la répétition : "Il m'apparaissait aussi dans cet ensorcellement que le temps ne lui était pas étranger. Le temps croissant dans ce sens suivant lequel je m'avançais chaque jour, chaque jour accroissait l'empire de ces éléments encore disparates sur mon imagination. Je commençais de saisir que leur règne puisait sa nature dans leur nouveauté, et que sur l'avenir de ce règne brillait une étoile mortelle"[5].

Il semble donc qu'Aragon ait partagé dans ses premiers écrits la négation dadaïste du temps, avec cependant un souci fort étranger à Dada du cheminement individuel, réflété dans ses œuvres par les structures du roman d'apprentissage. Vers 1923-1924, sans renier explicitement sa première attitude, il évolue vers une temporalité plus orientée vers le futur, ce futur à la fois très proche et indéterminé défini comme ce qui pourrait *advenir*. Mais c'est une temporalité plus fragile que celle d'André Breton, car elle est plus sensible à la morsure du périssable. Dès lors que la durée intérieure se constitue, elle s'étend aussi bien vers le futur du désir et de la révélation espérée qu'elle se creuse négativement sous l'emprise d'un sentiment de

---

1 BRETON (André), "La confession dédaigneuse", citée dans *Les Pas perdus*, coll. Idées, éd. Gallimard 1969, p. 11.

2 CHENIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Le Surréalisme*, éd. P.U.F., 1984, p. 180.

3 *Ibid.*, p. 179.

4 *Pays.*, "Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", I, *O.P.*, vol. 3, p. 209.

5 *Ibid.*

perte. Avec le retour de certaines formes de durée dans une œuvre qui tendait à s'en affranchir, revient aussi l'ambivalence du temps. Une fois Aragon libéré des codes, des horloges, ce qui est chose théoriquement acquise dès les œuvres de jeunesse, il reste à l'écrivain à faire l'épreuve du *vécu* temporel, au-delà des théories et de la crise des notions scientifiques. Les années 1923-1927 opèrent cette conversion à la réalité du temps.

CHAPITRE II

LE SEUIL DE 1923-1927

"Tout peut être imaginaire,
Marie-Noire, mais pas le temps"[1]

Tout un faisceau de transformations atteint la prise de conscience de la durée chez Aragon entre la fin du *Libertinage* et *La Défense de l'infini* . On passe de la négation dadaïste du temps (et en particulier du futur) à l'attente surréaliste de "la merveille", du refus de laisser des traces à la reconnaissance de l'aventure courue par la parole captée par le lecteur, on passe de la flambée individuelle sans retour à une durée modelée par l'existence de l'autre. Enfin la conscience du temps va faire entrer le héros dans le sentiment du vieillissement.

"Devant nous s'ouvrait une chasse miraculeuse"[2]

Nous venons de voir se dessiner dans *Le Paysan de Paris* un mouvement, une quête des signes, porteuse de temporalité. La traversée du Passage de l'Opéra, sollicitée par l'irisation des spectacles successifs, n'est pas encore vraiment orientée au-delà du présent immédiat, où s'absorbent tantôt la jouissance du regard, tantôt un vertige de la dissolution[3]. Le narrateur essaye bien de faire signifier la *suite* des arrêts devant les vitrines, petites unités autonomes liées entre elles par une commune incitation à l'imaginaire[4]. Mais parvenu à l'extrémité du Passage, au point de contact entre l'univers extérieur et "le subjectivisme" dont ces lieux sont la

---

[1] *B.O.* , II, ch. VIII, vol. 37, p. 310.

[2] *Pays* ., "Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", VI, *O.P.* , vol. 3, p. 240. Publié en revue au printemps 1925.

[3] "Tout se détruit sous ma contemplation", *O.P.* , vol. 3, p. 132.

[4] "Je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit" (*O.P.* , vol. 3, p. 179).

métaphore, il aboutit à un échec incarné par "le sentiment de l'inutile"[1]. Faute d'atteindre une solution philosophique grâce à laquelle il réaliserait une progression sans retour, inscrite dans le temps, le narrateur sera renvoyé vers la réversibilité toujours offerte de l'espace : "Je reviens sur mes pas ; la lumière à nouveau se décompose à travers le prisme d'imagination, je me résigne à cet univers irisé. Qu'allais-tu faire, mon ami, aux confins de la réalité ?"[2].

Cependant l'Imagination promet aux sectateurs du Surréalisme "une infinité de surprises infinies"[3]. Car si la révélation apportée par l'image n'a d'existence qu'instantanée, elle s'intègre à une *démarche* exaltée par l'Imagination, et s'inscrit dans la dynamique toujours relancée de la *promesse* : le Surréalisme annoncé par le bonimenteur "dépasse vos désirs,les suscite, vous fait accéder à des désirs nouveaux, insensés"[4].

Dans le texte de 1925, "Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont", le narrateur s'engage d'un pas plus sûr dans le temps orienté par la recherche de la "révélation"[5] et par un processus d'enquête sur les formations de l'imagination créatrices de mythes (la première section du "Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont" en fait l'historique chez le narrateur : "Ayant pris ces clartés en moi de la nature, des mythes, de leurs liens, j'éprouvais une sorte de fièvre à la recherche de ces mythes. Je les suscitais"[6]). Mais la plus forte aimantation du présent par la promesse d'un futur à la portée du désir, c'est dans la quête de la rencontre amoureuse qu'elle se manifeste. Avec elle naît "un espoir immense et naïf", celui d'obtenir, "qui sait ? une grande révélation qui transformerait la vie et le destin"[7]. Désormais, le "paysan" est prêt à vivre, dans l'amour, la présence simultanée des contraires, signe du "surréel". Et en particulier, sur le plan temporel, avec l'abolition du train coutumier des jours, l'association de l'instant plein et de la brûlure du temps irréversible.

"J'ai aimé. Ceci est irréparable"[8]

De nombreux textes écrits entre 1923 et 1927 ("La femme française" du *Libertinage* , certains passages d'*Irène* , le volet le plus tardif du *Paysan de Paris* ,

---

[1] *O.P.* , vol. 3, p. 133.
[2] *Ibid.*
[3] *O.P.* , vol. 3, p. 152.
[4] *O.P.* , vol. 3, p. 153.
[5] *O.P.* , vol. 3, "Le Sentiment de la Nature ...", I, p. 209.
[6] *O.P.* , vol. 3, "Le Sentiment de la Nature ...", IV, p. 225.
[7] *O.P.* , vol. 3,"Le Sentiment de la Nature ...", VI, p. 240.
[8] "Le Cahier noir", *O.R.C.* , vol. 4, p. 42.

mais surtout "Le Cahier noir" extrait de *La Défense de l'infini*) portent la trace d'une révolution temporelle liée à l'expérience amoureuse.

Dans l'abandon aux surprises de la sensualité, chaque rencontre brille d'un éclat passager et imprime à la vie une secousse qui tranche sur le déroulement machinal des jours sans l'annuler. Le fragment de *La Défense de l'infini* publié en 1986 sous le titre "L'instant", comme le début du *Paysan de Paris* , évoquent l'"infinie variété des femmes"[1] - que l'on retrouvera dans les jeux de chasseur d'Aurélien -, et la saisie éphémère de ces "grands morceaux de lueurs [...] Non je ne voudrais pas mourir sans avoir approché chacune, l'avoir au moins touchée de la main, l'avoir senti fléchir, qu'elle renonce sous cette pression à la résistance, et puis va-t-en !"[2]. Cette vision libertine de l'amour correspond à une temporalité fragmentée, épuisée dans la sensation du moment. "Cela peut m'enivrer assez, j'en conviens. Et puis après"[3]. La diversité des êtres, la mobilité des désirs, font miroiter à la surface de l'existence certaines minutes isolées, sans pouvoir constituer une durée, tout au plus une collection d'instants.

Mais l'amour s'emparant d'une vie exerce une tout autre violence ; il creuse un écart avec tout ce qui l'a précédé : "Rien dans la vie n'était décisif, puis je suis tombé sur le destin. J'ai aimé. Ceci est irréparable. Cette clarté se perpétue"[4], écrit le narrateur du "Cahier noir". Nous retrouverons ce sentiment chez Aurélien au début de son amour pour Bérénice, avec son ambivalence : effroi devant l'irrémédiable ("Il eut peur. Il se sentit tomber", ch. XXIV), et impression enivrante d'une renaissance décisive ("Cette soirée efface d'un coup tout le passé", ch. XXVI).

L'expérience amoureuse ne se contente pas de découper le temps en deux versants contrastés. Elle le réorganise, l'unifie autour d'un centre qui lui donne sens. Lorsque dans *Le Paysan de Paris* le narrateur exalte "la religion de l'amour"[5] et les célébrants de ce culte, il oppose au mouvant, à l'indéfini, et à l'imparfait de l'absence d'amour la cohérence nouvelle formée à partir de son apparition :

> "Et quand au milieu des mouvements des villes, si votre coeur n'est point fixé, que votre pensée est abandonnée au va-et-vient des rencontres, que rien ne la possède et ne la rend à la divinité qui devrait seule l'emplir, alors que vos idées sont comme des lumières mobiles à la surface fuyante des eaux, quand, dans l'agitation confuse où se maintiennent mille éléments épars venus des limites de l'amorphe et de la fumée, vos pas vous égarant dans un dédale d'habitudes et de pavés,

---

[1] *D.I.* , éd. Gallimard 1986, p. 271.
[2] *Pays* . "Préface à une mythologie moderne", *O.P.* , vol. 3, p. 84.
[3] *Lib.* , "La femme française", vol. 2, p. 364.
[4] "Le Cahier noir", *O.R.C.* , vol. 4, p. 40.
[5] *Pays.* , "Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont", XV (1925), *O.P.* , vol. 3, p. 304.

> vous levez un regard vide sur ce qui vous entoure [...] alors reconnaissez dans l'anonyme qui là-bas s'arrête un fakir de l'amour, un homme qui n'est pas comme vous dénoué dans le vulgaire de son âme, un homme que l'idée enfin pétrit et recréa"[1].

C'est le point de départ d'une longue réflexion sur la durée amoureuse. Si elle commence bien avant la rencontre d'Elsa, elle s'approfondira quand l'amour sera vécu par un couple partageant l'expérience des années. L'abandon des errances pour un lien continu de plus de quarante ans scinde la biographie du poète, qui accentue dans *Elsa* la coupure de 1928, bien que *Le Roman inachevé* et les derniers romans évoquent aussi d'autres amours.

> "Je t'ai donné ma mémoire comme une boucle de cheveux"[2]
> ...
> "J'ai passé mon passé comme du bois blanc à l'eau de Javel"[3]

Dans la section IV du "Cahier noir", le narrateur, retraçant son évolution, fait remonter à l'expérience amoureuse non seulement ce renouvellement positif de la durée, mais aussi l'entrée dans l'ombre mortelle du temps irréversible. La passion a mis son empreinte sur le personnage. Désormais les moments ne sont plus interchangeables, toute action entre dans une suite, toute perte s'avère irrémédiable : "J'ai aimé, voilà tout ce que je trouve à dire. Comment cela se peut-il ? et c'est fini"[4]. C'est peut-être pourquoi la "clarté" perpétuée de l'amour-révélation ouvre à la fois sur la liaison cohérente des jours et sur la mort :

> "Il règne avec elle un principe de la destruction. Il me semble que j'apprends désormais à mourir [...] Ainsi le temps prend sa ravageuse origine dans l'essence même des passions [...] Alors vous commencez à vieillir"[5].

Les deux faces de l'amour, illumination qui se prolonge ou "ravage" sans retour, introduisent à la réalité du temps vécu. Avec elle entre dans l'oeuvre d'Aragon le thème du vieillissement.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Elsa* , *O.P.* , vol. 13, p. 59.
[3] *Ibid.*, p. 115
[4] "Le Cahier noir", *O.R.C.* , vol. 4, p. 42.
[5] *Ibid.*

"Alors vous commencez à vieillir".

C'est.à partir du "Cahier noir", et associé à l'amour, que le souci de l'altération dûe à l'âge commence à trouver place dans les textes d'Aragon. Les années 1923-1926 semblent coïncider pour l'écrivain avec la première atteinte du sentiment du vieillissement, qui donnera bientôt lieu dans *La Grande Gaîté* à trois poèmes sarcastiques et autodestructeurs : "Trente ans ou la vie d'un joueur", "97-28", et surtout "Voyage", évoquant l'"affreuse odeur aigre" émanant du "Cap de la Trentaine"[1].

On est sensible dans *Le Paysan de Paris* à un ton nouveau par rapport à la "fin de partie" dérisoire d'*Anicet* (avec les joueurs de manille du dernier chapitre) et à l'absence de vieillissement qui caractérise *Les Aventures de Télémaque* . L'âge de vingt-six ans marque l'entrée dans l'inquiétude : "M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle ? Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien ?[2]. A plusieurs reprises, Aragon a commenté cet âge comme celui de l'adieu à la jeunesse ; c'est l'âge où l'on prend conscience du temps[3]. Par exemple dans l'"avant-lire" du *Libertinage* :

> "J'avais vingt-six ans quand j'achevai *Le Libertinage* . C'est l'âge d'Oberman, à la lettre XXXVII du livre de Senancour : *Et moi voici ma vingt-septième année ; les beaux jours sont passés, je ne les ai même pas vus* . C'est dans ce temps où l'on prend conscience de ce qui ne reviendra plus, où, les jugements qu'on portait sur toute chose avec cette superbe de la jeunesse, on les sent se retourner contre soi ... c'est dans ce temps où tout ce qui précède nous échappe [...]"[4].

Le héros du "Cahier noir" (appelé Ledoux dans l'un des manuscrits), comme le personnage dénommé Michel de *La Défense de l'infini* , dénonce chez ses amis de jeunesse l'exténuation, avec les années, d'une exigence d'absolu rongée par "l'expérience. Reconnaître la maîtrise de ce qu'on haïssait, s'avouer vaincu, composer avec soi-même, souscrire à son tour à l'esclavage séculaire"[5]. Le

---

1 *O.P.* , vol. 4, p. 239.

2 *Pays* ., "Préface à une mythologie moderne" (juin 1924), *O.P.* , vol. 3, p. 90.

3 Voir *Voy* ., "Vingtième siècle", ch. XXIII : "A vingt-six ans, ou presque, qu'on ait déjà sa vie derrière soi, paraît à peine croyable, alors que l'on s'imagine faire les premiers pas dans sa force, des gestes qui n'engagent rien encore. Pascal était tout proche de ce moment où l'homme domine sa vie, et en décide une bonne fois" (vol. 16, p. 175). Dans *Blanche ou l'oubli* , I, ch. 5 : "Elle a vingt-quatre ans. Elle est encore belle. Elle se dit, avec un petit tremblement des lèvres je suis *encore* belle. Dans deux ans, j'en aurait vingt-six". C'est à vingt-six ans que Brigitte Bardot avait décidé de se tuer [...] De toute façon je serai vieille ... Il y a bien cinq ans qu'elle pense avec horreur qu'un jour elle pourrait avoir vingt-six ans. Et si cela fait sourire les gens, ce sont des gens qui ont oublié ce qu'ils pensaient, quand ils n'avaient pas vingt-six ans".

4 *O.R.C.* , vol. 2, p. 39.

5 "Le Cahier noir", *O.R.C.* , vol. 4, p. 39.

temps n'a pas de prise sur ses propres refus, refus du travail, de l'ordre social, et il rejette une "expérience" aussi mutilante. Mais ce refus le plonge peu à peu dans la solitude, éloigné de ses amis "qui ont enfin désassimilé le ciel"[1]. Probablement pour bien préciser que ce texte ne vise pas ses amis surréalistes, dans le manuscrit "Titus" de 1929, Aragon ajoute "de jadis" à cette évocation : "Et puis, me voici seul. Un à un, qu'est-ce qui les emportait ? [...] Mes amis de jadis, fermez ces yeux, qui ne reflètent plus pour moi que la lueur des souvenirs"[2]. Michel déplore de même la dégradation de l'amitié, mais laisse davantage percer l'inquiétude de céder à son tour : "En vain je cherchais dans leurs yeux la flamme que j'avais aimée [...] Est-ce déjà la vieillesse ? Vais-je perdre le sens de tout ce qui m'exaltait, vais-je devenir semblable à ces hommes secs, à ces hommes *faits* que j'exècre ?"[3]. Si une certaine ferveur de l'absolu résonne avec le ton du *Premier Manifeste du Surréalisme* , on la devine plus fragile, plus inquiète de sa vulnérabilité face au temps.

Cependant l'atteinte la plus douloureuse du temps se découvre à Michel avec la mort d'un amour, cet éloignement progressif de deux êtres. On comprend mal comment Aragon a pu toute sa vie rester peu sensible à l'oeuvre de Proust, lorsqu'on lit dans *La Défense de l'infini* cette analyse, en style de moraliste, du caractère périssable des sentiments :

> "Celui qui a senti mourir en soi ce qu'il pensait le plus vivace a du coup appris le mécanisme de cette destruction sentimentale, dont il avait eu plusieurs fois, dans des situations banales, le pressentiment indéfini [...] Cet homme alors s'épie, se demande s'il n'y a pas quelque part en lui-même une fissure à son début prête à dessiner sa courbe funeste. Il se cherche les rides du coeur. Soyez bien sûr, il les trouve"[4].

Cette expérience, en soi banale, n'en représente pas moins un moment essentiel du passage au temps intérieur de la maturité. Comme l'écrit A. Gavillet, elle se révèlera "d'une portée considérable" chez Aragon : "Plus une oeuvre dès lors qui ne tienne compte de cette découverte de la durée"[5]. Nous nous bornons ici à pointer le franchissement de ce "cap", ou le premier tracé d'une "fissure". C'est plus tard que sera déployé dans l'oeuvre, avec une ampleur de plus en plus remarquable, le thème du vieillissement.

---

[1] *Ibid.*, p. 38.
[2] "Le Cahier noir", version "Titus" de 1929, *La Défense de l'infini* , éd. procurée par E. Ruiz, Gallimard, 1986, p. 208.
[3] *D.I.* , "Voyageurs", p. 159.
[4] *D.I.* , "Voyageurs", p. 162.
[5] GAVILLET (André), *La Littérature au défi. Aragon surréaliste* , éd. A la Baconnière, Neuchâtel, 1957, p. 210-211.

Un "volcan" pris au piège de la durée.

Autour de 1924, la reconnaissance du temps ne va pas sans lutte de la part du surréaliste Aragon. Un manuscrit adressé à Jacques Doucet en 1926 et présenté comme un fragment de *La Défense de l'infini* traduit cette lutte à travers "le discours du volcan" : "Je ne veux pas me préoccuper des conséquences de mes actes"[1]. Il rejoint les formules de la préface du *Libertinage* : "personne n'est jamais lié par une parole donnée, et du coup perdue"[2].

Mais force est bien à l'écrivain de constater la capture de sa parole par autrui. Au-delà du moment où elle fut produite, elle entre au pouvoir du lecteur :

> "Des années passèrent, et je compris qu'on travestissait peu à peu ma pensée [...] On choisissait en moi le moins insolite, et j'allais plaire à ceux-là mêmes qui n'auraient pu parler cinq minutes avec moi sans colère"[3].

L'essai d'André Gavillet *La Littérature au défi. Aragon surréaliste* accorde une importance fondamentale à cette maîtrise finale de la signification par le lecteur. L'effritement du sens dans le temps, évoqué en 1967 dans "La fin du *Monde réel* ", n'est que l'aspect le plus aigu d'un problème ressenti très tôt par Aragon, celui de sa dépendance par rapport à l'interprétation d'autrui. La crainte de n'être plus maître de la parole proférée, de voir sa pensée se cristalliser dans le temps, remonte aux premiers textes d'Aragon, qui s'efforce de déjouer ce piège. Cette inquiétude se déchiffre déjà à travers le poème "Serrure de sûreté" publié dans *Dadaphone* en mars 1920. C'est elle qui nourrit encore la violence de la lettre ouverte à Jacques Rivière après un article de critique trop pénétrant sur *Les Aventures de Télémaque* [4]. L'un des plus vifs griefs d'un personnage contre ses amis sera de niveler sa pensée et d'en prendre possession. Ainsi le narrateur-je anonyme du fragment "Je te déteste, univers" s'élève contre l'emprise de l'amitié en ces termes :

> "Celui qui se croit l'ami d'un homme vit de jugements comme de chardons l'âne. Tout ce qui vient de moi, il le mâche, il broie les

---

[1] *D.I.* , "Voyageurs", *op. cit.*, p. 110.

[2] Préface du *Libertinage* , section V, parue dans "Paris-Journal" en avril 1923 ; citée dans la collection L'Imaginaire, Gallimard 1981, p. 279.

[3] Préface du *Libertinage* , I (1924), *op. cit.*, p. 264.

[4] "L'imprudence que j'ai eue de publier un livre vous donne barre sur moi le temps d'évoquer Voltaire que je tiens pour la dernière des saloperies". *Paris-Journal* n° 246, 6 avril 1923.

> piquants, il égalise [...] Je suis sa pâture, son aliment mental, son aliment sentimental"[1].

L'énergie de ces phrases ne trompe pas : un risque mortel pour l'esprit est couru, celui d'être circonscrit, mais aussi d'être détourné, en toute bonne foi. Un ami est un être dangereux, car "il garde sur moi ce droit de me comprendre, de m'interpréter, de me traduire"[2].

Le danger de détournement s'accroît lorsque les gestes ou les paroles du narrateur, tombant dans le cours du temps, s'écartent de leur source. Un sentiment intolérable étreint alors l'auteur de ces paroles et ces gestes. Les analyses d'A. Gavillet ont été confirmées par la publication en 1986 des inédits, qui en aggravent même la portée : l'auteur, écrit-il, "avait été obligé de reconnaître que les effets de surprise s'évanouissaient *à la longue* : que, de poses multiples, autrui dégageait *avec le recul* une image unique. La durée devenait une des conditions essentielles du travail d'interprétation"[3].

L'un des problèmes centraux et permanents affrontés par Aragon dans l'entreprise d'écriture sera de rendre impossible le détournement de sa pensée. Déconcerter, rompre, sera l'un des premiers moyens, employé déjà dans les textes de jeunesse, mais bien davantage encore avec les changements d'angles, de personnages, de registres, accumulés dans *La Défense de l'infini* , au point que ses divers fragments semblent appartenir parfois à des continents à demi immergés *différents* . Ce livre déjoue la tentation favorite du lecteur : ramener l'insolite au connu et reconstruire une histoire où l'"on suit son sujet !"[4].

Si nous hasardons ici un regard prospectif, les écrits réalistes de facture plus traditionnelle auront en partie pour rôle de laisser à l'auteur l'initiative et le contrôle de la limitation, mais aussi de masquer, sous l'emprise idéologique forte, les pistes multiples où le scripteur risquerait de se livrer au lecteur (par exemple à travers le personnage *secondaire* de Boniface attiré par les marais mortels[5], écho de *La Défense de l'infini*). On sait combien, dans les oeuvres des années soixante et soixante-dix, le jeu du mentir-vrai et de l'esquive (analysé avec pénétration par N. Limat-Letellier[6]) interdira au lecteur de fixer abusivement la pensée. Le retour sur soi politique accentue cette tendance après 1960, mais on remarque qu'elle existait avant toute implication politique de l'écrivain, dès le début des années vingt.

---

[1] Inédit publié par E. Ruiz, *D.I.* , *op. cit.*, p. 176 (non daté).
[2] *D.I.* , "Je te déteste, univers", *op. cit.*, p. 175.
[3] GAVILLET (André), *La Littérature au défi. Aragon surréaliste* , *op. cit.*, p. 213.
[4] Voir *D.I.* , inédit publié par E. Ruiz sous le titre "L'instant", op. cit., p. 278.
[5] Voir notre étude sur *Les Voyageurs de l'impériale* , en cinquième partie.
[6] LIMAT-LETELLIER (Nathalie), *Le vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon. Vers une théorie de l'écriture* . Thèse de nouveau doctorat, Paris VII, 21 décembre 1990.

Si les années 1923-1927 confirment et aggravent l'emprise du temps sur l'interprétation des textes, elles conduisent aussi à des solutions d'ordre formel entraînant des structures plus complexes. A tous égards, l'étape de *La Défense de l'infini* [1] nous paraît ici essentielle. Pour Roger Garaudy, "*La Défense de l'infini* n'était pas un roman de passage, mais, au contraire, poussés jusqu'à l'extrême de leur logique, la mise en oeuvre des principes qui avaient présidé à la première partie de [la] vie"[2] d'Aragon. En un sens, la formule est exacte, si l'on considère en ce "roman", mélange de narration et de discours réflexif, l'alliance du lyrisme et de l'activité de l'esprit, le système de désorientation du lecteur, ainsi que des thèmes constants comme celui de l'érotisme, l'aura catastrophique ou la dérive des destinées ... Mais des aspects nouveaux permettent de voir dans *La Défense de l'infini* le texte-seuil par excellence : c'est lui qui, dans "Le Cahier noir" aura exprimé avec le plus de force, comme nous l'avons vu, la révolution temporelle entraînée par l'amour. Ses pages retrouvées manifestent ce sens aigu du vieillissement intérieur que suggère seulement *Le Paysan de Paris* , tandis qu'elles laissent moins percevoir l'aimantation de l'attente surréaliste. Leur tonalité générale est plus désenchantée et critique. Enfin ce roman suppose dans sa conception et sa structure la présence du temps des autres : c'est la plus grande originalité de cette entreprise romanesque dans l'évolution de l'écrivain.

La Défense de l'infini, "une porte tournante"[3]

C'est à un double titre que *La Défense de l'infini* implique la temporalité d'autrui, alors que les premiers écrits d'Aragon représentaient plutôt le roman de l'individu : ce texte joue sur le temps du lecteur en l'empêchant de s'installer dans la continuité d'une histoire, par la composition conçue comme un "entrelacs de parenthèses"[4] et par les ruptures stylistiques extrêmes. D'un autre côté, sur le plan de la fiction, les multiples histoires et personnages introduisent le lecteur dans une pluralité de durées (Aragon avait esquissé cette expérience dans certains contes du

---

[1] Il faut faire entrer dans cet ouvrage tous les fragments publiés séparément ou inédits jusqu'en 1986 (sans même parler des textes encore non publiés) : "Le Cahier noir", "Le Con d'Irène", "Moi l'abeille j'étais chevelure", "Entrée des succubes", ["Voyageurs"], "Je te déteste, univers", "Lettre à Francis Viellé-Griffin", ["L'instant"].

[2] GARAUDY (Roger), *L'Itinéraire d'Aragon*, coll. Vocations, X, NRF, éd. Gallimard, 1961, p. 293.

[3] *H. M.* , II, "L'homme fait parenthèse", p. 152.

[4] *Ibid.*, p. 147.

Libertinage , mais il la développe avec ampleur dans *La Défense de l'infini*). A lui seul, le texte *Le Con d'Irène* en est une illustration : la mémoire du narrateur y recompose plusieurs moments de son histoire amoureuse, tandis que son imagination créatrice de fictions donne droit de cité à trois générations de personnages caractérisés par un comportement temporel différent : le paralytique ayant "perdu le compte des années"[1], sa fille Victoire dominatrice et tenace, qui construit systématiquement sa fortune, sa petite fille Irène plus impulsive et violente, absorbée par le présent. D'autres fragments de *La Défense de l'infini* mettent en scène diverses postures de la sensibilité féminine[2] ou masculine (dont quelques incarnations paraissent des hypostases de l'auteur : Firmin Ledoux, Gérard, Armand, Michel, "je" ...).

Certains passages, à la manière pointilliste, se bornent à juxtaposer des vies - des durées - entrevues : "Sur un chaland, un homme rêvait, [...]. Sur la berge nous manquons de renverser un paisible promeneur [...] Par la fenêtre j'aperçois un homme et je comprends que c'est un sage"[3]. Le commentaire tardif de "L'homme fait parenthèses", dans *Henri Matisse, roman* , abonde dans ce sens :

> "Tout se passait [...] dans une porte tournante où par les vitres s'aperçoit un homme à l'agonie, et deux amants en proie à l'imagination du plaisir, et trois gaillards à se faire la courte échelle devant le mur démesuré d'une prison"[4].

(Aragon omet ici, cependant, l'existence d'un lien formel entre ces images, assuré par exemple, dans le texte de la page 132 cité ci-dessus, par la recherche de Michel).

Mais à ces pages qui semblent inspirées par *Le Diable boiteux* s'opposent des textes d'esprit quasi unanimiste, où les durées individuelles convergent dans une heure qui les enveloppe de son atmosphère fusionnelle : par exemple au début du texte publié par E. Ruiz sous le titre "L'instant", l'aube du premier métro, quand "les faubourgs semblent glisser vers Paris avec un mouvement inquiet des épaules"[5]. Le temps collectif et celui du narrateur meneur de jeu devaient probablement converger à la fin de l'oeuvre, grâce à "la défaite de toutes les morales, dans une sorte d'immense orgie"[6]. L'univers fictionnel et le lecteur y étaient conduits à la "démoralisation" à travers une projection accélérée du devenir

---

[1] *D.I.* , *op. cit.*, p. 65.
[2] Par exemple Anne "folle des hommes" (p. 119) ou à l'opposé la despotique maîtresse d'Armand (p. 143).
[3] *D.I.* , *op. cit.*, p. 132-133.
[4] *H.M.* , II, p. 152.
[5] *D.I.* , *op. cit.*, p. 259.
[6] *Inc.* , vol. 42, p. 193.

de la société contemporaine, s'il faut en croire sur ce point les souvenirs de l'auteur après plus de quarante années.

Par le nombre et la variété de ses personnages se côtoyant dans le tohu-bohu de leurs destinées, sans que nul ne devienne le héros central de l'histoire, semble-t-il, ce texte monstre figure un "roman de société"[1], comme l'écrit Aragon dans *Les Incipit* . Cette première figuration du temps social n'est pas encore ordonnée ni dominée, comme elle le sera dans *Le Monde réel* , par une vision de l'Histoire comme champ d'une action possible. Rebelle à tout ordre, sinon celui du glissement inéluctable vers l'engloutissement, elle reste exclusivement critique. Elle tient lieu de pont entre la négation abstraite du temps qui régnait dans les premières oeuvres et le temps ordonné et orienté des romans réalistes de 1934 et 1936.

Le contexte historique de l'évolution profonde du temps qui se fait jour dans les textes de 1923 à 1926 ou 1927 correspond aux premières prises de position politiques du groupe surréaliste et aux articles d'Aragon sur "le prolétariat de l'esprit". Cette période débouche en 1927 sur l'adhésion de Breton, Aragon, Eluard, Péret et Pierre Unik au parti communiste. Elle s'accompagne d'une évolution philosophique présentée par Aragon comme le passage de l'hégélianisme au matérialisme annoncé à la fin du *Paysan de Paris*. C'est donc sur plusieurs plans que se développe chez l'écrivain une prise de conscience de la durée dont les fictions témoignent : au plus intime, elle se forme à travers la passion amoureuse, l'intermittence des sentiments et le travail de l'âge. Idéologique et philosophique, elle passe aussi par cette participation au temps des autres, au temps du monde extérieur, que représente la conscience politique.

---

[1] *Ibid.*

CHAPITRE III

LE DEBUT DES ANNEES TRENTE : L'ADHESION AU DEVENIR HISTORIQUE

INTRODUCTION.

Nous ne prétendons pas refaire un historique, assez connu dans ses grandes lignes malgré des zones d'ombre persistantes, des années conduisant du *Paysan de Paris* et de *La Défense de l'infini* aux *Cloches de Bâle* . Cette période de profonds changements dans l'histoire du Surréalisme et dans la biographie d'Aragon aboutit, à l'issue d'un "long débat"[1] intérieur, à une production romanesque si nouvelle chez son auteur qu'elle porte au grand jour la transformation de la conscience du temps.

On sait que cette évolution participe d'un mouvement de prise en compte de l'historicité qui touche beaucoup plus largement les intellectuels, et qui retentit sur les destinées du roman en général. L'année 1930 peut en marquer symboliquement le début[2], bien qu'il se prépare dans les dernières années de la décennie vingt. Vers cette date, observe Michel Raimond à propos des romanciers français, "on sort du *moi* pour entrer dans le courant de l'Histoire, dans le courant d'une vie innombrable ballottée par de grandes forces qui dépassent de beaucoup les limites de l'individu"[3]. Que cette plongée dans le courant historique coïncide avec une grande période romanesque, où le genre, dégagé des contestations et des crises, voit le renouvellement des formes issu des années antérieures servir à l'efficacité du

---

[1] Postface des *Beaux Quartiers* , 1936.

[2] Aspect développé avec force par Claude-Edmonde MAGNY dans son *Histoire du roman français depuis 1918* , éd. du Seuil, 1950. Voir par exemple, dans la collection Points, les pages 49 à 52.

[3] RAIMOND (Michel), *Le Roman depuis la Révolution* , librairie A. Colin, 1967, p. 182.

message, ne paraît pas accidentel. Pour spectaculaire qu'il soit, le passage d'Aragon au roman réaliste est inséparable de ce mouvement.

Mais si chez Aragon l'historicité ne trouve son aboutissement dans la fiction qu'en 1934 avec *Les Cloches de Bâle* , le cheminement idéologique vers ce qui deviendra *Le Monde réel* prend son origine bien plus tôt, dès 1925. Il n'est pas seulement lié à l'atmosphère générale de l'entre-deux-guerres, mais repose aussi sur une réflexion politique et philosophique, au sein du Surréalisme puis en dehors de lui.

Nous essayerons donc tout d'abord de voir comment l'engagement politique des surréalistes et plus spécialement d'Aragon à partir de 1925, ainsi que l'évolution philosophique qui en est le corollaire, impliquent l'abandon de la conception du temps formulée par la préface du *Libertinage* ..

Mais lors de la rupture d'Aragon avec le groupe surréaliste, et jusqu'en 1934 puis au-delà, d'autres facteurs entrent en jeu pour précipiter cette évolution et pour lui donner un cours nouveau. Dégageant les composantes d'une situation dont tous les aspects se mêlent, s'imbriquent dans le cours quotidien de la vie, nous distinguerons le rythme et l'horizon temporel du journalisme, et la modulation du temps liée à la pratique militante, avant de réfléchir au rôle des séjours dans l'U.R.S.S. des années trente, et de nous arrêter sur les implications temporelles du réalisme socialiste.

Pour interroger ce seuil idéologique et temporel, nous disposons de textes hétérogènes et dispersés. Aux deux pôles chronologiques de cette période, on trouve d'une part les vestiges eux-mêmes hétérogènes et difficiles à dater de *La Défense de l'infini* , le fragment narratif "Le Mauvais plaisant" (1926), et le cheminement amorcé pour quitter l'idéalisme lisible dans *Le Paysan de Paris* , d'autre part le roman foncièrement historique des *Cloches de Bâle* . Entre les deux, une intense critique idéologique remontant aux articles parus dans *Clarté* en 1925 et 1926[1], ainsi qu'à l'écriture de *Traité du style* durant l'été 1927. A la veille de 1930, l'"Introduction à 1930", dans *La Révolution surréaliste* n° 12 du 15 décembre 1929 permet de faire le point, complétée pour nous aujourd'hui par la publication de notes de 1931 longtemps inédites, "Critique du *Traité du style* "[2] et "Dans les marges d'*Anicet* "[3] (textes auxquels il faudrait joindre l'inédit

[1] "Le Prolétariat de l'esprit", *Clarté* n° 78, octobre-novembre 1925, et "Le Prix de l'Esprit", *Clarté* n.s. 1, juin 1926 et *Clarté* n.s. 4, oct./nov./déc. 1926.
[2] Texte publié dans *L'Infini* n° 17, Gallimard, hiver 1987, p. 10 à 19.
[3] Texte publié dans *Digraphe* n° 30, Flammarion, juin 1983, p. 64-70.

dactylographié du Fonds Triolet-Aragon du C.N.R.S. "Critique du *Paysan de Paris* ", de juillet 1930). La réflexion sur la dialectique, active dès *Le Paysan de Paris* , sera plus explicite dans "Philosophie des paratonnerres"[1] et "Contribution à l'avortement des études maldororiennes"[2], et infléchie vers l'action avec le parti communiste dans "Le surréalisme et le devenir révolutionnaire"[3] en décembre 1931.

Aragon passe au crible de l'idéologie révolutionnaire la peinture et la poésie dans *La Peinture au défi* [4] pour une exposition de mars 1930, et se livre à une critique littéraire très politisée dans "La souris rouge"[5] en 1933. Dans le même temps, ce sont les poèmes de *La Grande Gaîté* , de *Persécuté persécuteur* (dont "Front rouge" était écrit dès la fin de 1930), et les premiers textes de *Hourra l'Oural* (publiés en revue dès 1933, avant l'édition en volume d'avril 1934), qui nous introduisent de manière lyrique dans un présent personnel tourmenté : sans parler des poèmes à rapporter plutôt à la séparation amoureuse de 1928, dans *La Grande Gaîté* ("Poème à crier dans les ruines" ou "Ramo dei Morti") ; que l'on relise par exemple dans *Persécuté persécuteur* "Lycanthropie contemporaine" :

> "L'existence est un oeil crevé Que l'on m'entende
> bien un oeil qu'on crève à tout instant"[6].

Présent tourmenté que le poète contrebalance par une vision idéalisée de l'avenir.

1 - HISTORICITE ET DETERMINISME.

Autour de 1930 : plongée dans l'historicité.

Dès 1925, sans prendre d'engagement politique, les surréalistes et notamment A. Breton et Aragon témoignent, plus tôt et avec plus d'acuité que certains écrivains plus traditionnels, de l'urgence nouvelle ressentie par les intellectuels autour de 1930. Ils "appartiennent à un temps qui vient de redécouvrir

---

[1] *La Révolution surréaliste* , octobre 1927. Repris dans *O.P.* , vol. 4, p. 101-136.
[2] *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 2, octobre 1930, repris dans *O.P.* , vol. 5, p. 129-137.
[3] *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 3, décembre 1931, p. 2-8, repris dans *O.P.* vol. 5, p. 261-285.
[4] Texte repris dans *Les Collages* , éd. Hermann 1965, et dans *O.P.* , vol. 5, p. 57 à 92.
[5] *Commune* n° 2, 15 octobre 1933, p. 81-94. Repris dans *Le Mentir-vrai* , éd. Gallimard, 1980, et dans *O.P.* , vol. 5, p. 377 à 386.
[6] *O.P.* , vol. 5, p. 237 (1931).

l'historicité"[1]. Les critiques concordent à souligner ce tournant du siècle après une période plus livrée aux charmes de l'évasion irréaliste ou de l'exploration du moi[2]. Dans un article de 1928, Abel Chevalley exprimait déjà ses réticences devant les conceptions régnant sur le roman de l'après-guerre. En ce qui concerne l'aspect temporel, il y notait "fluidité du moi", "invasion de l'inconscient - imprévisiblité de chaque moment de la personnalité - abolition de la causalité - irréversibilité radicale de la durée - vanité de l'histoire - présence de tout le passé dans le présent"[3]. Rappelant que «"L'homme ou l'individu contre l'Histoire" est une formule qui court les rues»[4], il invitait au contraire le roman, forme essentiellement réaliste, à "donner l'impression de la réalité objective, c'est-à-dire historique", voyant dans l'Histoire la forme dynamique de la durée, un devenir dont l'existence de l'individu elle-même est tissée ; si bien que, dit-il, "Histoire et roman sont des jumeaux"[5] ...

Le poids des événements (en particulier la guerre du Rif pour les surréalistes[6]) opère dans les consciences cette conjonction entre l'individuel et le collectif qui oblige à reconsidérer le sens et les formes de l'activité romanesque. On se souvient des formules percutantes de Sartre dans *Situations II* :

> "C'est vers cette époque que la plupart des Français ont découvert avec stupeur leur historicité [...] A partir de 1930, la crise mondiale, l'avènement du nazisme, les événements de Chine, la guerre d'Espagne, nous ouvrirent les yeux ; il nous parut que le sol allait manquer sous nos pas [...] ces premières années de la grande Paix mondiale, il fallait les envisager soudain comme les dernières de l'entre-deux-guerres. Et la vie de chaque individu, il nous semblait qu'elle était gouvernée jusque dans ses plus petits détails par des forces obscures et collectives et que ses circonstances les plus privées reflétaient l'état du monde entier. Du coup nous nous sentîmes brusquement *situés* "[7].

Pour les écrivains de 1930, un temps collectif existe, c'est l'Histoire, où baigne l'individu sans pouvoir échapper à son emprise. Il ne s'agit plus seulement d'enrichir le présent de toute la connaissance du passé, chère aux hommes du XIXe siècle, mais de se sentir impliqué dans une aventure commune obscure.

---

[1] RAIMOND (Michel), *Le Roman depuis la Révolution*, éd. A. Colin, 1967, p. 181.

[2] Les pages de Cl. E. Magny dans *Histoire du roman français depuis 1918* sont bien connues : "se produit dans le climat des Lettres, vers 1930, un changement radical [...] la littérature de la seconde génération a une tonalité d'urgence et d'angoisse très différente du climat en apparence serein, détaché, des années 1918-1930 [...] Après 1930, la littérature rentre dans le siècle" (collection Points, éd. du Seuil 1971 - première édition 1950 - p. 43, 51, 52).

[3] CHEVALLEY (Abel), "Temps - Histoire - Roman", *Revue de Littérature comparée* , 1928, p. 205-248.

[4] *Ibid.*, p. 235-236.

[5] *Ibid.*

[6] "La cassure, pourtant, le grand choc, ce fut pour moi, et pour plusieurs, la guerre du Rif". Aragon, "Message au Congrès des John Reed Clubs", avril 1935 (*O.P.* , vol. 6, p. 253).

[7] SARTRE (Jean-Paul), *Situations II* , éd. Gallimard, 1948, p. 242.

C'est dans ce cadre que se développe chez certains auteurs le thème, qui n'est pas étranger aux surréalistes, d'une course à la catastrophe de la civilisation occidentale. On connaît l'appel aux Barbares, et à la force régénératrice de l'Orient, lancé par les surréalistes, dans "La Révolution d'abord et toujours !" en réponse à la grande crainte de l'Est qui hante 1925[1]. Aragon proclame la chute de l'Occident lors de sa conférence de 1925 à Madrid : "Et d'abord nous ruinerons cette civilisation qui vous est chère, où vous êtes moulés comme des fossiles dans le schiste. Monde occidental, tu es condamné à mort"[2] .

Au-delà de la vogue significative rencontrée auprès du grand public par les prophéties catastrophiques sur l'invasion des hordes d'Orient, on peut se souvenir de l'écho considérable des idées de Spengler sur le déclin de l'Occident. Or même si les théories de Spengler sont soumises par Aragon à une critique acérée dans "Philosophie des paratonnerres"[3] en 1927, il lui reconnaît "dans la critique" seulement "un certain sens historique" : "Quand il prédit la fin de la culture occidentale, y mêlant tout un programme saugrenu, imposant à ce déclin de l'Occident une marche aussi arbitraire que mécanique, il est servi par un certain sens historique auquel le sectarisme lui fait vite renoncer"[4], écrit Aragon. (Il n'est pas sans importance de rencontrer dans les années trente Drieu la Rochelle, ami d'Aragon jusqu'en 1926, parmi les esprits hantés par l'idée de décadence[5]).

Chez Aragon, vers 1925, la fin de la culture occidentale n'est pas conçue comme le résultat d'une dégradation lente, mais appelée de ses voeux en préalable à une refonte révolutionnaire. L'exaltation surréaliste de la destruction sera confortée et relayée en 1930-31 par un appel plus circonscrit à la Révolution contre le monde ancien, par exemple dans "Front rouge".

Cette forme intense et parfois frénétique de participation au devenir historique reste marginale. Mais elle s'inscrit sur le fond d'une inquiétude plus largement partagée, et qui persistera chez Aragon une fois apaisés les élans apocalyptiques. Il exprime avec force dès le début des années trente la hantise d'un

---

[1] Voir le développement précis de Marguerite BONNET sur ce sujet, à propos de l'"Introduction au discours sur le peu de réalité" d'A. Breton, *Le Surréalisme dans le texte* , Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble, 1978, p. 120-123.

[2] ARAGON, "D'une conférence", *La Révolution surréaliste* n° 4, 15 juillet 1925 ; conférence prononcée à Madrid, le 18 avril 1925, reprise dans *O.P.* , vol. 2, p. 299-307.

[3] *La Révolution surréaliste* 9-10, octobre 1927. Repris dans *O.P.* , vol. 4.

[4] *O.P.* , vol. 4, p. 131.

[5] Il faut noter cependant que le jeune Drieu n'adhérait pas complètement à l'idée de décadence. Voir *Le Jeune européen*, éd. Gallimard, 1927, p. 195 : "Il y a un rythme qui infléchit notre condition selon une ondulation si longue et si vague qu'on ne peut attacher à tel ploiement de la courbe plutôt qu'à tel autre une humeur triste ou joyeuse. L'idée de décadence est aussi vaine que celle de progrès".

nouveau conflit, sentiment qui grandit avec les événements politiques de ces années. Son "Message au Congrès des John Reed Clubs" se fait en 1935 le prophète de cette urgence :

> "Croyez-vous qu'il y ait pour des hommes qui ont comme vous le souci de leur pensée et de l'avenir de cette pensée, une possibilité quelconque de poursuivre cette pensée sous la menace de la guerre et devant le fascisme [...] ?"[1]

Ainsi c'est avec une acuité et une angoisse particulières qu'Aragon ressent entre 1925 et 1935 (et au-delà) l'existence historique :

> "depuis les années 1930, le sens du mot *histoire* semble avoir changé", remarque P.H. Simon. "Il en est peu qui reviennent plus souvent sous la plume des philosophes, des moralistes, des romanciers eux-mêmes ; et toujours il arrive chargé de vie, d'actualité, et même d'avenir [...] c'est le devenir humain dans toute son étendue, passé, présent et futur liés d'un seul tenant comme l'étoffe de l'aventure humaine"[2].

Une telle participation au temps du monde est d'une extrême importance à la fois dans l'évolution personnelle d'Aragon et dans l'ouverture de ses romans à une forme nouvelle de temporalité. Elle s'accompagne d'une conscience accrue du poids social dans les déterminations de l'esprit, ouvrant la voie au temps structuré par la causalité.

"Le déterminisme social"[3] de la pensée.

Chez Aragon, le sentiment de l'urgence historique s'accompagne dès 1925, d'après "Le Prolétariat de l'Esprit", d'une dénonciation du conditionnement social vécu par les intellectuels à leur insu. Et c'est avec de plus en plus d'insistance qu'apparaît sous sa plume le terme de "déterminisme", qui suppose un temps non indifférencié, mais orienté par l'ordre de la causalité. Après avoir reconnu l'emprise de l'inconscient à travers toutes les manifestations d'"un certain machinal" (dans l'écriture et le dessin automatiques, dans le rêve ou la folie), il faut s'attacher aussi à mettre à nu les mécanismes inconscients produits par la réalité sociale. C'est ce qu'expose Aragon dans l'important article de décembre 1929 : "Introduction à 1930" :

---

[1] *O.P.* , vol. 6, p. 259.
[2] SIMON (Pierre-Henri), *L'Esprit et l'Histoire. Essai sur la conscience historique dans la littérature du XXe siècle* , cité dans éd. de la Petite Bibliothèque Payot, 1969.
[3] ARAGON, *La Révolution surréaliste* n° 12, 15 décembre 1929.

> "La logique qui porte au premier plan de l'attention générale l'étude dès longtemps commencée de l'inconscient ne peut être l'effet d'un hasard. Elle implique la reconnaissance et l'acceptation d'un déterminisme, et ce faisant ne peut plus se contenter des petites expériences anciennes, il lui faut faire face à un grand problème soulevé. L'individu qui a pris notion de son propre déterminisme est soudain placé devant le déterminisme social qui le comprend. C'est pourquoi je dirai que ce qui a marqué ces dernières années sur le plan moderne est l'agonie et la mort de l'individualisme essentiel aux hommes d'il y a vingt ans"[1].

Dénoncer les chaînes du "déterminisme social" et vouloir agir pour transformer le monde comme se le propose *Le Surréalisme au service de la Révolution* suppose une conception au moins implicite du temps fort éloignée de la philosophie du "volcan" ou de la préface du *Libertinage* de 1923-1924. L'homme qui proclamait sa contingence se reconnaît désormais soumis en amont à la nécessité : "Je ne crois pas à la parthénogénèse de ma violence mais à son déterminisme"[2]. Et l'insolente affirmation que nous avons déjà rencontrée : "Je ne veux pas me préoccuper des conséquences de mes actes"[3] devient caduque, en aval, dans l'action politique. L'individu s'inscrit dans une durée dont il n'est au présent qu'un chaînon. Bien plus tard, dans *Le Roman inachevé* , le poème "Les mots qui ne sont pas d'amour" évoque ainsi le retournement radical opéré par ces années de passage :

> "Soudain la vapeur se renverse
> Toi qui croyais faire la loi
> Tout existe et bouge sans toi
> Tes beaux nuages se dispersent [...]
> L'effet qui formerait la cause
> Est pure imagination
> Renonce à la création
> Le mot ne vient qu'après la chose"[4].

Comme le résume efficacement Georges Raillard, "*Du Mouvement perpétuel* à *La Grande gaîté* , c'est le passage de la puissance de l'individu sur le monde à la place du monde en nous"[5]. Mais corrélativement, prendra aussi toute son acuité le problème de l'insertion de toute parole individuelle dans le monde, parole à la fois déterminée et agissante, susceptible, comme nous l'avons vu, d'être

---

[1] ARAGON, "Introduction à 1930", *La Révolution surréaliste* n° 12, 15 décembre 1929 ; texte cité d'après *O.P.* vol. 5, p. 37.
[2] *Traité du style* (écrit en 1927), collection L'Imaginaire, éd. Gallimard, p. 222.
[3] *D.I.* , "Discours du volcan", éd. Gallimard, p. 110.
[4] *R.I.* , II, Gallimard, p. 110.
[5] RAILLARD (Georges), *Aragon* , "Classiques du XXe siècle", Editions Universitaires 1964, p. 44.

détournée de son sens. Ce phénomène de détournement est désormais perçu non seulement comme une menace sur le moi le plus intime, mais comme un mécanisme social massif. Ainsi *Traité du style* pourfend la récupération de Rimbaud par le rimbaldisme, de Freud par "la troupe des écrivains sur le retour", et d'Einstein par la "crétinisation" de la pensée scientifique vulgarisée.
~~le rimbaldisme, de Freud par "la troupe des écrivains sur le retour", et d'Einstein par la "crétinisation" de la pensée scientifique vulgarisée.~~

La prise en compte du temps collectif historique et social va de pair avec l'évolution philosophique du surréalisme, héritier de Hegel inclinant au marxisme.

Une philosophie du devenir : de Hegel à Marx

Parallèlement à l'entrée des surréalistes sur le terrain politique et à leurs essais de rapprochement, même conflictuels, avec le parti communiste, se multiplient dans les textes d'A. Breton et d'Aragon les références explicites à Hegel et au matérialisme dialectique, inséparables d'une philosophie de l'Histoire qui implique une conception du temps. Bien que Marx se soit vivement défendu d'édifier une philosophie de l'Histoire, certains aspects de son oeuvre s'en rapprochent[1], et c'est probablement comme philosophe de l'Histoire qu'il est perçu à la veille des années trente par Breton et Aragon. La filiation qu'ils reconnaissent de Hegel à Marx nous conduit à essayer de préciser les étapes de l'influence hégélienne sur l'idée du devenir chez Aragon, de l'interprétation dadaïste de Hegel à la dialectique marxiste.

Aragon lecteur de Hegel (1919 ?-1924)

La date de la lecture de Hegel par Aragon et André Breton fait problème[2] : dans une note au *Second Manifeste du surréalisme* , Marguerite Bonnet indique que Breton a commencé à s'initier à Hegel vers 1924, à travers l'ouvrage de Benedetto Croce *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de* Hegel , traduit en

---

[1] Citant le passage célèbre de la *Contribution à la critique de l'économie politique* : "L'humanité ne se pose jamais que les problèmes qu'elle peut résoudre [...]", C. POMIAN commente "ce morceau beaucoup plus hégélien" que *L'Idéologie allemande* :«Hégélien parce que celui qui parle ici n'est pas un adepte de "l'observation empirique". C'est un philosophe de l'histoire».

[2] Marguerite BONNET soulève le problème dans une note de son ouvrage *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste* , éd. José Corti, 1975, sans pouvoir apporter de réponse certaine.

1910, puis à travers les traductions de Hegel par Augusto Vera[1]. Cette date de 1924 est également celle que l'on peut inférer des souvenirs de Maxime Alexandre dans *Mémoires d'un surréaliste* , disant avoir assisté à "la conversion d'Aragon au hégélianisme"[2]. Enfin une lettre d'Aragon à Jacques Doucet du 4 août 1924 donne cette précision : "Je partage mon temps [...] entre Schelling et Hegel d'un part, et de l'autre la mer"[3]. On reconnaît les lectures inspiratrices du *Paysan de Paris* .

Cependant plusieurs indices, ainsi que le témoignage tardif d'Aragon lui-même, font état d'un premier contact des deux amis avec Hegel remontant au moins à 1919. Dans l'article "Lautréamont et nous", parlant de l'année 1919, Aragon écrit : "On ne trouvera nulle part trace de nos préoccupations hégéliennes de ce temps-là (sauf dans le poème d'André, Forêt-Noire [...] bien qu'au moins pour André et moi Hegel dominât notre horizon [...] la référence hégélienne nous la réservions pour la conversation entre nous"[4]. Il relie Hegel à la lecture de *Dada 3* , rapprochant "le prodigieux manifeste *Dada 3* "[5] de Tzara, lu en janvier 1919, de la lecture des *Poésies* de Ducasse : "Avec *Dada 3* , nous avions aperçu sous la provocation des mots, si souvent admirable, le lien qui existait entre cette poésie et la leçon de Hegel"[6].

Cet article tardif pourrait être sujet à caution, mais deux textes de 1919 le confirment : dans "Lautréamont et nous", Aragon cite un fragment d'une lettre que lui adressa A. Breton les 17 et 18 avril 1919, où l'on trouve cette formule : "à bas ! (= Vive : je lis Hegel)". Et dans une lettre à Théodore Fraenkel, le 30 janvier 1919, A. Breton recopie des passages du manifeste de T. Tzara proclamant l'"équivalence des contraires"[7] : "Ordre = désordre, moi = non moi, affirmation = négation : rayonnement suprême d'un art absolu". Même si elle est peut-être indirecte et superficielle à cete date, la connaissance de Hegel exerce déjà une certaine influence. Quelle peut alors en être la signification ?

---

[1] Voir BRETON (André), *Oeuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard 1988, p. 1348.

[2] «Nous avions rendez-vous au "Zimmer", Place du Châtelet [...]. Aragon surgit brusquement, tout ému, véritablement bouleversé [...], il m'annonce qu'il vient d'acheter sur les quais un livre absolument introuvable, la traduction française de la "Philosophie de la Nature" de Hegel». Aragon lit à M. Alexandre des passages du livre. "A partir de cet instant, Aragon était devenu hégélien" (*Mémoires d'un surréaliste* , éd. La Jeune Parque, 1968, p. 63).

[3] Lettre citée par Roger Garaudy, *L'Itinéraire d'Aragon* , *op. cit.*, p. 130.

[4] ARAGON, "Lautréamont et nous", I, *L.F.* n° 1185, 1er juin 1967, p. 5-9, et *L.F.* n° 1186, 8 juin 1967, p. 3-9.

[5] Lettre d'A. Breton à Th. Fraenkel, 30 janvier 1919. Aragon cite dans "Lautréamont et nous" la même expression d'après une lettre que lui adresse Breton "vers le 20 janvier".

[6] "Lautréamont et nous".

[7] BONNET (Marguerite), *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste* , *op. cit.*, qui cite les extraits de cette lettre que nous reprenons.

Il semble bien que le nom de Hegel ne soit cité chez les dadaïstes qu'à l'appui de l'affirmation simultanée des contraires, sans ouvrir sur une philosophie du devenir. Mais il n'en était pas forcément de même pour Aragon et A. Breton. Certes le rapprochement entre les *Poésies* de Ducasse et *Dada 3* implique qu'ils aient retenu de Hegel le droit à la contradiction. Dans "Lautréamont et nous", Aragon cite ce passage de *Dada 3* : "J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration ; je suis contre l'action ; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre, je n'explique pas car je hais le bon sens". La lettre d'A. Breton à Th. Fraenkel du 30 janvier se place sur le même terrain. Mais c'est sans doute dans la perspective subversive de la négation destructrice qu'Aragon et Breton dirigent assez vite la contradiction exaltée par T. Tzara. La "référence hégélienne", dit Aragon, "régnait sur cet entretien d'*un certain soir* , lequel se situe pendant ma permission de mars 1919"[1]. Or cette conversation le long des Tuileries, dans une atmosphère de conjuration, traçait le programme d'une "entreprise de destruction" commençant par "la démolition de tout ce qui pouvait nous accaparer"[2]. La lettre de Breton des 17-18 avril 1919 citée plus haut se propose la destruction de toute littérature ("Il n'y aura plus de poèmes, de livres !") comme celle des pratiques sociales : "Plus de commerce, plus de politique". Dans cette période, les deux amis retiendraient de l'hégélianisme, semble-t-il, l'idée d'une phase nécessaire de négativité, plutôt que la seule équivalence des contraires, susceptible de déboucher sur l'immobilisme. Lorsque dans *Littérature* d'août 1920 Aragon célèbre, en bateleur, le "système Dd", ce n'est pas sans ironie ni critique interne du dadaïsme qu'il vante ce "Janus blanc et noir" menant au "doute du doute" ; le boniment repris par Mentor dans *Les Aventures de Télémaque* proclame : "Le système Dd se propose de faire ceci, cela, le contraire, ni ceci ni cela ni le contraire, de ne rien faire, de tout faire, et de vous faire taire et mourir un peu". Il évite l'impasse logique en recourant à l'idée de contradiction, mais ne lui donne pas d'autre issue qu'un mouvement vers la vie flou et ambigu : "Le système Dd a deux lettres, a deux faces, a deux dos, admet toutes les contradictions, n'admet pas la contradiction, est sans contredit la contradiction même, la vie, la mort, la mort, la vie, la vie, la vie, avis aux amateurs".

Un autre indice de l'intérêt d'Aragon et Breton pour Hegel se trouve dans le projet de bibliothèque proposé à Jacques Doucet dans une lettre de février 1922[3].

---

[1] "Lautréamont et nous" II.

[2] *Ibid.*

[3] Lettre reproduite intégralement dans BRETON (André), *Oeuvres complètes* , t. I, bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, 1988, p. 631.

Mais cette lettre au mécène ne donne qu'une vue partielle de leur lecture de Hegel à cette date[1]. Le philosophe y est présenté comme "l'homme qui pour Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Jarry et surtout Dada, fut le véritable messie", et dont "l'idéalisme absolu exerce aujourd'hui une influence énorme" (on reconnaît l'identification opérée dans *Le Paysan de Paris* entre l'hégélianisme et l'idéalisme absolu). Bien que cette partie de la lettre, d'après les brouillons (selon une note de M. Bonnet p. 1487) soit de la main d'Aragon, c'est au nom des deux conseillers de J. Doucet qu'est formulée cette phrase - véridique ou aventureuse ? - "Nous serions tentés de donner ici un abrégé de cette doctrine qui nous est si familière, et dans laquelle se trouvent en germe le *Coup de dés* , *L'Eve future* , les *Spéculations* , la vie de Jacques Vaché". Située par cette lettre dans la continuité des interrogations soulevées par Kant sur l'adéquation entre "les données internes de la raison" (p. 631) et le monde extérieur, l'oeuvre de Hegel semble ici interprétée comme l'affirmation du pouvoir illimité de l'esprit capable de nier la réalité immédiate.

C'est peut-être dans le prolongement de cette vision philosophique qu'il faut placer l'aspect inattendu sous lequel apparaît le philosophe dans *Le Paysan de Paris* en 1924, où il incarne "l'Imagination". C'est à lui qu'il incombe de faire la réclame du surréalisme au nom de cette capacité de l'esprit à nier et dépasser la réalité : "Le pouvoir de l'esprit, je l'ai dit en 1819 aux étudiants d'Allemagne, on en peut tout attendre"[2]. Sans égard pour le rationalisme hégélien[3], le "discours de l'Imagination" célèbre l'extension des domaines ouverts au désir et l'abolition des frontières de notre étroite vie grâce au "vertige nouveau" du surréalisme. Plus que le contenu précis de la philosophie hégélienne, c'est le *mouvement* de la méthode dialectique qui semble fasciner à ce moment les surréalistes. L'article d'Aragon "L'ombre de l'inventeur" (1924) en témoigne[4] : dans la moindre invention du concours Lépine éclate le pouvoir de l'esprit, car "l'esprit tire de soi-même un principe qui n'y était pas posé"[5]. Le même mouvement se lit dans la définition du surréel donnée par "Une vague de rêves"[6] et dans "L'ombre de l'inventeur" :

---

[1] En 1974, dans l'*O.P.* , vol. 3, Aragon dit qu'à partir de 1922 il avait fait acheter par J. Doucet les traductions françaises de Hegel, et avait "tenté de lire le texte allemand pour ce qui n'en était pas encore traduit" (*O.P.* , vol. 3, p. 9)..

[2] *Pays.* , "Le Passage de l'Opéra", "Discours de l'imagination", *O.P.* vol. 3, p. 152.

[3] Voir l'analyse critique de Claude ABASTADO sur l'hégélianisme des surréalistes, qui conclut : "la philosophie surréaliste, hégélienne dans ses termes, ne l'est pas dans son esprit" (*Introduction au surréalisme* , éd. Bordas, 1971, p. 148).

[4] *La Révolution surréaliste* n° 1, 1er décembre 1924, p. 16. repris dans *O.P.* , vol. 2.

[5] *O.P.* , vol. 2, p. 262.

[6] D'après *O.P.* , vol. 2, p. 334, "Une vague de rêves" aurait été remis à la revue *Commerce* au début de l'été 1924. Le texte fut publié dans la livraison d'automne de cette revue trimestrielle.

> "Comme elle nie le réel, la connaissance philosophique établit tout d'abord entre ses matériaux un nouveau rapport, l'irréel : et tout d'abord l'invention, par exemple, se meut dans l'irréel. Puis elle nie à son tour l'irréel, s'en évade, et cette double négation, loin d'aboutir à l'affirmation du réel, le repousse, le confond avec l'irréel, et dépasse ces deux idées en s'emparant d'un moyen terme où ils sont à la fois niés et affirmés, qui les concilie et les contient : le surréel, qui est l'une des déterminations de la poésie"[1].

Vers une lecture marxiste de la dialectique hégélienne (1925-1927)

On sait que dans la dernière partie du *Paysan de Paris* , Aragon opère ce qu'il a défini plus tard comme un "essai de dépassement de l'idéalisme"[2] en direction du matérialisme. Dans un texte encore inédit daté de juillet 1930, "Critique du *Paysan de Paris* ", Aragon explique que la critique de la "métaphysique théologique" implique dans *Le Paysan de Paris* la négation de «"la science de l'essence", cette curieuse et inutile invention de Hegel. Dès lors, l'idéalisme se montre comme un système fermé, qui tient une grande place historique, mais que les raisons mêmes qui lui ont donné naissance entraînent à abandonner»[3].

Dès 1927, à l'occasion de l'article "Philosophie des paratonnerres"[4], Aragon marque clairement l'évolution de sa pensée, amorcée dans "Le songe du Paysan" en 1925. Il précise à la fois sa dette envers la méthode dialectique qu'il fait remonter à Héraclite, "le père de la dialectique" (p. 112) à l'origine d'une philosophie du devenir[5], et son refus d'englober dans son admiration pour Hegel les prolongements politiques que celui-ci a donnés à sa philosophie de l'Histoire (Il dénonce les "efforts de ce dernier pour donner droit de cité à la dialectique en la faisant artificiellement aboutir à une sociologie en accord avec le gouvernement prussien d'il y a cent ans"[6]). Rejetant donc ce qu'il considère comme "la monstrueuse erreur sociologique d'Hegel" (p. 112), Aragon revendique la filiation révolutionnaire de la dialectique :

---

[1] *O.P.* , vol. 2, p. 265.

[2] Voir *Inc., O.R.C.*, vol. 42, p. 283, et *O.P.* , vol. 3, p. 9, "L'an 26" : "tout s'était passé comme si l'écriture du *Paysan* avait servi à la critique de ce maître que j'avais tant écouté [Hegel], pour aboutir dans le *Songe du Paysan* à passer armes et bagages au camp du matérialisme dialectique et finalement choisir en lui le chemin (la lecture) de Marx et d'Engels".

[3] Texte dactylographié se trouvant au Fonds E. triolet-Aragon du C.N.R.S. Le fragment cité par nous l'est avec l'autorisation du Directeur du Fonds, que nous en remercions.

[4] *La Révolution surréaliste* n° 9-10, 1er octobre 1927, repris dans *O.P.* , vol. 4, p. 101 à 136.

[5] Aragon se réfère dans cet article à un ouvrage de M. RIVAUD, *Le Problème du devenir et la notion de la matière* , Paris, 1906.

[6] *O.P.* , vol. 4, p. 115. Le point de vue a été contesté, notamment par Eric Weil dans *Hegel et l'Etat* , mais il était admis en 1927 par les esprits de gauche.

> "l'instrument d'Hegel, devenu celui de Marx et d'Engels, devenu celui de Lénine, fait aujourd'hui dans les conceptions philosophiques, une certaine espèce de ravages qui n'est pas dans la règle du jeu. La négation de la négation, après avoir été un pont-aux-ânes, a pris une forme un peu trop menaçante, un peu trop concrète" (p. 116).

Après avoir analysé de façon critique *Le Déclin de l'Occident* de Spengler, il présente le marxisme contemporain comme "la seule idéologie vivante dont le développement est intimement mêlé à l'histoire, au devenir" (p. 130). Ce terme de "devenir" revient en fin d'article comme une promesse. Annonçant "le déclin de la bourgeoisie" et de sa culture orientée, il déclare que celle-ci "ira rejoindre les autres saint-sulpiceries aux moyens desquelles on cherche à détourner le prolétariat de sa destinée, à endiguer le devenir au nom du devenir lui-même" (p. 136), et il en appelle au triomphe de l'Histoire.

La périodisation esquissée ici est déjà d'inspiration plus marxiste qu'hégélienne. On y voit apparaître cependant l'idée d'un sens de l'Histoire appelé à se réaliser malgré tous les obstacles, comme une force irrésistible (avec le terme de "destinée" et l'image d'"endiguer le devenir"). La notion de devenir sera explicitement associée à l'idée de révolution, et le marxisme désigné comme le prolongement nécessaire de l'hégélianisme, dans l'adresse collective de la brochure *Au grand jour* en 1927 "Aux surréalistes non communistes"[1] :

> "le surréalisme, pour exister, n'a jamais cessé de faire sienne la dialectique hégélienne [...] si, dans son développement, il a tenté de réduire, par des moyens encore inusités, les diverses antinomies qu'entraîne le procès du monde réel, il n'a trouvé la réduction de ces antinomies que dans l'idée de la Révolution. C'est en partant de la dialectique hégélienne que, les uns et les autres, nous avons été amenés à considérer sa résolution historique dans le marxisme [...] La Révolution relève de la morale du devenir, des préoccupations personnelles ne sauraient le dominer, et ce que les individus y sacrifient d'eux-mêmes n'est aucunement calculable".

Cet argument devait peser d'un assez grand poids dans le débat sur l'adhésion au communisme, pour qu'Artaud lui réponde en juin 1927 dans "A la grande nuit ou le bluff surréaliste" :

> "Cette morale du devenir de qui relèverait parait-il la Révolution, jamais je n'en ai senti la nécessité dans le cercle fermé de ma personne. Je place au-dessus de toute nécessité réelle les exigences logiques de ma propre réalité"[2].

---

[1] Reproduite dans NADEAU (Maurice), *Histoire du surréalisme, suivie de Documents surréalistes* , éd. du Seuil, 1964, p. 265-267.

[2] *Ibid.*, p. 279.

Le "devenir révolutionnaire" (1928-1932)

Les textes d'Aragon et Breton des années suivantes, jusqu'en 1932, multiplient les références à la dialectique, mais il nous semble qu'elles sont moins ambiguës chez Aragon que chez Breton. En effet, dans le *Second Manifeste du surréalisme* , celui-ci a tendance à *juxtaposer* les affirmations sur le dépassement nécessaire de l'hégélianisme[1] et la recherche de l'identité ultime des contraires. Le fameux passage du *Second Manifeste* sur la quête d'"un certain point de l'esprit" d'où les contraires "cessent d'être perçus contradictoirement" a été rattaché par A. Breton en 1952 à une inspiration directement hégélienne : «Inutile d'insister sur ce que peut avoir d'"hégélien" l'idée d'un tel dépassement des antinomies»[2]. La recherche de ce "point suprême" joue certainement dans la pensée de Breton, au-delà de 1929, un rôle plus central que la participation au devenir révolutionnaire[3], même si dans le *Second Manifeste* , certaines formules se réclament du matérialisme dialectique[4]. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner ce qui sépare la pensée de Breton de la philosophie de Hegel dont il fait une lecture très personnelle[5], mais seulement de souligner qu'il existe moins d'ambiguïté, vers 1930, dans la position théorique d'Aragon. On ne trouve pas chez lui, nous semble-t-il, cette juxtaposition d'une philosophie matérialiste post-hégélienne et d'une tension poétique vers la saisie fusionnelle des contraires qui fait l'originalité d'A. Breton. L'accent est mis sur la dynamique de la dialectique. Ainsi dans "Contribution à l'avortement des études maldororiennes"[6], Aragon consacre tous ses efforts à analyser la démarche

---

[1] Ex.: «Le surréalisme [...] présente avec le matérialisme historique au moins cette analogie de tendance qu'il part de l'"avortement colossal" du système hégélien». BRETON (André), "Second manifeste du surréalisme", *Manifestes du surréalisme* , coll. Idées, éd. Gallimard, 1963, p. 95. Le "prière d'insérer" signé par quinze compagnons d'A. Breton, parmi lesquels Aragon, accentue cette allégeance : "il était impossible aux surréalistes, sous peine d'être réduits à l'impuissance, de ne pas s'arrêter devant l'insolite monument critique et théorique élevé par Marx-Engels sur les ruines hégéliennes et préservé par le prolétariat mondial de l'injure du temps". Dans NADEAU (Maurice), *Histoire du surréalisme ...* , *op. cit.*, p. 299.

[2] BRETON (André), *Entretiens avec André Parinaud* , collection Idées, éd. Gallimard, 1969, p. 153 (Première édition en 1952).

[3] En 1952, A. Breton déclare : "C'est incontestablement Hegel - et nul autre - qui m'a mis dans les conditions voulues pour apercevoir ce point, pour tendre de toutes mes forces vers lui et pour faire, de cette tension même, l'objet de ma vie" (Ibid., p. 153). A cette date, Hegel est rapproché par Breton, selon une lecture plus poétique que rigoureuse, de la tradition ésotérique : "C'est seulement toutes les vannes de cette dialectique ouvertes en moi qu'il n'y avait pas si loin du *lieu* où la pensée hégélienne débouchait au *lieu* où affleurait la pensée dite "traditionnelle". L'un et l'autre ont tendu pour moi à devenir un seul et même lieu" (*Ibid.*, p. 154).

[4] Voir AMIOT (Anne-Marie), "Une naissance controversée : le surréalisme est-il une petite côte de Dada ?", *Mélusine* n° XI, "Histoire-historiographie", éd. L'Age d'homme, 1990, p. 41-61. Voir en particulier p. 52, "Le matérialisme dialectique comme méthodologie".

[5] L'écart a été souligné notamment par F. ALQUIE dans *Philosophie du surréalisme* , éd. Flammarion, p. 52 à 61.

[6] *Le Surréalisme au service de la Révolution* , n° 2, octobre 1930. Repris dans *O.P.* , vol. 5.

dialectique, affirmant le "devenir moral" de l'homme en tant qu'il est "une partie d'un système évolutif". Il rapproche dans une même méthode le passage opéré par Lautréamont-Ducasse des *Chants de Maldoror* aux *Poésies* , et la dialectique inspirée par Hegel puis la niant :

> "Engels et Marx, poursuivant la liquidation historique de l'hégélianisme font prédominer contre le système de l'idéalisme absolu la notion du devenir dont il est issu, et du coup ruinant à jamais l'esprit de système au nom du dynamisme, nient la conclusion morale hégélienne nécessitée par le statisme du système [...]"[1].

Le débat théorique prend un tour et un contenu de plus en plus politiques et précis. Lorsque, dans "Le surréalisme et le devenir révolutionnaire", en novembre 1931, Aragon prend acte de "la reconnaissance du matérialisme dialectique comme seule philosophie révolutionnaire"[2] par les surréalistes, il les invite à suivre les directives de la IIIe Internationale, et il donne au "devenir révolutionnaire" la forme très concrète de la révolution soviétique. Ainsi à propos de son voyage en U.R.S.S., il écrit avoir souhaité "entrer en contact avec la réalité concrète de la Révolution au stade actuel de son devenir"[3].

Vers l'écriture romanesque

L'évolution parcourue depuis 1919 sur le plan philosophique est peut-être la plus considérable de toute l'existence d'Aragon. L'année pivot où sa pensée s'éloigne de l'idéalisme hégélien semble être 1925, en convergence avec les circonstances historiques et politiques. Mais entre ses premiers articles d'inspiration politique et sociale dans *Clarté* en 1925, et la rupture avec le groupe surréaliste en 1932, Aragon a élaboré une pensée assez cohérente et ferme dans l'axe affirmé de la dialectique matérialiste, malgré son désarroi affectif et les recherches instables sur le plan de l'écriture après *Le Paysan de Paris* .

En effet, ce qui reste non résolu pour Aragon est l'adéquation des moyens d'expression à ce système de pensée. Les lecteurs n'ont guère perçu la recherche philosophique figurée à travers le concret dans *Le Paysan de Paris* : "la prééminence à tout instant donnée au concret sur l'abstrait, fût-ce pour l'expression d'abstractions pures" y a eu pour conséquence, observe Aragon en 1930, que "l'unanimité des lecteurs a parcouru de bout en bout ce livre sans y voir autre chose

---

[1] *O.P.* , vol. 5, p. 130.
[2] *O.P.* , vol. 5, p. 261. *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 3, décembre 1931.
[3] *Ibid.*, p. 268.

que ce qui en était le prétexte"[1]. Quant aux poèmes de *La Grande Gaîté* et de *Persécuté persécuteur* , ils intègrent difficilement ce qui ne relève pas de l'émotion et de l'instantanéité.

Or, même s'il n'abandonne pas toute manifestation de sa première forme de sensibilité au temps, qui refuse de faire communiquer les moments, Aragon développe aux alentours de 1930 une pensée qui ne saurait se passer de la durée. Dès "Le Prolétariat de l'Esprit", en 1925, il ne conçoit plus l'individu hors des luttes de classes, et il l'inscrit de fait dans le mouvement historique produit par les antagonismes sociaux. Tout concept philosophique, toute pratique artistique même (comme le collage, la peinture) sont replacés par lui, au risque de constructions idéologiques parfois hasardeuses, dans le mouvement des idées lié à l'évolution des sociétés. Aragon soumet au regard historique la notion de mythe, qui se transforme à mesure que recule l'esprit religieux, comme la notion de "merveilleux" (*La Peinture au défi*).

Le temps, dans la perspective hégélienne, n'est plus l'ennemi, mais c'est en lui et par lui que se réalise le cheminement progressif de l'Esprit, ou, dans une perspective marxiste, que s'opère la libération historique. Les essais esthétiques ou idéologiques intègrent désormais cette dimension. Mais comment mieux ouvrir le champ de la temporalité où tout se transforme selon un mouvement incessant que par le recours à la forme ample et temporelle par excellence qu'est le roman ? Le roman dit "traditionnel" s'y prête particulièrement dans la mesure où il répond à la vision relativement linéaire (mais complexe) et progressive du devenir. E. Auerbach justifie ainsi la forme du roman réaliste :

> "Le traitement sérieux de la réalité contemporaine [...] l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière-plan historique d'autre part, voilà, croyons-nous, les fondements du réalisme moderne, et il est naturel que la forme ample et souple du roman en prose se soit toujours plus imposée pour rendre tant d'éléments divers"[2].

Sans prétendre qu'aucune autre voie n'était concevable - en cette période où Brecht va donner forme dramatique à la dialectique -, nous voyons dans la reprise du roman par Aragon en 1934 beaucoup plus qu'un moyen esthétique de toucher un public plus large, ou la manifestation irrépressible d'une tendance à la fiction romanesque longtemps contrainte sous la pression surréaliste (même si *Les Cloches de Bâle* représente aussi ces deux justifications du roman). *Le Monde réel*

---

[1] Inédit du Fonds E. Triolet-Aragon, "Critique du *Paysan de Paris* ".

[2] AUERBACH (Emile), *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* , traduction française 1968, Gallimard, p. 487.

prête une forme à la vision de l'homme dans le temps que nous avons essayé de cerner, temps du coeur et du corps, de l'Histoire. Dès lors la production romanesque se libère, vérifiant ainsi que le roman "suppose [...] une conception du monde qui en soit le fondement"[1].

Cette conception du monde restera à peu près stable dans ses principes constitutifs jusque vers le milieu des années cinquante, avec des enrichissements secondaires liés à l'expérience historique et à la pratique militante. Il s'agit donc d'une phase essentielle dans l'itinéraire d'Aragon.

2 - LE TEMPS DU MILITANT ET DU JOURNALISTE

Deux expériences appelées à jouer un grand rôle dans l'activité future d'Aragon contribuent après 1930 à modeler sa conscience du temps : la pratique militante et le journalisme. Retraçant son parcours idéologique dans un "message au Congrès des John Reed Clubs" en avril 1935, l'écrivain évoque à grands traits sa métamorphose et en attribue en partie l'origine à cette "lutte de tous les jours" des militants :

> "Je suis revenu de l'U.R.S.S. et je n'étais plus le même homme. Pourtant restait à trancher mille liens, fins comme la toile de l'araignée. Si j'en ai eu la force, c'est, je le sais, grâce au travail pratique, au travail social dans lequel m'entraînait le prolétariat de mon pays. C'est parce que j'étais mêlé à cette lutte de tous les jours des nouveaux Titans du ciel social"[2].

Il faudrait une biographie minutieuse d'Aragon pour remettre au jour toutes ses activités militantes des années trente. Yves Lavoinne utilise pour la période 1933-1953 environ un millier d'attestations, relevées dans la presse, du rôle public joué par Aragon. Des correspondances et des mémoires peuvent utilement les compléter. L'activité politique ou politico-culturelle d'Aragon connaît un rythme croissant jusqu'à sa direction de *Ce Soir* . Dès septembre 1931, par exemple, il s'occupe d'organiser la contre-exposition coloniale "La vérité sur les colonies"[3]. A

---

[1] ARAGON, "Les contes de quarante années", *O.R.C.* , vol. 4, p. 15.

[2] *O.P.* , vol. 6, p. 255. On trouve à peu près les mêmes termes, accompagnés de l'exemple du travail accompli pour l'exposition anti-coloniale, dans l'article "Les écrivains dans les soviets", repris dans *Pour un réalisme socialiste* (*O.P.* , vol. 6, p. 235). Aragon y évoque les tâches "humbles" du "travail social".

[3] D'après André THIRION, Aragon aurait reçu mission de présenter les problèmes culturels, lui-même assurant "sous l'égide de la ligue anti-impérialiste" la responsabilité générale de l'exposition et le secteur politique. Voir *Révolutionnaires sans révolution* , éd. Le Pré aux Clercs, éd. définitive de mai 1988, p. 300-301. Aragon se présente comme l'organisateur de

partir de 1933, son rôle d'organisateur semble être considérable à l'A.E.A.R., dans la liaison avec les écrivains antifascistes et au secrétariat de la Maison de la culture (1935) ou aux "Amis de *Commune* ". *L'Oeuvre poétique* garde trace de certaines des soirées poétiques et conférences organisées. Aragon mentionne ses contacts avec Renoir pour la réalisation de *La vie est à nous* [1], ou avec Romain Rolland. L'histoire de l'entre-deux guerres a gardé mémoire des Congrès des Ecrivains pour la défense de la culture[2]. L'avènement du Front populaire et la guerre d'Espagne jettent Aragon dans une activité fiévreuse pour l'acheminement des secours[3], l'organisation de la tournée de la *Cobla* en France, des démarches politiques multiples[4].

Celui qui est acteur dans le "travail social" au service d'une cause accorde une attention extrême au présent où se déploie concrètement son action. Mais l'heure présente est tendue vers la réalisation à court terme du projet qui la remplit, lui-même s'inscrivant sur le fond d'un projet social plus vaste qui donne sens à chacune de ces initiatives de détail. Ainsi le temps du militant s'ordonne en fonction d'un avenir lointain désiré, même si celui-ci reste imprécis à l'horizon, mais le caractère concret des décisions qu'il requiert mobilise l'énergie en vue d'un résultat immédiat. Chacune des actions renouvelle à la fois cette sommation du présent par le futur proche et la valorisation des minutes actuelles par les perspectives lointaines (les unes et les autres exaltées par l'expression : "les nouveaux Titans du ciel social". Le mythe prométhéen nourrit d'ailleurs nombre de métaphores du discours progressiste, des "Soldats de l'an II" au réalisme socialiste ...).

Le journalisme a occupé une telle place dans l'activité d'Aragon qu'il a certainement influencé sa conscience du temps. Même s'il n'eut pas l'ampleur que lui attribue la mémoire d'Aragon[5], l'essai de 1923 à l'hebdomadaire *Paris-Journal* représente un premier contact avec l'univers de la presse et son rythme. Participer à des revues à périodicité espacée dadaïstes, surréalistes ou communistes, comme

---

l'entreprise : "j'avais réussi à m'entendre avec la C.G.T.U. pour organiser une Exposition anticoloniale [...]" dont l'essentiel "était constitué par une exposition de sculptures africaines, océaniennes et américaines, d'une ampleur jamais vue à Paris [...]" (*O.P.* , vol. 5, p. 180).

[1] Voir *O.P.* , vol. 7, p. 69.

[2] Voir *Paris 1935 . Erster Internationaler Schrifstellerkongress zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente* ... Einleitung und Anhang von Wolfgang KLEIN, Akademie-Verlag, Berlin 1982.

[3] Voir *O.P.* , vol. 7, p. 201-214.

[4] Voir sur ses tentatives auprès du gouvernement français au moment du siège de Madrid. *O.P.* , vol. 7, p. 220-221. Episode vu sous un angle tout différent dans *Les Cahiers de la petite dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide* . III, 1937-1945, Ed. Gallimard, 1975.

[5] Voir LAVOINNE (Yves), *Aragon journaliste communiste. Les années d'apprentissage (1933-1953)* , thèse de lettres, Strasbourg, 1984, vol. I, p. 17 à 27.

LIttérature, La Révolution surréaliste, Le Surréalisme au service de la Révolution, Commune, en assurer même dans certains cas la direction de fait, induit moins de retentissement temporel que la pratique du journalisme dans un hebdomadaire ou, à plus forte raison, un quotidien. Journaliste à *L'Humanité* de juin 1933 à avril 1934, directeur de *Ce Soir* à partir de 1937, Aragon a baigné dans cette expérience journalière : "chaque jour, chaque nuit, savoir avant tout le monde qui a tué, qui s'est jeté de la tour Eiffel [...] Ah, perpétuel pile ou face d'apprendre avant tout le monde, de crier plus haut que le vent l'avion brisé, la chute d'un souverain, et qu'est-ce donc qui gronde encore au lointain [...]"[1]. Aragon a connu la flambée soudaine de l'actualité[2], la saisie de l'éphémère, comme la simultanéité des événements qui se bousculent et coexistent dans l'espace de la page. Il a tiré souvent dans ses romans un parti critique ou démonstratif de ces juxtapositions. Sa rapidité d'écriture déjà légendaire parmi les surréalistes, mais aussi ses capacités de synthèse, trouvaient dans le journalisme un champ d'application nouveau.

Yves Lavoinne accorde à juste titre une longue analyse à la rubrique "Un jour du monde", créée dans *Ce Soir* en septembre 1938, au moment de l'extrême tension qui aboutit à Munich. "Fruit de la nécessité historique plus que d'une volonté *a priori* de son auteur, elle est le signe éminent de l'urgence de l'événement"[3]. L'écriture s'empare des faits des jours écoulés, confronte les informations diverses et en fait la synthèse. Elle a pour fonction de les placer dans la clarté, grâce au léger recul (d'une journée) qui permet d'allier le sentiment de participer "à chaud" à l'Histoire et le désir de la comprendre. Y. Lavoinne rappelle que le quotidien, en règle générale, offre "des informations en miettes". Or, "seule une synthèse de ces fragments d'histoire leur confère une réelle intelligibilité. C'est cette vision qui fonde et qui justifie la rubrique"[4]. Il s'agit là d'un journalisme élaboré, visant une emprise sur le présent. La réaction à l'événementiel ne se limite pas à l'article périssable du jour : elle entre dans une certaine continuité assurée par la rubrique, qu'Aragon compare à un "feuilleton"[5]. S'appuyant aussi sur d'autres occurrences du terme "feuilleton" chez l'auteur, Y. Lavoinne écrit :

> "présenter la rubrique "Un jour du monde" comme un feuilleton, c'est souligner qu'au-delà du morcellement et de l'émiettement de l'actualité, de

---

[1] *O.P.* , vol. 7, p. 276.

[2] Les carnets intimes en russe d'E. Triolet confirment la place de l'actualité dans la vie quotidienne du couple en 1933-1934. Voir la thèse de Marianne DELRANC signalée dans la bibliographie, p. 140-142.

[3] LAVOINNE (Y.), *Aragon journaliste communiste ...* , *op. cit.*, p. 284.

[4] *Ibid.*, p. 286.

[5] *Ce Soir*, présentation de la rubrique, à la date du 22 septembre 1938. Comparaison reprise dans les *Entretiens avec Fancis Crémieux* , éd. Gallimard 1964, p. 137, et *Aragon parle* , éd. Seghers 1968, p. 116.

> l'histoire en train de se faire, il y a une continuité plus profonde, un sens qui peu à peu se dégagera, une espérance"[1].

L'article devient chronique, une chronique réfléchie, composée par le "montage", et non pas réduite à l'énumération linéaire des faits. On pourra se demander s'il existe une analogie de méthode entre cette pratique journalistique d'Aragon et le récit de l'Histoire dans *Le Monde réel* .

L'influence temporelle du journalisme pourrait donc s'exercer dans plusieurs directions : attention aiguë portée au présent et au futur proche, élargissement du champ saisi à l'ensemble des événements simultanés, rapidité d'écriture et de synthèse. On remarque combien tous ces points s'accordent avec des dispositions déjà décelables dans les textes de jeunesse d'Aragon, de même que l'adresse au destinataire, la relation immédiate à un lecteur que l'on veut convaincre, car le militant conduit ici le journaliste. L'hostilité d'André Breton au journalisme, "une des activités les plus périlleuses qui soient"[2], s'élevait contre la sollicitation de l'esprit par les facettes les plus superficielles de l'existence, à son gré. Mais du point de vue de l'ancrage dans le temps réel, et pour l'élaboration d'un art réaliste, l'activité journalistique représente une expérience incomparable.

3 - "LE TRAIN S'EMBALLE VERS DEMAIN"[3]

L'essentiel de la métamorphose temporelle accomplie au moment où Aragon commence *Les Cloches de Bâle* nous paraît résider dans la vision *pro-spective* qui soulève chaque moment présent en direction d'un avenir à construire. Avenir à la fois affirmé comme inéluctable, et justifiant toute la mobilisation des volontés révolutionnaires. Les écrivains d'avant-garde seront ceux qui "avant les autres savent reconnaître et le mouvement de l'histoire, et la véritable liberté qui est l'acceptation de ce mouvement, l'identification de nos désirs individuels avec la réalisation du devenir humain par la classe montante, le prolétariat héritier de toute la culture de l'humanité"[4]. Reconnaître dans quelle direction se situe le bien désirable, et pensant l'avoir rconnu, y adhérer de toute sa détermination, tel est aux yeux du jeune marxiste fervent l'exercice de sa liberté. Comme il y invite les

---

[1] LAVOINNE (Y.), *op. cit.*, vol. I, p. 294.
[2] BRETON (A.), *Second Manifeste du surréalisme*, in *Oeuvres* , I, bibl. de la Pléiade, Gallimard 1988, p. 812.
[3] "Front rouge", *O.P.*, vol. 5, p. 173.
[4] ARAGON, "Les écrivains dans les soviets", conférence d'avril 1935 reprise dans *Pour un réalisme socialiste* , reproduite dans *O.P.* , vol. 5, p. 243.

intellectuels, Aragon compte participer ainsi, d'après ses propres textes, à une double communauté : il rejoint ou espère rejoindre celle du prolétariat (non sans difficultés[1]), et à travers le prolétariat, grâce à l'inscription de l'action dans le temps long de l'humanité, il participe à une longue continuité progressive.

L'exaltation qui ressort des discours ou articles d'Aragon autour de 1934 et 1935 relève de cet "optimisme révolutionnaire" appelé à devenir un dogme[2], mais qui paraît être alors une certitude chez Aragon, du moins d'après les documents dont nous disposons, qui seront peut-être infirmés par la correspondance ou par d'autres sources d'information.

Qu'il adhère d'enthousiasme à ce principe en 1934 ne surprend pas, mais sa reprise intégrale en 1948 est de justification moins évidente, sinon par la confiance redoublée en l'U.R.S.S. née de sa lutte et de ses sacrifices contre le nazisme. Le texte de Jdanov sur la littérature soviétique "optimiste par nature" impliquait dans cet optimisme l'exaltation des héros et de l'avenir : "La littérature soviétique doit savoir montrer nos héros, doit savoir plonger ses regards dans notre avenir. Ceci ne sera pas de l'utopie, car notre avenir se prépare par un travail consciemment planifié dès aujourd'hui" (Jdanov, 1934). Or le commentaire d'Aragon ne place pas ce texte dans un passé lointain, il le reprend à son compte, évoquant "ce très particulier frisson" que donne ce qu'il appelle "le romantisme marxiste", "le frisson qui accompagne le passage de l'utopie à la réalité scientifique"[3].

Dans *Persécuté persécuteur* , l'accent est encore mis sur la phase destructrice, sur les convulsions d'où naîtra le "monde nouveau" :

> "J'assiste à l'écrasement d'un monde hors d'usage
> [...]
> Le passé meurt l'instant embraye"[4].

Mais les textes de 1934 ne respirent plus tant la violence "purificatrice" que la confiance dans les perspectives ouvertes par la Révolution. Avec *Hourra l'Oural* , on passe de l'explosion vengeresse à un échelonnement des progrès révolutionnaires dans l'Histoire, à marches forcées et datées ... Pierre Unik rendit

---

[1] Voir par exemple le communiqué dédaigneux de *L'Humanité* du 9 janvier 1932, à propos des protestations des surréalistes contre l'inculpation d'Aragon pour "Front rouge" : "La bourgeoisie, dans sa répression contre le prolétariat révolutionnaire, frappe parfois ceux qui s'accrochent fortuitement au mouvement ouvrier. Voilà la signification de l'affaire Aragon".

[2] Voir le texte de JDANOV reproduit sous le titre "Jdanov et nous" dans *Les Lettres françaises* du 9 septembre 1948, disant que la littérature soviétique "est optimiste par nature, comme étant la littérature de la classe montante", *O.P.* , vol. 11, p. 241-249.

[3] *O.P.* , vol. 11, p. 243-244.

[4] "Front rouge", écrit en 1930, dans *Persécuté persécuteur* , *O.P.* , vol. 6., p. 164 et 172.

compte de ce volume de vers dans *Commune* en le saluant comme un livre "parcouru de bout en bout par l'optimisme révolutionnaire", apportant "l'écho vibrant des foules qui, en U.R.S.S., sont en train d'acheminer l'individu vers la possession de sa véritable nature d'homme"[1]. L'idée de contribuer au mouvement de l'Histoire que les hommes construisent donne à l'écrivain une assurance nouvelle. Dans des propos de 1979, l'historien Jean Bruhat explique l'attrait de nombreux intellectuels pour le communisme, entre autres raisons, par une telle philosophie de l'Histoire : "J'accorde une très grande importance pour les intellectuels [à] cette idée que le communisme va dans le sens de l'Histoire, et qu'en tant qu'individu, on est dans le sens de l'Histoire quand on est communiste"[2]. Or ce mouvement, Aragon est alors persuadé qu'il l'a rencontré concrètement en U.R.S.S.

4 - "UN MONDE ETONNAMMENT COMPLEXE ET NOUVEAU"[3]

On comprendrait mal l'évolution d'Aragon entre 1927 et 1934, et même entre 1930 et 1934, si l'on sous-estimait l'importance de son contact avec l'U.R.S.S. de cette époque, cet immense chantier d'une nouvelle société dont il ne pénètre certainement pas tous les rouages. Il serait extrêmement utile que nous ayons des informations sûres concernant les séjours d'Aragon en U.R.S.S., les contacts culturels et politiques qu'il a pu y avoir, l'étendue des responsabilités exercées à l'édition française de *Littérature internationale* ou sa participation à d'autres périodiques, son degré de connaissance de la langue russe[4], enfin la fréquence et la précision des informations dont il pouvait disposer sur la vie en U.R.S.S. et les événements de France. Au retour de ses deux premiers voyages, Aragon semble transformé, mais n'apporte pas de précisions sur le détail de son séjour : "On sait [...] qu'en 1930 j'ai été en U.R.S.S. et qu'à mon retour je n'étais plus le même, plus l'auteur du *Paysan de Paris* mais de *Front rouge* "[5].

---

[1] Cité dans *O.P.* , vol. 6, p. 457-458.

[2] Entretien d'octobre 1979 rapporté par J. VERDES-LEROUX dans *Au service du parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture* (1944-1956) éd. Fayard (Minuit), 1983, p. 387.

[3] "Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire", *Le S.A.S.D.L.R.* , 1931, *O.P.* , vol. 5, p. 267.

[4] Une lettre en russe d'Elsa Triolet à sa soeur, citée par Marianne Delranc, donne un renseignement précieux : elle précise qu'Aragon "comprend suffisamment le russe" pour suivre la traduction que fait E. Triolet des *Beaux Quartiers* . "Imagine-toi qu'il parle maintenant russe tout à fait convenablement. C'est terriblement drôle !" (Lettre à Lili Brik, 17 mars 1937). Thèse de doctorat, Paris III, *D'Elsa Triolet [écrit en russe] à Elsa Triolet* ..., vol. 1, p. 137. L'annonce laisse supposer que lors de son séjour de 1936 Aragon maîtrisait encore assez mal la langue.

[5] "Message au Congrès des John Reed Clubs", avril 1935, *O.P.* , vol. 6, p. 256.

Ce contact bouleversant, dont Aragon dit avoir éprouvé en 1930 "la révélation physique"[1], donne à l'écrivain le sentiment de toucher à la révolution en marche[2]. C'est alors avec exaltation qu'il célèbre dans "Les écrivains dans les soviets" l'avènement proche d'un "monde nouveau". S'appuyant sur la "rééducation" des criminels creusant le canal de la Mer Blanche à la Baltique ("rééducation" dont il est loin de soupçonner la réalité répressive et la signification politique), Aragon s'écrie :

> "Nous sommes à un moment de l'histoire de l'humanité qui ressemble en quelque chose à la période du passage du singe à l'homme, nous sommes au moment du passage de la société de classes, de l'homme du temps de l'exploitation de l'homme par l'homme, à l'homme de la société sans classes [...] la transformation du singe social de notre temps en l'homme socialiste de l'avenir"[3].

L'idéal en voie de réalisation, le futur rêvé devenu "étoile à ma portée"[4], cette promesse ne justifie-t-elle pas une mutation intérieure ? Ce thème cher à Gorki et partagé par de nombreux écrivains alors en U.R.S.S.[5], trouve un écho profond dans les années trente chez Aragon, comme en témoigne son message de 1935 au Congrès des John Reed Clubs, et l'importance qu'il accorde au projet autobiographique de Paul Vaillant-Couturier, pour lequel l'intellectuel esquissait en quelques notes hâtives mais essentielles sa révision intérieure[6] :

> *"On revient de loin. La formation bourgeoise, l'orgueil intellectuel.*
> *La nécessité de se réviser à tout moment. Les liens qui subsistent.*
> *La sentimentalité.*
> *L'empoisonnement de la culture orientée".*

---

[1] *R.I.* , III, "Cette vie à nous".

[2] Voir "Le Suréalisme et le devenir révolutionnaire", *Le S.A.S.D.L.R.* , *O.P.* , vol. 5, p. 267.

[3] "Les écrivains dans les soviets", publié dans *Commune* sous le titre "D'Alfred de Vigny à Avdéenko", *O.P.* , vol. 6, p. 228. Si cet enthousiasme outrancier étonne aujourd'hui, souvenons-nous que Gide lui-même déclarait en 1934, après le Congrès des Ecrivains Soviétiques, "Ici l'homme même est changé" (discours prononcé au compte-rendu du Congrès des Ecrivains Soviétiques le 23 octobre 1934, publié dans *Commune* n° 15, 1934).

[4] *R.I.* III, "La nuit de Moscou".

[5] Voir *Des années trente : groupes et ruptures* , textes réunis par Anne ROCHE et Christian TARTING, article "1933, année normative ?", par D. Bonnaud-Lamotte, G. Paleyret, J. Relinger, J.L. Raspail, éd. du C.N.R.S., 1985, p. 29-56. L'article cite par exemple Ilya Ehrenbourg : "Un romancier consciencieux doit accomplir le revirement de sa vie passée : une complète régénération".

[6] Voir "Sur Paul Vaillant-Couturier II", *L'Homme communiste* I, éd. Gall. 1946, p. 61-64.

Il faut que le choc ait été profond, que le marxisme ne soit pas resté pour lui une théorie, mais ait pris corps, pour qu'Aragon s'engage dans le dépouillement de ses modes de pensée anciens (par exemple sur la valeur du travail), et surtout pour qu'il envisage une refonte de son écriture. Dans le message adressé à ses confrères en 1935, l'évocation de son voyage en U.R.S.S., présenté comme l'origine d'une sortie des "ténébres"[1], est suivie immédiatement par cette invitation programmatique :

> "Oui, il m'avait paru que le plus pressant, que la seule chose digne de l'homme et du poète, était de crier la gloire de ce monde nouveau ; et déjà j'avais compris que pour un écrivain, c'est peu que ce soit pour lui affaire de déclaration, il faut qu'il mette son métier, l'intime même de son métier au service de ce monde nouveau"[2].

La vision du temps inhérente à cette idéologie est celle d'une durée orientée, vectorielle, dominée par le futur. Cette représentation tantôt sous-jacente, tantôt explicite, rejoint en 1934-1935 la formulation en U.R.S.S. du "réalisme socialiste", dont Aragon va se réclamer tout en la transformant.

5 - LE TEMPS DU REALISME SOCIALISTE.

Aragon s'est réclamé du réalisme socialiste non seulement en 1934 après le Congrès des Ecrivains Soviétiques où cette formule fut adoptée comme "méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques"[3], mais "pendant plus de quarante années", écrit-il en 1975. Rappelant en effet dans *L'O.P.* vol. 6 les débuts du réalisme socialiste, et la diffusion du syntagme en France à travers le commentaire qu'en faisaient en 1934 Youdine et Fadéev[4], Aragon écrit :

> "de telles considérations avaient un certain caractère de liberté, lequel pourra par la suite ne pas répondre à l'usage fait ici de *réalisme socialiste* tel que nous avions tout lieu de l'entendre à sa naissance, et qui a entraîné pour moi, notamment, que je m'en sois réclamé pendant plus de quarante années, même devant les abus indéniables qui ont pu diversement en être faits, suivant les époques"[5].

---

[1] *O.P.* , vol. 6, p. 256.
[2] "Message au Congrès des John Reed Clubs", *O.P.* , vol. 6, p. 256.
[3] Statuts de l'Union des Ecrivains Soviétiques publiés dans *La Pravda* .
[4] "Le réalisme socialiste, méthode fondamentale de la littérature soviétique", *Commune* n° 10, juin 1934, p. 1025-1030.
[5] *O.P.* , vol. 6, p. 164.

En 1959, Aragon s'expliquait en faisant référence à la "conception du monde" qui en est le fondement, tout en précisant sa position particulière :

> "On sait que depuis vingt-cinq ans environ je me réclame d'une certaine conception de l'art réaliste, qui correspond à ma conception générale du monde, le socialisme [...] Le réalisme socialiste, tel que je l'entends, n'est pas nécessairement ce qu'ici l'on appelle ainsi, ni non plus ce que chaque écrivain soviétique nomme de ce nom"[1].

Le ralliement est moins net en 1965 dans *Les Collages* , mais si Aragon s'y démarque de l'usage stalinien fait de cette théorie, il n'en affirme pas moins son attachement au réalisme :

> "Je suis demeuré un réaliste. Le sort du réalisme m'importe au plus haut point. Ce n'est pas moi qui l'ai arbitrairement invoqué pour justifier le mensonge. Cela aura été une des plus surprenantes escroqueries de l'ère humaine, que d'avoir prétendu couvrir du nom de réalisme des actes criminels comme le fit le stalinisme". De ce fait, "un discrédit d'un genre nouveau est jeté sur le réalisme socialiste, expression que dans le monde entier, des jeunes gens ne prononcent plus sans l'associer aux entreprises monstrueuses à quoi je viens de faire allusion"[2].

Dans ce texte, où l'écrivain constate comme un fait semble-t-il irrémédiable ce "discrédit", les fondements du réalisme socialiste ne font pas l'objet d'une contestation. En revanche *La Mise à mort* revient de façon plus critique sur l'une des notions mises en circulation par les soviétiques dans le sillage du réalisme socialiste, celle de "héros positif", avec des arguments qui risquent fort d'ébranler le réalisme socialiste lui-même en soulignant sa principale aporie : "il faudrait que le héros fût à la fois positif et contemporain"[3], que l'oeuvre rende compte de la réalité actuelle tout en y faisant déjà poindre la réalité future. Mais si *La Mise à mort* oblige à réviser, de fait, la plupart des formes convenues du réalisme, le débat sur le réalisme socialiste, à l'exception du passage sur le héros positif, reste entre les lignes. Aragon le porte au grand jour dans la postface des *Communistes* de 1967, se réclamant d'une définition personnelle "sans rivages" du réalisme socialiste :

> "On sait que je persiste à défendre un réalisme donné, à porter, et tant pis s'il m'en coûte ! le poids de cette étiquette. Je n'emploie sans doute pas cette expression comme tout le monde, mais le mauvais emploi que certains ont pu en faire et le discrédit que d'autres y attachent en raison de cet emploi, ou du caractère autoritaire qu'il a revêtu ici ou là ... rien de tout

---

[1] Discours à une soirée organisée par le Mouvement de la Jeunesse Communiste à la Mutualité, à Paris, le 23 avril 1959, repris dans *J'abats mon jeu* sous le titre "Il faut appeler les choses par leur nom", E.F.R., 1959, p. 137.

[2] *Les Collages* , préface. Collection "Miroirs de l'art", Hermann 1965, p. 22.

[3] *M.M.* , "Le miroir brisé", vol. 34, p. 209.

> cela ne me fait renoncer à préciser *descriptivement* que lorsque je dis *réalisme* sans plus, il s'agit toujours du réalisme socialiste [...] Un réalisme socialiste ne peut être un réalisme de routine. Il doit, comme le socialisme, avoir constamment le caractère expérimental"[1].

Mais s'il s'est efforcé de développer l'idée d'une voie française du réalisme socialiste (ceci de plus en plus nettement à partir de 1936)[2], puis en a élaboré sa propre définition, Aragon a commencé par reprendre le syntagme soviétique et les principes élaborés à son propos en U.R.S.S. depuis 1932. De la méthode adoptée au Congrès de 1934, Régine Robin écrit : "Cette définition syncrétique du réalisme socialiste émerge officiellement en 1932, au moment où l'ensemble des multiples cercles, associations - dont la RAPP - sont supprimés[3] - pour donner naissance précisément à l'Union des écrivains soviétiques"[4]. Le congrès confirme la notion plutôt qu'il ne la met en place : "Depuis deux ans en effet, deuis 1932, la notion de "réalisme socialiste" s'étale partout et se constitue en orthodoxie"[5]. Aragon, qui séjournait en U.R.S.S. au moment de ces débats, puisqu'il semble y être resté du "début de l'été" 1932[6] jusqu'en mars 1933[7], a donc pu en avoir connaissance dans les conversations et par la presse : *La Gazette littéraire* du 23 mai 1932 avait publié l'intervention de Gronski à une assemblée des cercles littéraires de Moscou où il préconisait la méthode du réalisme socialiste, mais surtout "la préparation du second plenum du Comité d'organisation de la future Union des écrivains (février 1933) donna lieu à de nombreux articles, réunions, débats"[8].

Certains principes mis en avant avec insistance par les soviétiques et en particulier par Gorki dans les années trente, concernent la perspective temporelle dans les textes littéraires : l'écrivain devrait rendre sensible au lecteur "la réalité dans son *développement révolutionnaire* "[9], faire donc sentir l'avenir en germe dans le présent. Au congrès de 1934, Boukharine donne de cette idée une

---

[1] "La fin du *Monde réel* ", *O.R.C.* , vol. 26, p. 314. Voir en IIIe partie, ch. IV, "Un pari sur le réalisme".

[2] Voir RAVIS (S.), "Le réalisme en débat", *Europe* n° 683, mars-avril 1986, p. 43-50.

[3] "Il s'agit de la résolution sur la refonte des organisations littéraires du 23 avril 1932" (note de R. Robin).

[4] ROBIN (R.), *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible* , éd. Payot 1986, p. 40. Voir aussi PERUS (Jean), *A la recherche d'une esthétique socialiste (1917-1934)*, coll. Esthétique et politique, Editions du C.N.R.S., 1986.

[5] *Ibid.*, p. 47.

[6] Voir *O.P.* , vol. 5, p. 329.

[7] Voir *O.P.* , vol. 5, p. 355 et 363. Aragon quitte Moscou entre l'incendie du Reichstag et le 26 mars 1933.

[8] ROBIN (R.), *op. cit.*, p. 70. R. Robin a décompté 400 articles sur le réalisme socialiste publiés de 1932 à 1934.

[9] Statuts de l'Union des Ecrivains, *La Littérature internationale* n° 3, 1934. Termes soulignés par nous.

formulation vigoureuse : "Le réalisme socialisme ne saura ainsi se contenter de décrire purement et simplement ce qui existe : saisissant le fil du présent pour le poursuivre dans l'avenir, il collaborera activement à l'accomplissement de cet avenir. Dès lors l'opposition du romantisme au réalisme socialiste perd toute espèce de raison d'être"[1]. L'expression de "romantisme révolutionnaire", désigne une telle alliance des deux notions[2].

Dans son principe, le romantisme révolutionnaire subordonne la représentation du présent à l'image de l'avenir qu'il désire faire triompher. Il en distingue les promesses, cherche à en pénétrer les voies ... Mais si cet avenir reste trop prévisible et prévu, sans l'obscure indétermination qui caractérise le futur dans la réalité, le présent se trouve non plus aspiré, mais dévitalisé par une issue déjà connue. Aragon s'est heurté à ce problème à chaque fois qu'il a tenté de conduire conjointement, dans un roman, le réalisme critique et la perspective proleptique du romantisme révolutionnaire, qui s'inscrit dans le texte à travers un message à la fois lyrique et didactique : à la fin des *Cloches de Bâle* , dans peut-être deux passages des *Beaux Quartiers* (lors du discours de Jaurès au Pré Saint-Gervais et à la fin), et en quelques rares lieux des *Communistes* où un personnage prophétise la société future[3]. Par exemple, aux dernières pages des *Cloches de Bâle* , Aragon juxtapose le lyrisme prophétique (évoquant à travers les yeux de Clara Zetkin "la jeunesse des yeux de demain"[4], et une représentation, en un sens, déjà close, de "la femme de demain" :

> " Elle est la femme de demain, ou mieux, osons le dire : elle est la femme d'aujourd'hui. L'égale. Celle vers qui tend tout ce livre, celle en qui le problème social de la femme est résolu et dépassé. Celle avec qui tout simplement ce problème ne se pose plus"[5].

Représentation déjà close, bien que cet idéal d'égalité des sexes soit encore loin de sa réalisation en 1934 ; mais ses contours sont déjà fixés, les problèmes trop vite résolus, à notre avis, de sorte que dès "aujourd'hui", Clara apparaît comme un

---

[1] BOUKHARINE, discours reproduit dans *Commune* n° 13-14, sept.-oct. 1934. Voir de même Aragon : "Réalisme socialiste ou romantisme révolutionnaire : deux noms d'une même chose". ("Le retour à la réalité", discours du 25 juin 1935 au Congrès International des Ecrivains pour la Défense de la Culture", *O.P.* , vol. 6, p. 311. Texte repris dans *Pour un réalisme socialiste* en 1935).

[2] On trouve aussi plus tard chez Aragon le syntagme "romantisme marxiste", plus rarement : "le romantisme marxiste, le romantisme basé sur les données scientifiques du marxisme et non sur les rêveries utopiques". "Jdanov et nous", *L.F.* , 9 sept. 1948.

[3] Ex. *Com.* "mai-juin 1940", ch. XXX, éd. La Bibliothèque française, p. 298 (pendant l'évacuation de Dunkerque) : "Un jour viendra où il y aura des militaires que nous pourrons tous, et toujours, croire ...".

[4] *C.B.* , Epilogue, ch. II, vol. 8, p. 226.

[5] *Ibid.*, ch. V, p. 237.

prototype. Il manque à cette vue prospective l'imagination qui laisserait pressentir au lecteur que le développement futur de la femme libérée de "l'infini servage" et les relations à venir des sexes sont imprévisibles. Le réalisme socialiste d'Aragon, pourtant "senti" et non artificiel sur ce point qui lui est cher, nous paraît en retrait ici par rapport à l'intuition prophétique de Rimbaud : "Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, [...] La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ?"[1].

Sans renoncer à la vision prospective du réalisme socialiste, Aragon ne la met plus guère en avant après 1936, et il fait porter davantage l'accent sur la continuité des traditions nationales. De cet aspect très important et durable de la réflexion aragonienne, impliquant l'inscription du militant et de l'artiste dans le temps long d'une culture, nous rappellerons surtout les premiers moments, puisque nous avons voulu dégager les "seuils" décisifs pour l'oeuvre et en préciser les points saillants, sans avoir l'ambition de reconstituer une biographie intellectuelle. Souvenons-nous seulement de l'extrême fécondité artistique du ressourcement puisé au passé de France, avec la poésie de 1939-1945, les essais critiques, *Les Yeux et la mémoire, La Semaine sainte* , etc.[2]. C'est sous l'angle de la conception du devenir historique que nous aborderons cette dimension nouvelle dont la formulation chez Aragon semble dater de 1934, bien qu'elle se développe surtout à partir de 1936.

6 - "L'HERITAGE NATIONAL"[3]

Un jeu facile pour les pamphlétaires a consisté à opposer Aragon à lui-même, et à mettre en regard ses insultes adressées aux symboles du patriotisme[4], répétées jusqu'au début de 1934, et son exaltation du sentiment national ensuite. Ce renversement spectaculaire, il ne serait pas inexact, mais un peu court, de l'imputer au changement intervenu dans la politique du Parti Communiste Français, bien que

---

[1] RIMBAUD (A.), Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871. Biblioth. de la Pléiade, éd. Gallimard, 1954, p. 272.

[2] Voir APEL-MULLER (M.) et DESNE (R.), "Aragon : *La Semaine sainte* . Du sentiment national dans la création romanesque", *La Nouvelle Critique* n° 103, février 1959.

[3] Ce syntagme se trouve explicité dès août 1934 dans le salut adressé par Aragon au nom de l'A.E.A.R. au Congrès des Ecrivains Soviétiques. Texte publié dans *Commune* n° 11-12, juillet-août 1934, repris dans *O.P.* vol. 6, p. 181-184.

[4] Voir le poème inachevé "Février", de février 1934, *O.P.* , vol. 6, p. 61 à 64, dont nous citons les deux derniers vers :

"Les Soviets partout

Dans la boue drapeau tricolore".

ce changement revête pour Aragon une extrême importance[1]. Il cristallise sans doute une révision des idées que le comportement passé d'Aragon à l'égard de l'héritage culturel permettait sinon de prévoir, du moins de comprendre. Ainsi, en mars 1921, dans *Littérature* , dans le même numéro où Aragon publie le manifeste "A bas le clair génie français !", il est loin de pratiquer la table rase dans le petit jeu des notes données aux grands hommes. On est surpris de lui voir attribuer 19 à Goethe, 18 à Racine, Saint-Augustin, et Villon, à côté de 1 à Flaubert, 0 à Proust, moins 19 à Zola, moins 24 à Romain Rolland ! A. Breton rappelle dans ses *Entretiens* avec Parinaud l'étendue des lectures d'Aragon, et les goûts assez classiques de sa jeunesse, lorsqu'il fréquentait la librairie d'Adrienne Monnier. Si plus tard, dans *Traité du style* , Aragon rejette avec dédain ces "niaises historiettes bourgeoises"[2] que seraient les romans *Manon Lescaut, Eugénie Grandet, Madame Bovary* , il y accueille les poètes, des moralistes comme Vauvenargues ("Je veux que vous le lisiez d'un bout à l'autre à haute voix"[3]), B. Constant, sans accorder une place à part à la culture *française* parmi les voix qu'il se plaît à recueillir de la tradition :

> "Oui, je lis. J'ai ce ridicule. J'aime les beaux poèmes, les vers bouleversants, et tout l'au-delà de ces vers. Je suis comme pas un sensible à ces pauvres mots merveilleux laissés dans notre nuit par quelques hommes que je n'ai pas connus"[4].

Poète, Aragon s'éprouve comme l'un de ces "horribles travailleurs" qui se transmettent le flambeau. Militant, il va s'inscrire dans la longue chaîne historique des luttes révolutionnaires, égrenée avec ferveur dans les discours de l'époque du Front populaire. Une sorte de généalogie mythique se constitue, intégrant des écrivains progressistes et certains héros des luttes sociales :

> "Nous sommes avec toi, grande classe ouvrière, nous, écrivains du pays de Babeuf et de Varlin, nous écrivains du pays de Rimbaud, de Zola, de Vallès"[5].

---

[1] Voir notamment le discours de M. Thorez à la Conférence Nationale d'Ivry de juin 1934 : "Les communistes aiment leur pays, défendent les intérêts vitaux de leur peuple et affirment leur attachement au très riche héritage révolutionnaire de la France" (M. THOREZ, *Oeuvres*, t. 6. Ed. sociales, p. 173), et le discours de M. Thorez à la Chambre des députés le 13 novembre 1934 : "Nous aimons notre pays [...] Nous sommes fiers d'être les descendants et les continuateurs des géants de 1793, des héros de février et juin 1848, des glorieux communards de 1871. Nous revendiquons l'héritage des grands encyclopédistes français du XVIIIe siècle" ... Cité par N. RACINE, *Le Parti Communiste Français pendant l'entre-deux-guerres* , éd. A. Colin, 1972.

[2] *Traité du style* , coll. L'Imaginaire, éd. Gallimard 1928, p. 14.

[3] *Ibid.*, p. 61.

[4] *Ibid.*, p. 60.

[5] "Message au Congrès des John Reed Clubs", avril 1935, *O.P.* , vol. 6, p. 259.

La politique d'union de la nation française menée par le P.C.F. et qui trouve son expression la plus forte au Congrès de Villeurbanne de janvier 1936 auquel assiste Aragon[1], n'a pas pour seul effet de libérer chez lui un attachement au passé français longtemps refusé en haine d'une bourgeoisie chauvine[2] ("Nous leur abandonnions notre drapeau, notre histoire"[3]) ; elle contribue à donner au présent des racines, à faire circuler un courant entre des siècles de culture et l'écrivain d'aujourd'hui. A l'époque du *Libertinage* et de *Traité du style* , déclare Aragon en 1937,

> "je ne saisissais pas [...] ce qui me rattachait à ce peuple et ce qui nous rattachait, ce peuple et moi, au passé ; je ne saisissais pas le mécanisme qui fait la continuité du passé vers l'avenir : *tradition et invention* étaient pour moi, comme pour tous ceux de mon âge qui aimaient l'invention littéraire *à la folie* , des mots irréductiblement opposés"[4].

Leur réconciliation redonne tout son lustre à la leçon d'Apollinaire, "le poète le plus important du début de ce siècle, précisément parce qu'il a su allier constamment l'invention et la tradition"[5]. L'idée d'"héritage national" apparaît chez Aragon dès l'été 1934, mais les articles et discours de 1936 et 1937, comme "Défense du roman français"[6], respirent une sorte d'ivresse à en célébrer la fécondité, due au ressourcement de l'écrivain au contact des réalités nationales avec toute leur histoire :

> "dans votre pays, dans votre peuple sont les racines de votre art, de votre langage, de votre pensée de la culture que vous défendez et que vous forgez. Plongez dans la réalité nationale pour en renaître ruisselant de la plus réelle humanité"[7].

Le fait qu'Aragon participe d'un mouvement qui touche dans ces années l'ensemble de son parti, comme en atteste l'évolution du lexique de la presse communiste, n'enlève rien à l'importance de ce ressourcement pour son oeuvre, car il semble y avoir trouvé réponse à une secrète attente, et à certains égards une

---

1 Voir *O.P.* , vol. 7, p. 47.

2 Voir *"Pour expliquer ce que j'étais"* , écrit en 1943, publié en 1989. En 1937, Aragon juge que cette attitude ancienne portait la marque de l'anarchisme et de l'individualisme.

3 Discours au IIe Congrès des Ecrivains pour la Défense de la Culture, juillet 1937, *O.P.* , vol. 7, p. 380.

4 *Ibid.*

5 Intervention au IIe Congrès des Ecrivains Soviétiques, décembre 1954, *J'abats mon jeu* , E.F.R. 1959, p. 189.

6 *Commune* n° 29, janvier 1936 ; repris dans *O.P.* , vol. 6.

7 Discours au 2e Congrès international des Ecrivains pour la Défense de la Culture, 16 juillet 1937, *O.P.* , vol. 7, p. 383.

libération des interdits surréalistes et des dogmes. Il suffit de penser à la proche éclosion de la poésie des années 1939-1945, et au message de "La leçon de Ribérac"[1] inspiré par "l'âge d'or de la littérature française médiévale", aussi bien pour la langue poétique que pour les valeurs transmises par la poésie médiévale française. Dans le domaine romanesque, renouer avec la tradition des romans naguère pourfendus, c'était faire servir à l'écriture du présent une forme assouplie par des générations d'écrivains. Ainsi, en 1935, d'après "Défense du roman français", "le roman français, héritier de Voltaire, Rousseau, Diderot, Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Romain Rolland, s'incarne dans *Le Sang noir* de Louis Guilloux"[2].

Aragon se redonne le droit de prolonger à sa manière, dans *Les Beaux Quartiers* , des formes romanesques éprouvées.

Facteur d'enracinement nourricier dans le passé, le sentiment national se traduit aussi pour Aragon, encouragé en cela par Maurice Thorez[3], par l'idée de la responsabilité historique, dont la classe ouvrière - et avec elle l'écrivain progressiste - se trouve investie. C'est une affirmation fréquente dans les textes communistes de 1936, et qui aura d'importants prolongements dans la pensée d'Aragon, notamment dans son oeuvre critique. La vision du temps inhérente à la notion de "patrimoine" place l'écrivain non pas en position de pur consommateur des gloires passées, en bout de chaîne, à la manière du grand'père Schweitzer vu par Sartre dans *Les Mots* , mais en opérateur actif, ayant pour mission de recevoir, transmettre, et porter plus loin l'"héritage"[4]. La période de guerre contribuera à vivifier ce sentiment national, qui n'appartiendra plus à la sphère des abstractions où les discours des années trente risquaient de le placer. Car la patrie est alors un corps vivant, souffrant, plus qu'une entité, et la conception de la poésie qui s'exprime dans "Pour un chant national" ou "Plus belle que les larmes", dans *Les Yeux d'Elsa* , fait du poète la voix d'une communauté, voix s'inscrivant dans le prolongement de son histoire.

Dans les débats autour du réalisme, Aragon a aussi recours à l'héritage national pour justifier une certaine indépendance par rapport à l'orientation de plus en plus dogmatique du réalisme socialiste en U.R.S.S. Il ne s'agit pas seulement d'une tactique, bien que l'aspect tactique ne soit pas négligeable : l'image organique

---

[1] *Fontaine* , n° 14, juin 1941.

[2] "Défense du roman français", *O.P.* , vol. 6, p. 442.

[3] Voir *L'Homme Communiste* I, et les articles écrits au moment de la mort de Maurice Thorez dans *Les Lettres françaises* , "Pour une image vraie", des 23 et 30 juillet 1964 et du 6 août 1964.

[4] "Héritage", "patrimoine", un tel lexique familier aux écrits communistes de 1936-37 n'est pas neutre. On en imagine la résonance pour celui qui fut privé de toute ascendance avouée.

de l'enracinement nécessaire à la vie des productions artistiques tient lieu d'argument pour se dégager du monologisme. Et en 1958 même, dans "Il faut appeler les choses par leur nom", l'écrivain prend cette position de principe contre toutes les menaces de dogmatisme, d'où qu'elles viennent :

> "[...] notre réalisme socialiste sera ce que nous le ferons.
> Il a ses racines plongeant dans l'immense héritage du passé. Toute conception qui tendrait à couper ces racines ferait mourir les branches futures. Le réalisme socialiste en d'autres termes suppose une critique qui maintienne vivant l'héritage du passé, qui l'oriente, qui l'éclaire, qui permette aux hommes qui viennent d'en tirer une circulation de pensée"[1].

L'image de l'arbre se substitue à une vision de la tradition qui était parfois trop linéaire et sans hiatus dans les années trente ou au début des années cinquante. Elle la dynamise et l'enrichit, sans toutefois rompre avec le postulat de la continuité. *La Semaine sainte* marque à la fois le sommet de cette conception, et l'amorce de son possible reflux en laissant entrevoir l'existence de l'imprévisible et de la faille[2].

L'ensemble d'attitudes et d'idées que nous avons rappelées - reconnaissance d'un déterminisme historique, philosophie du devenir, influence des conditions d'exercice de l'action politique, conceptions littéraires et culturelles du réalisme socialiste et de l'"héritage" -, ensemble se constituant pour l'essentiel dans les années trente, forme par sa relative cohérence une assise suffisante pour soutenir la vaste entreprise du *Monde réel* . Le système temporel sous-jacent au *Monde réel* ne sera pas remis en cause dans les romans jusque vers 1958, bien que la dimension de l'avenir se fasse fort discrète après 1937.

Une sourde menace mine peut-être ce système cohérent propre à l'écrivain marxiste : la débâcle intérieure, ce temps où tout se défait qui affleure dans *Les Voyageurs de l'impériale* , mais surtout la vision tragique que le roman *Aurélien* laisse entrevoir comme une tentation[3]. Le temps tragique, pour lequel tout est déjà joué, ne bouleverse pas les structures temporelles du récit, mais, difficilement maîtrisé par une explication de type sociologique et historique, il revient les questionner comme un effet de lecture tenace.

---

[1] "Il faut appeler les choses par leur nom", *J'abats mon jeu* , E.F.R. 1959, p. 167.

[2] Voir RAVIS (S.), "comme un tambour insistant, voilé dévoilé, l'avenir", *Histoire/Roman : "La Semaine sainte"* , Publications de l'Université de Provence, 1988.

[3] Voir RAVIS (S.), "Répétition et progression dans *Aurélien*" , *La Pensée* , 1977, et "Temps et mémoire dans *Aurélien*" , R.H.L.F. n° 1, janvier-février 1990, p. 14-15.

En 1967, en postface à la réécriture des *Communistes* , Aragon écrit "La fin du *Monde réel* ". C'est à ce moment, au milieu des années soixante, quand paraît *La Mise à mort* , que l'on peut prendre la mesure de "la déchirure qui s'était faite avec la fin du *Monde réel* "[1]. Si nous cherchons à situer les "seuils", il faut accorder à la période qui s'étend de 1953 à *La Mise à mort* et *Blanche* ... une attention privilégiée. Elle nous plonge au coeur d'un bouleversement culturel et idéologique de la société moderne dont Aragon est à la fois victime, acteur et témoin. *La Semaine sainte* bruit de ces mutations. La page de l'après-guerre se tourne au début des années cinquante, et l'on entre dans une nouvelle modernité. Si la crise du mouvement communiste radicalise la rupture, celle-ci ne peut pas être entièrement réduite à des causes politiques. Le bouleversement se révèle plus global.

[1] "La fin du *Monde réel* ", *O.R.C.* , vol. 26, p. 313.

CHAPITRE IV

"O VINGTIEME SIECLE SUR LE RETOUR"...[1]

1 - NOUVELLE MODERNITE ET CRISE DES ANNEES 50-60.

Les années cinquante et soixante de notre siècle représentent une période de changements si accélérés dans le savoir, les techniques, le mode de vie, les mentalités, que des historiens n'hésitent pas à parler de début d'"une nouvelle civilisation" ou d'"époque de révolutions"[2]. Au sein même de ces années de développement économique soutenu qui appartiennent aux trente années d'essor après la Libération qualifiées par Jean Fourastié de "Trente Glorieuses"[3], les historiens décèlent une des plus importantes mutations qu'ait connues la France dans les connaissances, les pratiques sociales et les représentations. Roger Chartier parle des "crises de sensibilité qui, à certains moments-charnières, bouleversent les gestes et les pensées enracinés (à la fin du Moyen-Age, à la Révolution, dans les années cinquante du XXe siècle)"[4]. Un historien de la civilisation contemporaine écrit que "ce milieu des années soixante apparaît avec le recul comme le noyau central de cette période d'une trentaine d'années qui court de la Libération au premier choc pétrolier de 1973 et durant laquelle la France a connu la mutation la plus rapide de son histoire"[5]. Ceci est confirmé par un ouvrage d'Henri Mendras intitulé *La Seconde Révolution française (1965-1984)* ! L'auteur n'hésite pas à affirmer : "La France vient de vivre dans les trente dernières années une révolution

---

1 ARAGON, "Les Histoires" (1964), *O.R.C.* , vol. 4, p. 258. Repris dans *Le Mentir-vrai* .

2 *Histoire du temps présent* , ouvrage publié sous la direction de Serge WOLIKOW, Editions sociales, 1983, p. 92.

3 FOURASTIE (Jean), *Les Trente Glorieuses* , Fayard, 1979.

4 CHARTIER (Roger), "Histoire culturelle", *L'Histoire en France* , ouvrage collectif, éd. La Découverte, 1990.

5 DUBY (Georges), MANDROU (Robert), *Histoire de la civilisation française , XVIIe-XXe siècle*, Armand Colin, 1984, p. 363.

aussi profonde que celle de 1789"[1]. Sur le plan démographique, économique, sur celui de l'organisation sociale, des modes de vie, des mentalités, "les vingt années que nous venons de vivre (1965-1984) ont balayé les fondements de cette France moderne [issue de 1789 et du premier Empire] pour laisser place à une société neuve"[2].

Pour les années allant du *Roman inachevé* à *Blanche ou l'oubli* le biographe a tendance à privilégier, à l'origine du bouleversement du paysage aragonien, les remises en question politiques et le retentissement intime de l'âge. Sans les sous-estimer, nous devons souligner à quel point ils interfèrent avec les grands mouvements de la société et de la culture contemporaines, comme c'était déjà le cas dans les années vingt et au début des années trente. On pourrait parler d'une nouvelle crise du temps, bien que les débats sur la durée ou le temps mesuré se soient éloignés. Crise, parce que brusquement un passé proche encore se trouve distancé, et que beaucoup éprouvent devant l'accélération une sorte de malaise et de déséquilibre. Aragon se fait l'écho de ce phénomène dès *Le Roman inachevé,* mais lui donne une place importante dans son oeuvre au début des années soixante, allant jusqu'au vertige dans *Blanche ou l'oubli* en 1967. En un sens, le romancier joue ici le rôle de sismographe d'un séisme, et l'on vérifie l'exactitude de son analyse lorsque, dans "Introduction à 1930", en décembre 1929, il attribuait aux poètes la sensibilité aux variations invisibles ("Les poètes tiennent du sismographe"[3]).

Nous verrons les romans non seulement peindre le changement, mais l'inscrire dans le texte lui-même, et témoigner des réactions ambivalentes de l'auteur envers la nouvelle modernité et la génération qui l'incarne. L'oeuvre dramatise à travers la fiction la tension entre passé et avenir, oubli et mémoire.

Après les années plus fermées de la guerre froide, Aragon se montre sensible au vaste renouvellement dans la culture qui se fait jour dans les années cinquante et soixante. Sans en parcourir tout le champ, nous chercherons à en approfondir quelques points : la révolution romanesque du "Nouveau Roman" et certaines réalisations du "Nouveau Cinéma" sont-elles susceptibles de traduire ou d'entraîner un autre rapport au temps ? Les déplacements culturels opérés par la linguistique et les sciences humaines produisent-ils une coupure qui périmerait les idées antérieures du romancier ? Nous nous attacherons en particulier à l'évolution de l'Histoire, qui devrait concerner l'auteur de *La Semaine sainte* (1958) et d'*Histoire de l'U.R.S.S.* (1962).

---

1 MENDRAS (Henri), *La Seconde Révolution française (1965-1984)*, Bibliothèque des Sciences humaines, NRF, Gallimard, 1988, p. 11.

2 *Ibid.*

3 "Introduction à 1930", *La Révolution surréaliste* , n° 12, décembre 1929, *O.P.* , vol. 5, p. 23.

A un tel bouleversement du cadre d'expérience et de l'horizon culturel, la crise historique sans précédent pour les idéaux communistes (que nous retracerons au chapitre suivant) apporte une dimension dramatique.

Aux prises avec de nouvelles réalités, le réalisme socialiste dont Aragon ne renie pas la formule ne peut que s'ouvrir à une forme expérimentale et "sans rivages".

"JE COURS APRES LE TEMPS"[1]

Entrée dans "l'âge de nylon".

La société française des années 50-60 témoigne de changements d'une telle rapidité que l'écrivain s'essouffle à les saisir au vol. Partagé entre le sentiment d'exclusion du "vieil homme"[2] et celui de son appartenance à ce monde en mutation, il accumule dans *Le Mentir-vrai* , *La Mise à mort* et surtout *Blanche ou l'oubli* , les signes de transformations scientifiques, techniques et mentales accélérées :

"Notre univers n'est plus pareil"[3]

Il ne s'agit plus pour les personnages de rompre avec le passé pour se situer à l'avant-garde, comme pour Anicet ou la jeune Matisse du *Libertinage* . Ils sont emportés dans un mouvement rapide où les jeunes gens se situent naturellement, tandis que les autres se maintiennent difficilement au rythme des bouleversements extérieurs. Dans *La Mise à mort* , au cours d'une scène onirique, le vieil homme à terre voit bondir au-dessus de lui des jeunes gens, qui semblent appartenir à une autre espèce : ils "pouvaient faire, tous, ce qui n'était pas de mon temps, tomber du ciel en parachute, plonger avec un casque et un trident [...] s'accrocher à des bolides sur la rade, le ski nautique"[4]. Et dans *Blanche ou l'oubli* , Gaiffier énumère "ce qui n'était pas de *mon* temps et ce qui n'existe plus de *notre* temps"[5].

Avec son sens aigu de la réalité, Elsa Triolet, très sensible à ces mutations, avait entrepris de les peindre dans la série *L'Age de nylon* . Elle s'attachait à saisir le décalage entre des mentalités encore archaïques et les possibilités techniques

---

1 *B.O.* , III, ch. 2, vol. 38, p. 68.
2 Voir "Le vieil homme", *R.I.*, III.
3 "Je chante pour passer le temps", *R.I.* , III.
4 *M.M.* , "Seconde lettre à Fougère", vol. 33, p. 160.
5 *B.O.* , I, ch. 2, vol. 37, p. 29-30.

nouvelles. Dès 1959, *Roses à crédit* développait une sorte de fable montrant comment l'humanité "oscille entre son passé et son avenir"[1]. On retrouve dans *Blanche ou l'oubli* cette tension entre l'archaïsme de certains comportements (par exemple la jalousie possessive du "bouc" que se reproche Gaiffier) et la modernité d'un monde de "paysages électroniques", où, près d'Orsay, "une plaque indicatrice, comme elle nous dirait la direction de Jouy-en-Josas ou de Buc, indique avec une flèche, en toute simplicité, un lieu désigné par les mots *Mécanique des fluides* "[2].

L'éphémère moderne, dans les années soixante, ne prend plus le visage des "passages", mais celui de ce nouvel instrument à rêver qu'est la télévision, qui devient un phénomène de masse entre 1950 et 1970. C'est dans les années soixante qu'elle commence à modeler, uniformiser et ouvrir aux lointains du monde la sensibilité des spectateurs, en prenant place dans la vie quotidienne : de 125 000 récepteurs en 1954, on passe en effet à moins d'un million et demi à la veille de 1960, mais la période 1960-1965 voit quadrupler le nombre des récepteurs, qui atteignent plus de dix millions à la fin des années soixante. A ce moment, plus de la moitié des foyers français reçoit la télévision.

Aragon intègre au roman les pouvoirs qu'exerce sur l'imaginaire la déréalisation des images en blanc et noir tremblées, frangées, s'évanouissant ... Il emprunte à la télévision la métaphore de "l'escargot tournant du temps"[3] inspirée par l'horloge hélicoïdale de l'époque, et c'est encore l'image télévisuelle qui est chargée vers la fin du roman de jeter un soupçon d'irréalité sur la scène du restaurant de routiers.

La perception du temps induite par la culture télévisuelle repose sur la discontinuité de l'attention, la succession bousculée, hétéroclite, des informations éphémères, et bientôt sur la banalisation de l'événement : "Un lundi, c'est soir des sports. Avec les morts de la route. Le tout venant, quoi"[4]. Si les livres et la cinémathèque composent un trésor de mémoire, la télévision au contraire est le lieu du présent instantané, consommé : "La télévision c'est le présent, le cinéma c'est le

---

1 Préface d'Elsa TRIOLET pour *Roses à crédit*, *O.R.C.* , vol. 31, p. 13. Aragon parle de "ce roman d'un amour et d'une jeunesse qui n'existaient point avant nos années cinquante, le double thème de l'homme nouveau et des vestiges en lui du passé" ("Paroles à Saint-Denis", 21 février 1959, recueilli dans *J'abats mon jeu*).

2 *B.O.* , III, ch. II, vol. 38, p. 51.

3 *B.O.* , II, ch. VII, vol. 37, p. 302. (titre du ch. VII : "L'escargot tournant").

4 *Ibid.*

passé et le futur ou un présent qu'il n'avoue pas", déclare Jean-Luc Godard interrogé pour *Les Lettres françaises* par Raymond Bellour en 1964[1].

Des articles des *Lettres françaises* attestent l'intérêt d'Aragon et de ses collaborateurs pour ce nouveau support culturel. L'hebdomadaire publie le 10 mars 1965 un débat : "La télévision est-elle un art ?". Il fait état le 12 mars d'une soirée à laquelle aurait participé Aragon. Est-ce de cette expérience que sont issus le premier poème du volume *Les Chambres* , et les images neuves du poème "Le papier quadrillé" ?

> "[...] la petite bouche à jour sur le monde
> Et quand par les toits de tôle et de pluie
> Les mille et un rateaux ont tenté saisir ma parole
> Entre leurs maigres griffes grises"[2] ...

Ainsi une forme actuelle de la perception du monde qui façonne la sensibilité temporelle fait une entrée remarquable dans les romans d'Aragon.

Savoirs et techniques nouveaux, vitesse, paysages industriels, publicité ... Gaiffier en mesure le retentissement sur ses contemporains. Aragon le montre surtout sensible, en linguiste, aux phénomènes touchant le langage, par exemple à ces "panneaux-réclames dont le langage va modeler les âmes en formation"[3].

Je cours après les mots.

C'est de deux façons que le texte aragonien illustre les changements accélérés du langage. Il les commente assez souvent pour en faire l'un des thèmes principaux du *Mentir-vrai* et de *Blanche,* et les met en pratique dans l'écriture, en particulier dans les nouvelles des années soixante et *Blanche ou l'oubli* . "Les histoires", en 1962, lance le thème sans le développer, mais en 1967 *Blanche* l'amplifie : "O vingtième siècle sur le retour, où les mots changent de sens comme de chemise, et pourtant n'arrivent pas à rattraper les faits"[4].

Contentons-nous d'un simple rappel de ce thème assez connu des lecteurs des derniers romans, celui du caractère périssable, mouvant, du langage : "Après quarante années, les mots se sont vidés [...] Combien de mots de ma jeunesse, un

---

1 *L.F.* , 30 mai 1964.
2 *Les Chambres, poème du temps qui ne passe pas* , *O.P.* , vol. 15, p. 249.
3 *B.O.* , III, ch. II, vol. 38, p. 52.
4 "Les histoires", *O.R.C.* , vol. 4, p. 258. Repris dans *Le Mentir-vrai* , Gallimard.

jeune homme d'aujourd'hui peut au plus jouer aux billes avec !"[1]. L'histoire des mots est illustrée par l'existence éphémère des "potassons" d'artistes ou de potaches ("Le parler de Fargue, hein ? après quarante ans ..."[2]), le changement d'orthographe (ainsi le passage du "œ" hollandais au "u" marque l'accès à l'indépendance de Java), la disparition du référent d'un mot qui survit[3], la transformation ou le changement de valeur de l'objet désigné par un signe inchangé (l'exemple du signe "baignoire" et du "pur coton"), ou au contraire l'effacement d'un terme usité (le "Nord-Sud" absorbé par "métro"). Aragon s'attache aussi au caractère mouvant de la communication selon le contexte social ou historique, commentant le malais, ou le parler de contrebande de 1940 : "Il se créait ainsi un autre Français"[4]. Dans "Oedipe" de *La Mise à mort* , ou les nouvelles des années soixante, et dans certains chapitres de *Blanche ou l'oubli* , il insiste sur les mutations syntaxiques : les abréviations, "le raccourci, l'économie des phonèmes, si caractéristique de cette année où nous sommes"[5] (1966), l'accélération des phrases. A travers ces mutations, Aragon est sensible à un nouveau regard sur le réel, de nouvelles représentations, en ces années où Roland Barthes vient de déchiffrer dans *Mythologies* les signes de nouveaux mythes modernes. "Il se fait une usure incroyable de mythes fugitifs"[6]. Pour le vieil homme, "rien de ce qui se disait n'a plus le même sens, le changement s'est fait dans le crâne humain"[7].

Mais le propre des derniers romans d'Aragon est de mettre en pratique ces réflexions sur la vie du langage, par leur rythme, leur vocabulaire, leur syntaxe, la mobilité de leurs instances narratives. Les nouvelles de 1961-1963, ou le début de *Blanche* , cultivent la rapidité du récit par la juxtaposition de phrases brèves (*Blanche*) ou la succession foudroyante des faits (comme pour "Oedipe" dans *La Mise à mort*). Quel raccourci magistral offre le début de la nouvelle "Les histoires" (1964) : "C'était un pauvre petit sans épaules, sans menton qui, faute de plaire, inventa de s'acheter une motocyclette afin de faire du bruit"[8]. Ainsi le texte mime une rapidité de l'esprit qui pour Aragon correspond à un rythme moderne de la vie : "Il y a des sentiments qui portent date [...] Mais certains raccourcis de l'âme accusent incompatibilité d'évidence avec les temps de flâne, la marche à pied, même la vitesse du vélo. Il faut qu'on ait l'habitude de déjeuner à New-York et retour

---

1 *B.O.* , I, ch. III, vol. 37, p. 46.
2 *Ibid.*, p. 47.
3 Pour Philippe, le terme "gazogène" est incompréhensible.
4 *B.O.* , I, ch. VII ("Changer de dieu"), vol. 37, p. 129.
5 *B.O.* , III, ch. II, vol. 38, p. 52.
6 *B.O.* , II, ch. III, vol. 37, p. 220.
7 *B.O.* , III, ch. II, vol. 38, p. 68.
8 "Les histoires", *O.R.C.* , vol. 4, p. 257. Repris dans *Le Mentir-vrai* .

dans la journée pour une certaine rapidité d'esprit"[1]. Le vocabulaire familier d'aujourd'hui, les tournures elliptiques, les mots condensés, l'apocope, tendent ainsi à mettre le roman au diapason de son époque, non sans une pointe d'excès de "second degré". ("Alors tout de même vous anticipez sur l'anticip ..."[2]).

Ce sont là plutôt des effets de surface, voyants, mais qui n'ont pas la même portée, nous semble-t-il, que l'ébranlement donné au récit par l'instabilité des rôles, et le caractère vacillant des repères de réalité. L'originalité d'Aragon tient à ce que l'ensemble de la structure romanesque traduit le mouvement temporel métaphorisé par la catachrèse. Le processus de changement joue directement *dans le texte* , alors que dans *La Semaine sainte* il était commenté et illustré par des "stéréoscopies" d'époques au niveau de la fiction. Aux yeux d'Aragon, le genre du roman, avec son pouvoir de métamorphose, est particulièrement apte à opérer cette saisie des mutations au moment où elles se forment : "Le roman est un langage où les mots disent plus, moins, autre chose que le sens fixé des dictionnaires [...] le roman, c'est le moment intermédiaire où le mot, vidé de son premier sens, est ouvert au sens nouveau, mais pas encore occupé par lui : ce moment est le règne de la disponibilité"[3]. Ce principe d'écriture relève d'une sorte de pédagogie du lecteur, où il ne s'agit plus tant de représenter le changement que de l'accompagner et de le produire.

Malgré ce choix affirmé, une ambivalence certaine se fait jour dans les textes de fiction et *Le Roman inachevé* , face à la nouvelle modernité et à la jeunesse qui l'incarne.

"Pour un progrès c'est un progrès"[4]

La dernière partie du *Roman inachevé* , celle du "vieil homme", résume bien les deux faces du jugement porté par Aragon sur la révolution du savoir et des moeurs. Le poème introductif la célèbre à la façon d'Apollinaire dans "La jolie rousse" :

> *"J'ai vécu le jour des merveilles*
> *Vous et moi souvenez-vous-en*

---

1 *M.M.* , "Oedipe", vol. 34, p. 143.

2 *B.O.* , I, ch. I, vol. 37, p. 17. On ne mettra pas toutes les apocopes au compte de l'accélération du récit. Certaines produisent plutôt, en fonction du contexte, l'effet d'exténuation du souffle, l'impossible aveu ou la souffrance. Voir *B.O.* , I, "Quel est donc le parfum de la tristesse ?".

3 Parements de l'édition *princeps* de *Blanche ou l'oubli* , Gallimard, 1967.

4 *R.I.*, "Poésies pour tout oublier".

Et j'ai franchi le mur des ans
Des miracles plein les oreilles
Notre univers n'est plus pareil" [1].

Mais le poème suivant, "Paris vingt ans après", stigmatise le paysage préfabriqué et l'accoutumance à la violence, thème repris sur le mode grinçant par les strophes de "Poésies pour tout oublier":

"La cuisinière de Landru
Relève de la préhistoire
Depuis qu'on a les crématoires
Qui déjà soit dit entre nous
Font un peu conte de nounou
Quand on pense à ce qu'on peut faire
En passant par la stratosphère

Vous direz ce que vous direz
Pour un progrès c'est un progrès"[2].

Il faut se souvenir que la lutte contre la menace atomique inspire les poèmes de circonstances de *Mes Caravanes* en 1954, et que le roman d'Elsa Triolet *Le Cheval roux ou les intentions humaines* , en 1953, met en scène des survivants de la catastrophe atomique sur une planète ravagée.

Peu à peu le regard sur la vie moderne s'assombrit non seulement devant les menaces apocalyptiques, mais devant le constat que l'humanité ne progresse pas vers le bonheur. Le récitant du *Fou d'Elsa* attribue ces sentiments au Medjnoûn :

> "Une grande lassitude vint à Kéïs. Car s'il voyait la différence des ustensiles inventés et des accessoires de son temps, il ne lui semblait apercevoir aucune modification des maux essentiels à son siècle. [...] Car on avait tant inventé de magies et de machines que cela ne pouvait que s'accompagner de nouvelles douleurs, et non seulement des os et des nerfs, mais de l'espoir et du désespoir, des inégalités du savoir, de nouvelles humiliations, que sais-je ? La complication des rouages humains broyait les sentiments, les connaissances accroissaient les zones obscures de l'inconnaissable à la taille de l'empire toujours étendu de la connaissance [...]"[3].

1 *R.I.* , III, "*Je chante pour passer le temps* ".
2 *R.I.* , III, "Poésies pour tout oublier".
3 *Fou* , VI, "La Grotte", XIV, *O.P.* , vol. 14, p. 398.

La jeunesse : "le sphinx du monde moderne"[1]

L'ambivalence apparaît en particulier dans l'attitude d'Aragon devant la jeunesse porteuse de questions muettes encore en 1966, mais bientôt susceptibles de remettre en cause les valeurs et fonctionnements de la société de consommation. On sait avec quelle insistance le thème de la jeunesse revient dans les oeuvres d'Aragon des années cinquante-soixante, en particulier dans *La Semaine sainte* , où le vieux commandant Degeorge et le narrateur misent sur elle tout leur espoir. A travers elle, c'est la vie qui reverdit, comme aime à l'imaginer Aragon dans son article célèbre de 1958, "Un perpétuel printemps", où le vieux lecteur s'émeut aux "harmoniques" éveillées en lui par le roman d'un amour d'adolescence, *Une curieuse solitude* de Philippe Sollers[2].

Dès 1953, et à nouveau en 1954, Aragon cherche dans *Les Lettres françaises* à combler la distance avec la jeunesse, à la reconnaître[3]. Il n'est pas seulement saisi d'une fascination parfois nostalgique devant la grâce des débuts (la jeune "inconnue du printemps" de 1962[4], Marie-Noire et Philippe au premier chapitre de *Blanche ou l'oubli*). Le grand souci d'Aragon est le risque de coupure entre les générations, risque dont la réalité éclatera en 1968. Ainsi, lors de la crise où se font jour d'importantes divergences entre l'Union des Etudiants Communistes et le Parti Communiste Français en 1963, Aragon exprime son "émotion réelle" et son "inquiétude" devant la perspective d'un "trou de génération", dit-il, entre militants[5]. Au moment des événements de mai 1968, il ouvre *Les Lettres françaises* aux étudiants insurgés, et déclare son "admiration" pour leur courage, bien que sa démarche en direction du mouvement de mai soit rejetée par les dirigeants gauchistes. Cohn-Bendit écrit durement : "Celui qui glorifia le Guépéou et le stalinisme venait faire une cure de jouvence parmi cette jeunesse qui, sûrement, lui rappelait la sienne"[6]. Si cette rupture de générations a des raisons politiques susceptibles d'être discutées, bien plus profond risque d'être

---

1 ARAGON, *L.F.* , 3 novembre 1966 : "La grande question que nous nous posons Elsa et moi, c'est celle de la jeunesse. Elle est pour nous le sphinx du monde moderne".

2 "Un perpétuel printemps", *Les Lettres françaises* n° 748, du 20 au 26 novembre 1958, repris dans *J'abats mon jeu* . Sur l'évolution des relations entre Ph. Sollers et Aragon, voir la note documentée de N. LIMAT-LETELLIER, *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture* , *op. cit.*, notes au chapitre VI, p. 874-877.

3 ARAGON, "Savoir saluer ses cadets", *L.F.* , n° 488, 29 octobre 1953 ; "Pichette et Dobzynski", *L.F.* , n° 520, 10 juin 1954.

4 *O.R.C.* , vol. 4, repris dans *Le Mentir-vrai* .

5 Voir la brochure *Les étudiants communistes face aux grands problèmes de notre temps* , session du Comité Central du P.C.F., Ivry 8-9-10 mai 1963, éditions du P.C.F., p. 103.

6 COHN-BENDIT (Daniel), *Le Gauchisme* , éd. du Seuil, 1968, p. 64.

le fossé avec des jeunes gens non politisés, ignorants et indifférents au passé, comme le petit Philippe de *Blanche* . Aragon trace un portrait parfois très amer d'une jeunesse au langage rudimentaire, aux rapports brutaux[1], insoucieux de l'Histoire et des valeurs de ses aînés ; celle qui trouve les histoires de la Résistance lassantes, et qui bientôt ne saura plus ce que désigne "Hiroshima" ("Qui c'est ? Un poète ou un général ?"[2]).

Mais ce fossé culturel entre générations, dramatisé dans les romans par l'invention de personnages jeunes, n'est que l'aboutissement spectaculaire d'un processus général et accéléré d'oubli, condition du changement.

L'oubli : "le fond du crâne troué"[3]

Le titre et l'épigraphe de *Blanche ou l'oubli* soumettent l'homme des années soixante à la loi de l'oubli. Loi de la vie, elle permet le renouvellement perpétuel de la langue et des générations. Aragon rappelle les formules de Darmsteter sur la vie des mots : "partout la condition du changement est l'oubli que l'esprit fait d'un premier terme, en ne considérant plus que le second"[4]. Ceci vaut aussi, on l'a vu, pour le roman défini comme "moment intermédiaire [...] ouvert au sens nouveau".

Cette fonction dynamique et positive de l'oubli que célébrait Nietzsche[5] se trouve en réalité mise au second plan dans le cours de *Blanche ou l'oubli* sous l'effet menaçant d'une inflation d'oubli, d'un déséquilibre : "Il me semble que l'oubli gagne du terrain [...] C'est une eau montante et, jeunes et vieux, déjà qui nous prend aux genoux"[6]. La même métaphore désigne souvent chez Aragon l'approche de la mort ... Sans aborder ici l'oubli "élusif" de refoulement, nous voyons se généraliser la perte de mémoire humaine au profit de l'accumulation des documents inscrits dans quelque "mémoire" artificielle : "Cette humanité ne se défend plus contre l'oubli puisque, ce qu'elle aurait pu oublier, elle en a simplement fait dépôt"[7]. Aragon redoute de voir les sociétés, par l'accélération de ce phénomène, perdre contact avec leur passé. L'appel de Gaiffier (ou de son

1 Voir *B.O.* , III, le chapitre "Tout l'orge de l'avenir", chapitre commenté en liaison avec la menace d'apocalypse par N. Limat, *op. cit.*, p. 598.

2 *B.O.* , I, ch. IV, vol. 37, p. 68.

3 *B.O.* , III, ch. II, vol. 38, p. 69.

4 Citation placée en exergue de *Blanche ou l'oubli* , tirée de *La Vie des Mots étudiée dans leurs significations* - 1886.

5 NIETZSCHE, *Considérations inactuelles* I et II, trad. G. Bianquis, éd. Aubier-Montaigne 1964, p. 135-136, p. 183 ...

6 *B.O.* , I, ch. VIII, vol. 37, p. 136.

7 *B.O.* , I, ch. VIII, vol. 37, p. 137.

double, "je") lancé au temps dans le chapitre "Tout l'orge de l'avenir" respire l'angoisse d'une rupture de l'individu avec son passé, et de la communauté humaine avec ses trésors de mémoire : "attends-moi [...] si tu m'abandonnes dans l'ornière, avec moi c'est ton domaine d'hier qui se meurt, [...] tu as le fond du crâne troué"[1]. La transmission ne se fait plus. La métaphore et la fable littéraire correspondent à une expérience de communication rompue douloureusement ressentie, sur laquelle Aragon revient longuement en 1965, dans la préface des *Beaux Quartiers* pour les *Oeuvres Romanesques Croisées.*

Mesurant la distance entre le début du *Monde réel* et le moment actuel, "Trente années comportant les bouleversements disproportionnés de la période qui va de 1935 à 1965", l'écrivain s'interroge sur "ce que seront, avec une rapidité bouleversante [...] les lecteurs de demain", à en juger par l'écart grandissant entre lui et ses destinataires :

> "J'ai vu, avec une vitesse croissante, les valeurs idéales des hommes changer de nature, de contour, d'universalité. J'ai vu, avec une vitesse croissante, s'installer l'oubli de ce qui constituait hier encore les notions partagées par la majorité des Français [...] J'ai vu les prunelles vides des enfants, et même des adultes, après vingt ans, devant l'histoire qui fut la nôtre. J'ai vu, hommes et femmes, surgir des êtres sans langage commun avec nous, je veux dire ceux qui tout à l'heure encore semblaient les porte-parole de cette révolte que ces nouveaux venus maintenant incarnent"[2].

Paroles prophétiques trois ans avant mai 1968 ...

Dans cette crise de la communication, le présent apparaît coupé du passé par l'effacement de la communauté de souvenirs, et son déploiement vers l'avenir se trouve compromis par l'impossibilité de la transmission. Dans ces conditions, il n'est pas surprenant que revienne au jour la métaphore ancienne du naufragé et de la bouteille à la mer, qui prend un sens nouveau.

---

1 *B.O.* , III, ch. II, vol. 38, p. 69.

2 "La suite dans les idées", 1965, *O.R.C.* , vol. 11, p. 45. Passage que pourrait illustrer le récit de la manifestation mal comprise contre le général Ridgway, où les communistes sont devenus des étrangers pour la population (*B.O.* , III, ch. II).

"[...] mes messages de naufragé dans le temps, mes bouteilles à la mer"[1]

"La suite dans les idées", texte de 1965, *Blanche ou l'oubli* [2], et d'autres passages de l'oeuvre d'Aragon, reprennent à plus de quarante ans de distance les motifs du naufragé dans le temps et de ses messages énigmatiques développés au livre IV des *Aventures de Télémaque* . Au début des années vingt et au milieu des années soixante, à chaque fois une crise du temps va de pair avec une crise des liens entre les hommes, une perte de la communauté humaine. Mais la signification de ces images et de cette fable n'est pas absolument identique dans les deux cas.

Dans *Les Aventures de Télémaque* , le "naufragé" avait perdu la "piste effacée" des siècles humains. Réduit à la solitude, il sentait s'effriter son moi et se dissoudre l'intelligibilité de son langage. Les bouteilles à la mer échouées par hasard sur l'île de Calypso *en remontant le cours des âges* restaient presque indéchiffrables pour Télémaque. Il s'agissait bien d'une absence de communication, mais l'accent était surtout placé par l'auteur sur la perte absolue des repères temporels entraînant chez l'individu "une lente dissolution de [sa] personnalité". L'aventure intérieure était au centre du texte. L'équivalent approximatif en serait peut-être dans *Blanche* l'arrêt du temps à une heure et quart[3].

Les pages de 1965 mettent davantage l'accent sur le bouleversement des réalités extérieures et sur l'absence de langage commun avec l'avenir. La question de la communication est devenue centrale :

> "Pour qui écrivons-nous ? quand chaque mot, le temps que je le prononce, ou le forme, prend un sens continuellement modifié [...] pour qui écrivons-nous que nous ne verrons pas, qui ne nous posera plus de question, qui nous lira derrière des verres d'une matière non encore inventée, sous les commentaires monstrueux de la nouvelle ignorance [...] Pour qui écrivons-nous ? [...] C'est avec la conscience de l'impossible, le sentiment de l'échec, que j'ai entrepris d'écrire pour une humanité d'inconnus, d'inconnaissables inconnus ... que j'ai entrepris d'écrire mes oeuvres posthumes, mes messages de naufragé dans le temps, mes bouteilles à la mer"[4].

---

1 *Ibid.*, p. 46.

2 *B.O.* , III, ch. "Un perpétuel mourir".

3 "Est-ce que c'est la fin du monde ? *Une heure et quart* . Le temps s'est arrêté à une heure et quart. Quelqu'un, quelque part, a lancé cette bouteille à la mer du temps" (*B.O.* , III, ch. I, vol. 38, p. 32).

4 "La suite dans les idées", préface des *Beaux Quartiers* , *O.R.C.* , vol. 11, p. 45.

Aragon, malgré le ton pathétique de ces lignes, ne reste pas passif devant la déperdition du message. Dans la fin des années cinquante et les années soixante, il opère toute une assimilation critique des tendances nouvelles de la culture pour "tâcher de comprendre ce qui naît"[1].

2 - UNE REVOLUTION CULTURELLE

La guerre, puis les années de la guerre froide, avaient en partie coupé Aragon de certains aspects modernes de la culture. On connaît l'hostilité des communistes, dans l'après-guerre, au développement de l'art abstrait, leur regard très critique sur l'existentialisme, leur rejet de l'"américanisation", y compris de la littérature américaine. L'histoire des *Lettres françaises* reflète ces positions fermées de l'après-guerre.

Or, comme l'écrit Pierre Daix, après 1955-1956, "en six ou sept ans [...] Aragon va rattraper tout ce dont il s'est coupé, sinon depuis 1932, du moins depuis la guerre"[2]. Mais, ainsi que l'a bien montré dans sa thèse N. Limat-Letellier, il ne s'agit pas d'une simple reprise, éventuellement avec surenchère[3], des théories d'avant-garde. Il n'est pas nécessaire de refaire ici, après N. Limat-Letellier, l'analyse d'une "confrontation" "avec les nouveaux courants littéraires de la décennie soixante", "qui se situerait entre reconnaissance, concurrence et connivence"[4], ni l'exposé des réticences d'Aragon devant la linguistique structurale. Nous n'examinerons la relation du romancier à ces idées d'actualité que sous l'angle des déplacements qu'elles opèrent dans la pensée du temps ou la représentation de la modernité.

---

1 ARAGON, "D'un Parnasse à bâtons rompus", *L.F.* , 12 avril 1962, repris dans *O.P.* , vol. 13, p. 387.

2 DAIX (Pierre), *Aragon. Une vie à changer* , éd. du Seuil, 1975, p. 387.

3 Certains lecteurs, se fiant aux apparences, ont pu songer devant les derniers romans à ce jugement très critique de Breton : "Aragon ? [...] nul ne s'entend comme lui à prendre le vent ; vous n'avez pas décidé, même contre son avis, de gravir une colline qu'il est déjà au sommet" (*Entretiens* , coll. Idées, Gallimard 1969 [première édition 1952], p. 109).

4 LIMAT-LETELLIER (Nathalie), *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture* , *op. cit.*, p. 556. Voir l'ensemble du ch. VI, "L'inquiétude de la modernité".

Aragon lecteur des "Nouveaux romanciers"

L'intérêt d'Aragon pour le Nouveau Roman s'est manifesté dans la seconde moitié des années cinquante, et il a réaffirmé après 1960 son admiration pour certains textes de ce courant, tout en portant davantage son attention, à ce moment, vers le tout récent groupe *Tel Quel* . On ne trouve pas sous la plume d'Aragon un exposé complet de son appréciation sur le Nouveau Roman, mais des passages brefs et assez dispersés[1]. Il y apparaît qu'Aragon ne se contente pas de réagir à des théories, mais répond aussi aux impressions de lecture suscitées chez lui par ces romans. Ainsi, dans l'article "Savoir aimer", il suggère que le refus de raconter une histoire relève plus de la théorie que de la pratique des romanciers du Nouveau Roman.

Comme Nathalie Limat-Letellier l'a bien montré, une certaine évolution s'est dessinée entre 1958 et 1967, vis-à-vis de cette littérature expérimentale. Aragon la considère, dans ses débuts, comme un signe de la modernité dans la littérature : "C'est une marque de ces dernières années que l'innovation formelle dans le roman [...] c'est un fait du roman moderne que l'entrée de la Recherche dans le roman"[2] (Aragon ne limite pas la Recherche aux "nouveaux romanciers", puisqu'il cite Michel Zeraffa à côté de Claude Simon). Il exalte l'entreprise de cette "catégorie nouvelle de "chercheurs"", et évoque la tentative de "la négation du sujet"[3] chez Robbe-Grillet. En 1962, cette passion pour l'expérimentation en littérature se manifeste encore dans "D'un Parnasse à bâtons rompus" à propos de *Mobile* (1962) mais quelques réticences apparaissent déjà dans la caractérisation de "l'école Robbe-Grillet" comme néo-parnassienne - "l'école Robbe-Grillet, pour quoi *Tel Quel* a ses faiblesses (moi aussi)"[4] - même si ce qualificatif de "parnassien" associe le respect de la recherche sur le langage à une impression éprouvée de

1 Sans rappeler tous les articles et interview des *Lettres françaises* consacrés au Nouveau Roman (N. Limat-Letellier mentionne plusieurs articles dans sa thèse, aux notes du chapitre VI) nous rappelons les principaux textes où Aragon parle de ce courant ou de certains de ses écrivains : "Un perpétuel printemps", *L. F.* , n° 748, 20-26 novembre 1958, repris dans *J'abats mon jeu* , "Savoir aimer", *L.F.* , n° 768, 9-15 avril 1959, repris dans *J'abats mon jeu* , "D'un Parnasse à bâtons rompus, *L.F.* , n° 922, 12 avril 1962, repris dans *O. P.* , vol.13, "Les clefs", *L.F.* , n° 1015, 6 février 1964, "La fin du *Monde réel* ", *O.R.C.* , vol. 26. En dehors du Nouveau Roman, voir aussi les réflexions sur *Tel Quel* et sur Beckett, notamment dans "D'un Parnasse à bâtons rompus", *Aragon parle avec Dominique Arban* (Seghers 1968), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (Skira 1969). Sur la recherche dans le roman, "Le discours de Prague", *L.F.* , n° 944, 20 septembre 1962, repris dans *O.P.* , vol. 13, et "Un réalisme du devenir", *L.F.* , n° 1083, 3 juin 1965.

2 "Un perpétuel printemps", *J'abats mon jeu* , p. 20-21.

3 *Ibid.*

4 *O.P.* , vol. 13, p. 390.

limites devant "ces natures mortes"[1]. On voit que la réticence est antérieure à la publication de *Pour un nouveau roman* , de Robbe-Grillet ; elle peut avoir pour origine certains articles de celui-ci publiés depuis 1958[2], mais aussi la lecture des oeuvres. Ainsi, se bornant à l'épigraphe du roman *Le Palace* (1962), dont il n'a pas encore lu le texte complet, Aragon y voit "l'expression directe d'un Parnassien qui s'ignore tel"[3]. Aragon refuse avec quelque condescendance de s'en indigner, au nom de sa propre formulation provocatrice de *Traité du style* , tout en marquant sa désapprobation de "cette épigraphe, pour ce qu'elle comporte de désinvolture envers ce qui a pour [lui] ce poids de sang et de larmes avec quoi c'est assez mal de jouer ..."[4]. Il est vrai que le soutien apporté au Nouveau Roman se nuance d'un ton plus critique à partir de 1964, devant "les palissades, le cloisonnement" des exclusives et "le grand battage" d'un mouvement qui prétendrait au "monopole de l'expérimentation"[5]. Si bien que dans "La fin du *Monde réel* ", Aragon laisse entendre que la "nouveauté" de ce courant est limitée par la répétition, et par la timidité théorique : "Je ne suis pas de ceux qui s'indignent que quelques écrivains prétendent avoir instauré un *nouveau* roman. Car il n'y a rien que je souhaite tant que la nouveauté dans le roman. Or, dans le domaine de la nouveauté non plus, je n'aime pas les rivages, et rien n'est nouveau très longtemps"[6]. Par une sorte de coup d'audace indépassable dans la modernité, Aragon se projette vers une conception théorique d'après laquelle le roman doit briser le "mur au bout d'une impasse" qu'est le principe de crédibilité, pour se faire "conjecture"[7]. Ce principe serait "à la fois l'évangile de Bourget et de Robbe-Grillet"[8] !

Les titres cités par Aragon des "nouveaux romans" qu'il a appréciés pourront nous éclairer sur les implications temporelles de ses choix, bien que la question du temps ne soit jamais abordée dans ses commentaires sur ces titres[9]. Aragon ne mentionne pas les oeuvres de Robbe-Grillet, se contentant de faire allusion à ses thèses. Il marque en revanche très nettement son admiration, à

---

1 *Ibid.*

2 En particulier : "Une voie pour le roman futur" (1956) contre l'"univers des "significations"" et les vieux "mythes de la "profondeur"" (*Pour un nouveau roman* , coll. Idées, p. 23 et 26), et "Sur quelques notions périmées" contestant l'art mis au service d'une cause, et en particulier le réalisme socialiste.

3 *O.P.* , p. 391. L'épigraphe du *Palace* : "Révolution : Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points. - Dictionnaire Larousse".

4 *Ibid.*

5 "Les Clefs", *L.F.* , 6 février 1964.

6 *O.R.C.* , vol. 26, p. 315.

7 *Ibid.*, p. 317.

8 *Ibid.*

9 Nous bornons à cet aspect temporel l'étude de la relation des textes d'Aragon au Noueau Roman, renvoyant sur les autres points à la thèse de N. Limat-Letellier, ch. VI, 3 et 4.

plusieurs reprises, pour les textes de Michel Butor et ceux de Claude Simon. De Michel Butor, dont il dit en 1958 apprécier la qualité de la prose dans *Le Génie du lieu* [1], Aragon célèbre *La Modification* . Pierre Daix le confirme : "Je me souviens de son enthousiasme devant le roman de Michel Butor, *La Modification* , qui reçut le prix Renaudot en 1956, où il voyait résolus certains problèmes du roman qu'il avait rencontrés dans sa jeunesse"[2]. (On peut supposer que ce roman répondait au désir de l'oeuvre hybride, roman-poème, et à la recherche d'une structure complexe totalisatrice). *Degrés* , plus riche encore sur le plan expérimental, était probablement connu d'Aragon, car des extraits en ont été publiés dans *Les Lettres françaises* en janvier 1960. Enfin Aragon rend un hommage appuyé à *Mobile* , "un livre qui a de la grandeur", "un très beau livre", relevant de cette "littérature expérimentale" qui n'est pas accessible à tous les lecteurs[3]. Pour lui, c'est un texte qui donne à rêver, et l'on entend "à travers tout le livre, monter peu à peu la hantise de la mer"[4].

De Claude Simon, Aragon cite en 1958 *L'Herbe* (1958) et *Le Vent* (1957), où il se montre attentif à l'écriture des longues phrases et au "procès du roman mené [...] dans la nature, la matière de la prose"[5]. D'après le contexte, Aragon touche bien ici à cette caractéristique des écrits de Claude Simon : le roman progresse non pas tant au niveau de la diégèse que par la dynamique propre du langage (aimantations et enchaînements de mots, d'images, grâce à des liaisons dans l'ordre du signifiant ou du signifié, lutte entre des mouvements textuels contraires : dilatation d'un noyau/contraction sur un point, continuité/fragmentation, etc.). Un peu plus tard, Aragon dit avoir lu "avec une certaine passion" *Le Vent* , et il répète en 1959 avoir "beaucoup aimé" ce livre[6]. *Le Vent* , encore, est cité avec le même aveu d'admiration, ainsi que *La Route des Flandres* , en 1962[7]. Dans ce dernier roman, Aragon dit retrouver sa guerre de 1940.

A partir de ces traces assez ténues de lectures, dont nombre d'auteurs "nouveaux romanciers" sont absents (sans que l'on puisse en inférer leur ignorance par Aragon), on s'aperçoit que les écrivains et les livres cités ne confirment guère la

---

1 Voir "Un perpétuel printemps", *J'abats mon jeu* , p. 23-24.

2 DAIX (Pierre), *Aragon. Une vie à changer* , *op. cit.*, p. 387 (Erreur de date de P. Daix, pour 1957).

3 ,"D'un Parnasse à bâtons rompus", *O.P.* , vol. 13, p. 383 (1962).

4 *Ibid.*

5 "Un perpétuel printemps", *J'abats mon jeu* , p. 20.

6 "Savoir aimer".

7 "D'un Parnasse à bâtons rompus", *O.P.* , vol. 13, p. 391.

théorie de Robbe-Grillet sur l'absence de temps dans le récit moderne. Elle se vérifie bien pour les romans de Robbe-Grillet, comme dans les années soixante pour ceux de Jean Ricardou et autour de 1970 pour les plus purement formalistes des récits de Claude Simon (par exemple *Triptyque*). Les figurations imaginaires, en effet, s'y projetant dans le présent perpétuel de la lecture, finissent par s'annuler en ne construisant qu'une durée de lecture. Au contraire, si *La Modification, Le Vent, L'Herbe, La Route des Flandres* , ont en commun de bouleverser la chronologie, ils n'évacuent pas la temporalité ; ils édifient une structure d'une complexité croissante en s'autorisant du fonctionnement de la mémoire. Les personnages de Claude Simon, écrit Jean Rousset, vont "tenter [...] de ressaisir et de reconstituer un passé : passé d'autrui dans *Le Vent* , passé du narrateur et de ses proches dans *L'Herbe* et *La Route des Flandres* , passé personnel dans *Le Palace* . Ces livres sont d'authentiques romans de la mémoire vivante"[1]. Il s'agit là d'une vision certes partielle, et qui pourrait être contestée, dans la mesure où le travail de la mémoire, chez Claude Simon comme chez Butor, peut aussi être considéré comme un moyen, un support, dans une recherche scripturale. A propos de *La Route des Flandres* , Dominique Lancelaux n'hésite pas à écrire que "le champ mémoriel constitue le détour, l'alibi autorisant à déployer un champ textuel"[2]. A partir de ce roman en effet, Claude Simon aura tendance à mettre l'accent sur ce qui se forme "au présent de l'écriture"[3] et à ne plus prétendre "représenter", fût-ce la vie mentale. Mais les romans cités par Aragon sont encore de ceux que les lecteurs peuvent percevoir, au contraire, comme des plongées dans la temporalité concrète du souvenir, de l'histoire, ou des mythes qui baignent la culture moderne. Il n'est pas possible d'affirmer, comme le fait A. Robbe-Grillet, que le temps n'y "accomplit" plus rien. On sait que dans *La Modification* , le temps écoulé durant le voyage, et vécu dans son épaisseur de remémoration et de projets, débouche sur la décision prise par le héros d'écrire le livre, viatique et guide pour "se tenir debout"[4], tandis que *Degrés* achemine inéluctablement les personnages à l'échec de cette "maîtrise". Le schème temporel, chez Claude Simon, serait plutôt circulaire, ou animé de deux mouvements contradictoires, comme dans *L'Herbe* , où le dépérissement d'une agonisante se mêle au cycle perpétuel de la vie. Stuart

---

1 ROUSSET (Jean), "Trois romans de la mémoire : Butor, Pinget, Simon", in "Formalisme et signification", *Cahiers internationaux de symbolisme* , 1965, p. 78-84.

2 LANCELAUX (Dominique), "Modalités de la narration dans *La Route des Flandres* ", *Poétique* , n° 14, 1973.

3"Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier", *Entretiens* , éd. Subervie, Rodez 1972, p. 17.

4 BUTOR (Michel), "Intervention à Royaumont", 1959, *Répertoire I* , éd. de Minuit, 1960, p. 271-274.

Seykes a pu écrire de *L'herbe* que c'était un "texte tout entier consacré à l'obsession du temps"[1]. Il est frappant que les deux "nouveaux romanciers" préférés d'Aragon soient également les deux écrivains de ce courant les plus influencés par Proust, comme le souligne d'ailleurs Aragon[2] - et pour Claude Simon, par Faulkner - Les deux auteurs fascinés par le temps au point d'en déployer dans leurs récits le réseau touffu, du présent dilaté du monologue intérieur au passé mythique et historique, si bien que leurs romans sont à certains égards des romans du temps[3]. Sur le plan temporel, la lecture des romans produits par les "nouveaux romanciers" dans les années 50-60 ne pouvait qu'inciter Aragon à user avec une égale liberté de la chronologie et des bifurcations et fragmentations inhérentes à la mémoire. La tendance à créer une structure foisonnante, aux repères temporels vacillants, où le temps du lecteur s'égare comme dans un labyrinthe (tendance que révèle *La Défense de l'infini*), se trouve confortée par certains de ces textes expérimentaux. De même on observe un déplacement de plus en plus net, avec *Blanche ou l'oubli* et *Théâtre/Roman*, du temps de l'histoire vers celui du récit se faisant, qui converge avec les principes du Nouveau Roman et de *Tel Quel*. Convergence, plutôt qu'influence directe sans doute. Il est certain qu'Aragon suit avec attention les expériences romanesques et en tient compte. "C'est la caractéristique des romans de 1965, précisément - écrit-il -, que d'être des remises en question du roman même, de ses systèmes de référence, sa crédibilité, ses limites"[4]. L'intérêt d'Aragon pour la nouvelle avant-garde littéraire se manifeste le plus vif durant ces années où son oeuvre fait venir au premier plan le travail sur le langage.

Le "nouveau cinéma". Aragon devant Jean-Luc Godard.

Parallèlement au "Nouveau Roman", *Les Lettres françaises* de 1960 accordent une large place au "Nouveau Cinéma", qui s'épanouit depuis l'exceptionnelle production des jeunes réalisateurs en 1959[5]. "Vous savez bien,

1 SEYKES (Stuart), *Les Romans de Claude Simon* , Les Editions de Minuit, 1979, p. 11.

2 "Il y a des livres que je ne peux pas lire, et je n'ai pas nécessairement raison. Proust par exemple. Ce qui ne m'empêche pas d'aimer des auteurs qui lui doivent, paraît-il, beaucoup [...] *La Modification* de Michel Butor, *Le Vent* de Claude Simon" ("Savoir aimer", *J'abats mon jeu* , p. 108).

3 Voir *L'Emploi du temps* de Butor, qu'Aragon ne mentionne pas.

4 ARAGON, "Un réalisme du devenir", *L.F.* , n° 1083, 3-9 juin 1965.

5 Au festival de Cannes de 1959 furent présentés les films *Les Cousins* , *Orfeu Negro* , *Hiroshima mon amour*, *Les Quatre Cents Coups* .

1959, l'année des *400 coups !* "[1]. A part ce rapide hommage à F. Truffaut, la "nouvelle vague" laisse peu de traces dans les romans d'Aragon. Mais la modernité au cinéma se résume pour lui à la figure la plus dérangeante des jeunes réalisateurs, la plus novatrice sur le plan formel, celle de Jean-Luc Godard, dont *A bout de souffle* fit un effet de choc en 1960.

Aragon a manifesté plusieurs fois son admiration pour l'art de J.L. Godard, et un véritable échange entre littérature et cinéma s'opère avec Godard dans les années soixante : par exemple lors d'une émision de télévision dans la série "Cinéastes de notre temps" en 1964, "Aragon parle de Godard"[2], Aragon donne l'exemple du film *Bande à part* , et commente les décors de Godard et sa pratique du collage. Un grand article des *Lettres françaises* du 9-15 septembre 1965, exactement contemporain du début de la diégèse de *Blanche ou l'oubli* , "Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ?" est un article enthousiaste, où Aragon proclame que "L'art d'aujourd'hui, c'est Jean-Luc Godard [...] Godard, c'est Delacroix", et où il exalte la "beauté sublime" de *Pierrot le Fou.* Il revient sur la technique des collages de ce réalisateur dans le texte de 1965 "Collages dans le roman et dans le film", extrait de la préface des *Beaux Quartiers* [3].

De ce jeune réalisateur d'avant-garde, Aragon se déclare très proche par la sensibilité. A propos du film *Bande à part* , avec son décor d'un Paris suburbain, sa façon de montrer ce que d'ordinaire on ne photographie pas, Aragon dit : "c'est une chose qui m'est organiquement très proche" ... "*Le Paysan de Paris* , ça a été fait de la même façon"[4]. Cette rencontre n'est pas fortuite : en 1965, Aragon parle de "cet accord secret qu'il y a entre ce jeune homme et [lui] sur les choses essentielles"[5] ; et il se sent en affinité profonde avec le personnage de *Pierrot le Fou.* Les thèmes obsédants de Godard, la violence moderne et l'indifférence, l'amour actuel qui n'ose pas miser sur le temps ("Gardons le sentiment que notre amour est un amour sans lendemain"[6]), rejoignent ceux d'Aragon dans *Blanche ou l'oubli* . Dans *Pierrot le Fou* , il est question des morts du Viet-Nam : "c'est terrible, hein, ce que c'est anonyme", dit Marianne. Une étude de Pierre Daix dans *Les Lettres françaises* du 22-28 décembre 1966, portant sur le film *Made in U.S.A.* , offre de si frappantes analogies avec une lecture possible de *Blanche ou l'oubli* (encore non publié), aussi bien pour l'analyse des visées de Godard que

1 *B.O.* , I, ch. 1, vol. 37, p. 17.

2 "Aragon parle de Godard",1964, série "Cinéastes de notre temps", émission d'André Labarthe, rediffusée le 5.1.1983 sur Antenne 2 dans "Cinéma-cinéma".

3 Repris dans *Les Collages* , Hermann 1965 (p. 125-129 pour Godard).

4 Emission "Aragon parle de Godard", 1964.

5 "Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ?", *L.F.* , 9 septembre 1965.

6 *Pierrot le Fou* , découpage, in *L'Avant-scène du cinéma* , n° 171-172, p. 78.

pour certaines spécificités formelles observées, qu'elle mérite d'être citée longuement. Pierre Daix relève dans ce film une volonté du réalisateur de "casser" la continuité filmique, ce qui obligerait le spectateur à sortir de sa torpeur :

> "Ce à quoi s'en prend Godard, ce n'est pas à la violence en tant que telle, mais à notre complicité avec elle, à notre absence de réaction devant les dénis de justice, devant les crimes massifs comme la guerre du Viet-Nam"[1] [...] "Et le monde en morceaux, le hachis d'histoires, les conversations à demi-audibles et les discours inaudibles, la discontinuité même et de l'image et du son, c'est d'abord le moyen d'accéder à ce bruit et à cette fureur-là, et ce n'est pas plus le fait de Godard que le langage pareillement discontinu de *Guernica* n'a été le [...] l'époque moderne est un tout et la nécessité de nouveaux langages n'a rien d'une fantaisie. Il faut bien se rendre compte, par exemple, que les hommes de ce dernier tiers du XXe siècle entretiennent avec la violence une connivence que la croyance du XIXe siècle en un progrès moral engendré par le progrès des conditions de vie ne pouvait imaginer".

Aragon met plusieurs fois l'accent sur une démarche esthétique de Godard qu'il considère comme caractéristique d'une recherche moderne dans l'"appréhension de la réalité"[2], le collage, qui est souvent chez Godard une citation littéraire. Ce procédé où "l'élément emprunté à la réalité environnante et non discuté, non adapté", "sans fondu entre la chose *faite* et la chose *prise* "[3], donne un aperçu, "une perspective", sur la réalité au-delà de la vision immédiate. Aragon dit s'ennuyer lorsqu'il a l'impression que ce qu'on voit sur la scène est *toute* la réalité. "Tout à coup le collage ouvre" ... Chez Godard, conclut magnifiquement Aragon, laissant entrer "l'infini", "quand je vois une chose qui se passe dans un petit quartier quelconque bien poussiéreux de Paris, *je sais qu'il y a la mer* ". Dans cette émission, comme dans la préface des *Beaux Quartiers* , Aragon donne Godard comme exemple de ce réalisme moderne "sans rivages" qui a l'audace de braver le "bon goût" des critiques.

L'échange entre le cinéaste d'avant-garde et l'écrivain s'inscrit au secret de *Blanche ou l'oubli* , au-delà même du passage où Marie-Noire fait explicitement allusion à *Pierrot le Fou* , en bifurquant à partir de l'affaire Ben Barka : "Boucheseiche, Pierrot le Fou ... [...] On arrivera quelque part au bord de la mer, et je marcherai les pieds dans l'eau jusqu'à une maison abandonnée ... Avec

---

1 DAIX (Pierre), Rubrique "Avant sortie", "Ce que Godard nous jette à la figure", *L.F.* , n° 1162, 22-28 décembre 1966, p. 35 et 36.

2 "Collages dans le roman et dans le film" *Les Collages* , *op. cit.*, p. 122 ; ou "La suite dans les idées" (préface des *Beaux Quartiers*), *O.R.C.* , vol. 11, p. 33.

3 Emission "Aragon parle de Godard" : nous soulignons par les italiques les termes soulignés par l'intonation dans le discours d'Aragon - Nous remercions Agnès Pelinq grâce à qui nous avons pu prendre connaissance de cette émission enregistrée.

Philippe"[1]. Dans un mémoire sur *Blanche ou l'oubli* auquel nous devons ici beaucoup[2], ont été mises en lumière des rencontres remarquables d'intertextualité entre *Pierrot le Fou* , ce film de 1965, et *Blanche ou l'oubli* . Les thèmes, les personnages, et leurs destinées, certaines originalités de sa facture semblent s'infiltrer dans le roman, devenir matériau et tremplin pour l'invention (par exemple la séquence monochrome en rouge dans la chambre de Philippe, glissée dans le chapitre où Marie-Noire rêve de la "couleur subjective" de Périgueux). Lorsqu'on sait combien les "songes partagés" de l'intertextualité sont porteurs de l'imaginaire de l'écrivain, comment ignorer cette phrase de l'"Après-dire" qui réunit Flaubert et Godard, "dans ce livre où de *Salambô* à *L'Education sentimentale* le conteur se perd de Gustave Flaubert à Jean-Luc Godard"[3] ? Que l'invention et l'écriture de *Blanche ou l'oubli* soient travaillées, infiltrées, par le film récent d'un réalisateur d'avant-garde controversé, ceci montre bien, nous semble-t-il, que la sensibilité à la crise de la nouvelle modernité n'est pas un manteau d'emprunt chez Aragon, car il ne rêve que sur des oeuvres susceptibles de devenir siennes, comme *Salambô* et *Hypérion* .

La relation est plus complexe et plus contradictoire avec les pensées philosophiques et la théorie de l'écriture dont retentissent les années soixante.

L'avant-garde et le déplacement théorique des années soixante

A travers le groupe de *Tel Quel* , mieux qu'à travers le Nouveau Roman, Aragon a pu croire pendant quelques années (de 1963 environ à mai 1968) accompagner les éclaireurs de l'avant-garde littéraire et théorique des années soixante. Nathalie Limat-Letellier a bien montré dans sa thèse (ch. VI) l'identification sous-jacente pratiquée par Aragon du groupe *Tel Quel* et de sa revue avec la jeunesse du Surréalisme et les revues surréalistes, et une certaine projection du vieil homme vers une reverdie imaginaire de lui-même. Mêlée aux assimilations subjectives, existait une proximité de principes de *Tel Quel* avec les objectifs initiaux du Surréalisme : ainsi dans une interview de 1966 publiée dans *Les Lettres françaises* , Philippe Sollers déclare : "Nous sommes plus proches des

1 *B.O.* , II, ch. VII, vol. 37, p. 298. Boucheseiche, qui fut impliqué en 1965 dans l'assassinat de l'opposant marocain Ben Barka, avait été le lieutenant d'un chef de gang surnommé "Pierrot le Fou", dans les années cinquante.

2 PELINQ (Agnès), *Le contexte culturel de* Blanche ou l'oubli *d'Aragon* , mémoire de maîtrise sous la direction de S. Ravis, Université de Provence, 1981.

3 "Après-dire", *B.O.* , vol. 38, p. 194. Texte de 1971.

surréalistes que du "nouveau roman", dans la mesure où l'enquête surréaliste a porté sur la "production" de sens"[1]. L'alliance, la fusion même de l'ambition révolutionnaire et de cette "enquête" est aussi un facteur de rapprochement avec les aspects du Surréalisme dont Aragon célèbre volontiers, dans les années soixante, l'esprit de découverte et la modernité[2]. *Les Lettres françaises* , on le sait, furent largement ouvertes à Ph. Sollers, J.P. Faye, M. Pleynet, etc. et aux textes fondateurs du groupe *Tel Quel* , avant même le rapprochement de celui-ci avec le marxisme (dans l'année 1965, en particulier). Le Comité de rédaction de *La Nouvelle Critique* soulignera l'intérêt manifesté par les intellectuels communistes pour la réflexion sur l'écriture menée par *Tel Quel* , tout en faisant référence à Aragon : "et l'on sait d'autre part avec quelle attention Aragon suit le travail de ses cadets dont il fut l'un des premiers à dire l'importance"[3].

Le dialogue théorique se poursuit avec la participation de Sollers et de la Revue *Tel Quel* à *La Nouvelle Critique,* par exemple avec l'article "L'écriture, fonction de transformation sociale"[4] et à travers les deux colloques de Cluny : "Linguistique et Littérature" (16-17 avril 1968) et "Littérature et idéologies" (2-4 avril 1970), reproduits dans *La Nouvelle Critique* , auxquels Aragon ne participe pas, gardant toujours une position indépendante.

Au-delà de ces convergences relatives, des affinités plus profondes existaient entre les recherches de Sollers et Aragon : la "vacillation [qui] atteint le sujet dit "de l'énonciation""[5], la forme hybride, au-delà des genres - malgré le sous-titre "Roman" de *Drame* et de *Nombres* , qui atteste que, pour leur auteur, "l'idée de roman continue"[6] -, les citations multipliées ... Mais l'assimilation ne saurait aller très loin ; sur le plan temporel, en particulier, les romans d'Aragon n'évacuent pas le temps, même dans les textes construits en rupture avec la

---

1 *L.F.* n° 1150, 29 septembre 1966, p. 7. Toutefois la conception surréaliste de l'"écriture automatique" "procédant d'une parole pure dont il ne s'agirait que de capter les effets" est considérée par Sollers en 1968 comme un "contre-sens" et "une impasse théorique complète" ("Niveaux sémantiques d'un texte moderne", communication au colloque de Cluny de 1968, reproduite dans *Théorie d'ensemble* , op. cit., p. 318).

2 Voir par exemple les entretiens radiophoniques avec Francis Crémieux (1964) et avec Dominique Arban (1968).

3 "Réponses à *La Nouvelle Critique* ", texte introductif signé "La N.C.", reproduit dans *Théorie d'ensemble* , *op. cit.*, p. 384 (reproduit "*Tel Quel* répond à six questions", *La Nouvelle Critique* n° 8-9, nov.-déc. 1967).

4 SOLLERS (Philippe), "L'écriture, fonction de transformation sociale", *La Nouvelle Critique* n° 12 (193) Nouvelle série. Mars 1968, p. 48-50.

5 BARTHES (Roland), "Drame, poème, roman", *Théorie d'ensemble* , coll. "Tel Quel", éd. du Seuil, 1968, p. 33.

6 *Aragon parle avec Dominique Arban* , *op. cit.*, p. 181.

chronologie, car le sujet ne s'y réduit pas à sa seule fonction[1]. Dans leurs articles sur *Blanche ou l'oubli* , Ph. Sollers et J.P. Faye ont eu tendance à assimiler le roman d'Aragon à leurs visées théoriques et à en minimiser les divergences[2].

Parmi les pensées contemporaines qui ont influencé *Tel Quel* et, au-delà de ce groupe, qui ont marqué profondément les années soixante et soixante-dix, nous nous arrêterons seulement sur celle de Michel Foucault, pour l'hommage que rend Aragon à ce philosophe, en pleine actualité dans *Blanche ou l'oubli* , et avec plus de recul dans *Les Incipit* (pour son étude sur Roussel).

Les Mots et les choses est un livre qui fait événement, surgi pendant la rédaction de *Blanche ou l'oubli* [3] ; Aragon en place la sortie dans la diégèse au moment de la maladie de Gaiffier, c'est-à-dire entre février et fin mai 1966. A la pointe de l'actualité dans la réflexion épistémologique, le roman d'Aragon tresse avec les textes de Michel Foucault une étrange relation, faite de fascination, de connivence, dénégation, capture ... La rêverie y part souvent d'une phrase isolée, car Aragon ressemble à son personnage : "Il retenait d'un auteur une expression plus facilement qu'une méthode"[4]. Or, bien des formules de Foucault, dans *Les Mots et les choses* , pouvaient éveiller un écho chez Aragon ; par exemple : "le temps qui porte les langages se loge en eux et finit par les user" (p. 326), même si la pensée du philosophe ne peut pas susciter une adhésion sans réserves de la part d'Aragon.

Comme le souligne à juste titre N. Limat-Letellier dans sa thèse[5], toute la pratique et la vision de la littérature d'Aragon protestent contre l'antihumanisme théorique des sciences humaines contemporaines d'inspiration structuraliste, ou celui de Robbe-Grillet et du roman "impassible", formaliste à ses yeux (on peut remarquer qu'il ne manifeste aucune inclination, à notre connaissance, pour la pensée d'Althusser, dont *Lire "Le Capital"* et *Pour Marx* , en 1965, aspirent à

---

1 "Au sens structural (linguistique) le sujet n'est pas une personne, mais une fonction", écrit R. BARTHES dans l'article "Drame, poème, roman", *Théorie d'ensemble* , p. 28, note II (de1968).

2 SOLLERS (Philippe), "Lu et approuvé par Philippe Sollers : Une science de l'anomalie", *Le Monde* , "Le Monde des livres", n° 7050, 13 septembre 1967, p. V ; FAYE (Jean-Pierre), "Oublier vrai-Ecriture et vérité", *L.F.* , n° 12-15, 3 janvier 1968, p. 10-11. Voir la thèse de N. Limat-Letellier, ch. VI, qui analyse les positions respectives, p. 512-513.

daté du 3ème trimestre 1967

3 Le dépôt légal du livre est ~~d'avril 1966~~. ~~*Blanche ou l'oubli* ne sera terminé probablement qu'en 1967 (?).~~ Un fragment du chapitre "Un perpétuel mourir" (IIIe partie, ch. I), qui précède de peu le chapitre où il est question de Foucault (IIIe partie, ch. III), a été pré-publié dans *Les Lettres françaises* du 16 mai 1967 sous le titre "Le temps se met en grève". La sortie du roman est alors annoncée pour septembre. C. Geoghegan date l'édition du 28 juillet 1967. *Les Lettres françaises* font place à Foucault en particulier en 1966.

L'achevé d'imprimer donne le 18 septembre 1967.

4 *B.O.* , III, ch. I, vol. 38, p. 12.

5 Voir le chapitre VI, (sections 1B et 4).

restituer au marxisme sa rigueur théorique. L'humanisme un peu flou de Garaudy, dont Aragon a préfacé en 1963 *D'un Réalisme sans rivages* , laisse un champ plus libre à la littérature et une place plus grande aux motivations morales de l'action politique). La position de Foucault devrait donc lui poser problème. En effet, "Gaiffier" reconnaît que pour ses "amis intellectuels"[1] (que l'on imagine marxistes) un philosophe qui envisage "la disparition de l'homme"[2] sent le soufre ! Il feint de prendre au pied de la lettre la célèbre formule de "la fin de l'homme"[3], de son "absolue dispersion"[4]. Ce serait "une sorte de génocide en préparation"[5].

Malgré cette contestation de principe, Gaiffier manifeste son enthousiasme. On devine derrière le personnage un auteur attiré par le blasphème de l'effondrement, annoncé par Foucault, du socle épistémique qui avait fondé l'époque contemporaine, centré autour de l'homme. "Pour eux [ses "amis intellectuels"], je dirais volontiers que ce qui est ici en jeu, c'est l'anthropocentrisme de la science, et je comprends fort bien que ça les dérange"[6] ; mais Gaiffier se déclare, comme Foucault, situé ailleurs, déjà au-delà de l'achèvement d'une culture qu'auraient pressenti Hölderlin, Hegel, Feuerbach et Marx[7] : "nous sommes, lui et moi, gens obscurs de derrière le masque [...], gens de ce même hinterland"[8]. Plusieurs préoccupations les rapprochent : dès le début du chapitre d'Aragon, est mise en avant la question des limites de la représentation, sur laquelle s'ouvre la réflexion de Foucault lui-même. Et ne pourrait-on pas voir à la "place du roi", par un déplacement de la théorie de Foucault, non pas tant le Moi insaisissable, comme le suggère Daniel Bougnoux[9], mais l'absente par excellence, l'Autre, Blanche ? Comme dans *Les Ménines* de Velasquez, dans *Blanche ou l'oubli* , "toutes les lignes intérieures du tableau, et celles surtout qui viennent du

---

1 *B.O.* , III, ch. III, vol. 38, p. 95.

2 *Ibid.*, p. 97. Une discussion du "procès de l'histoire" inhérent à l'"anthropologie structuraliste" (à partir de Lévi-Strauss) est conduite par exemple dans un article daté de janvier 1964 publié dans *La Pensée* : dans l'anthropologie structuraliste, "c'est la réalité du temps lui-même qui est mise entre parenthèses ; les cultures sont, par essence, *juxtaposées* ", et "la chronologie devient une science inutile", relevant de la seule mentalité occidentale ... (M.P. EDMOND, "L'anthropologie structuraliste et l'histoire", *La Pensée* n° 123, nouvelle série, octobre 1965, p. 43-50).

3 FOUCAULT (Michel), *Les Mots et les choses* , *op. cit.*, p. 396.

4 *Ibid.*, p. 397.

5 *B.O.* , III, ch. III, vol. 38, p. 97.

6 *Ibid.*, p. 95.

7 Voir *Les Mots et les choses* , p. 396.

8 *B.O.* , III, ch. III, vol. 38, p. 97.

9 BOUGNOUX (Daniel), *Blanche ou l'oubli d'Aragon* , coll. Poche-critique, Hachette 1972, p. 71 : "La place du Roi (le Moi) serait-elle vide ?".

reflet central, pointent vers cela même qui est représenté, mais absent"[1]. Le langage ne peut que désigner cette absence.

L'écriture romanesque a aussi conduit Aragon à ce lieu originaire où il atteint "ce qui l'articule sur autre chose que lui-même"[2], sur le touffu du langage à sa naissance. L'arrachement à l'univers de la chronologie et de la maîtrise du langage, figuré par le vertige de Gaiffier projeté "au milieu des chimères" (au chapitre "Un perpétuel mourir") n'est-il pas une approche du "qui parle ?" de Nietzsche rappelé par Foucault ? Une sorte de "perpétuel mourir" de l'homme, éprouvant soudain "la dispersion de la profonde coulée du temps par laquelle il se sentait porté"[3], lui fait retrouver dans cette déchirure le lieu même où parvient, d'après Foucault, la littérature de rupture : "en parvenant au sommet de toute parole possible, ce n'est pas au coeur de lui-même qu'il arrive, mais au bord de ce qui le limite : dans cette région où rôde la mort, où la pensée s'éteint, où la promesse de l'origine indéfiniment recule"[4]. La quête de l'originaire conduit Gaiffier au blocage du temps sur le cri (à travers la fable véridique de l'horloge parlante déréglée), à un langage du corps souffrant qui brise les jeux de surface des derniers romans.

Est-il abusif de faire converger ainsi l'enquête épistémologique de Foucault et l'interrogation poétique d'Aragon ? Peut-être ... Mais les derniers mots de l'"Après-dire" de *Blanche* tracent bien la frange à la fois de parenté et de distance entre la pensée de Foucault, celle de l'homme absent, où "l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable"[5], et le sentiment aragonien d'une présence perdue, mais à jamais inscrite dans le temps : "Ou, sur un banc d'une plage un gant, et la mer à marée basse au loin refait le bruit éteint des baisers"[6].

La linguistique dans les années soixante

Avec l'entrée spectaculaire de la linguistique dans *Blanche ou l'oubli* , Aragon ouvre son roman à l'actualité intellectuelle, mais aussi à la branche des sciences humaines qui a renouvelé le plus largement les méthodes dans ces sciences au-delà d'elle-même, dans la fin des années cinquante et les années soixante. Il est bien connu que c'est en effet dans cette période que le modèle linguistique tend à

---

1 *Les Mots et les choses* , p. 318-319.
2 *Ibid.*, p. 342.
3 *Ibid.*, p. 397.
4 *Ibid.*, p. 395.
5 Dernière phrase de *Les Mots et les choses* .
6 *O.R.C.* vol. 38, p. 195.

jouer le rôle de pilote des autres sciences humaines, notamment en anthropologie[1], et dans l'analyse des textes littéraires[2].

On se souvient qu'une flambée de publications de textes anciens réédités et d'écrits théoriques récents[3] marque la décennie soixante, et culmine dans "la prodigieuse année 1966"[4], où Aragon rédige *Blanche ou l'oubli* . Aragon avait pu connaître avant cette date certaines des études rassemblées en 1966 dans des recueils d'articles, notamment "La nature des pronoms", publié par Benveniste dans *For Roman Jakobson* , en 1956 (éditions Mouton, La Haye), article que pourraient illustrer de nombreux passages de *Blanche ou l'oubli* [5]. Mais l'étude qu'il cite[6], "Structure des relations de personne dans le verbe", date de 1946, publiée dans une revue spécialisée. Il est peu probable qu'Aragon l'ait lue avant 1966 (son inclusion dans le roman non loin de la fin de l'oeuvre, confère une certaine vraisemblance à l'hypothèse d'une rédaction du roman nourrie de l'actualité au fil de l'écriture, dans l'ordre des chapitres).

Blanche ou l'oubli semble porter trace aussi des autres études réunies par Benveniste dans les sections "La communication" et "L'homme dans la langue". Quant aux théories de Jakobson, notamment sur la communication et sur la

---

1 Bien que dès 1945, "L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie" de Lévi-Strauss, publié dans *Word* (repris dans *Anthropologie structurale* en 1957) parle de l'"étroite analogie de méthode" entre linguistique et anthropologie, et conseille aux ethnologues de s'inspirer du modèle épistémologique de la linguistique, le public cultivé fut plus touché par *La Pensée sauvage* (1962) et surtout par la grande entreprise des *Mythologiques* (1964-1971).

2 Par exemple, dans le compte-rendu d'un débat de 1967 sur "Littérature et linguistique / La collaboration entre littéraires et linguistes est-elle possible ?", débat rassemblant, à l'initiative d'H. Mitterand, J.C. Chevalier, J. Dubois, M. Duchet, J.M. Goulemot, L. Hay, R. Ricatte, T. Todorov et P. Daix, Michèle Duchet déclare : "Il y a une sorte de grammaire générale de l'oeuvre qu'il est nécessaire de posséder pour comprendre chaque oeuvre dans sa singularité" (*Les Lettres françaises* , 20 avril 1967).

3 Pour mémoire, sans prétention à l'exhaustivité, rappelons en 1957, de N. CHOMSKY, *Structures syntaxiques* ; 1960, L.A. MARTINET, *Eléments de linguistique générale* ; réédition en France, chez Payot, du *Cours de linguistique générale* de F. de SAUSSURE (évoqué dans *B.O.*), réédité à nouveau en 1964 ; 1963, de Roman JAKOBSON, traduction française des *Essais de linguistique générale,* ; 1962, de C. LEVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage* , 1964 *Le Cru et le cuit* , 1966 *Du miel au cendre* ; 1966 (avril) de E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, N. CHOMSKY, *Le langage et la pensée* et *Linguistique cartésienne* , de GREIMAS, *Sémantique structurale* , de M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses* ; et un ensemble collectif publié chez Gallimard sous le titre *Problèmes du langage* . (C'est aussi l'année des *Ecrits I* de LACAN, et 1967 sera marqué par J. DERRIDA, *L'Ecriture et la différence)* ; 1968, traduction en Français de L. HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage* (1953).

4 PEYTARD (Jean), "Aragon, la linguistique et le roman", *R.C.A.T.* , n° 2., 1989, p. 199 sq.

5 Jakobson a beaucoup fréquenté ses amis E. Triolet et Aragon vers 1956 lors de son séjour en France.

6 Voir *B.O.* , III, ch. II, vol. 38, p. 58.

fonction poétique du langage, elles pouvaient lui être assez familières grâce à ses relations personnelles avec le linguiste. Inversement, on sait que celui-ci a salué dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* des livres qui "donnent à penser sur les questions fondamentales du langage"[1]. L'écrivain, en tout cas, ne pouvait que se sentir très concerné par les échanges de Benveniste et Jakobson sur "l'homme dans la langue", réflexions qui seront à l'origine de la "linguistique de l'énonciation". Il en reprend dans *Blanche* les deux questions fondamentales et conjointes des pronoms (le je/tu) et de la temporalité.

Notre propos n'est pas ici, d'étudier sous tous ses aspects l'usage des théories linguistiques chez Aragon ; ce travail - qui reste à faire - appellerait un développement considérable[2]. Entre le jugement un peu condescendant de Georges Mounin, qui considère qu'Aragon use très librement, en poète, des concepts et termes de la linguistique[3], et la démonstration de la compétence de linguiste d'Aragon qui semble ressortir des articles de Jean Peytard et de Roman Jakobson, une troisième voie nous paraît confirmer les analyses de N. Limat-Letellier dans sa thèse (ch. VI)[4] : la connaissance étendue que possède Aragon de la linguistique contemporaine ainsi que des théoriciens plus anciens joue, dans le roman, non pour faire de cette science un modèle, mais comme levain de la fiction. Ceci en deux sens au moins : par les figures nouvelles qu'elle propose à l'invention romanesque (par exemple à travers la mise en scène, grâce à la permutation des rôles dans le roman, des pôles de la communication "émetteur" et "récepteur" ou à propos de l'idiolecte devenant parole intérieure du narrateur) et par la critique implicite du formalisme dont le systématisme ne tiendrait pas assez compte de l'homme ni de l'Histoire.

Deux exemples nous permettront de préciser la position de *romancier* prise par Aragon : les deux épigraphes de *Blanche ou l'oubli* , et le célèbre passage de la troisième partie où "celui qui parle" pose la question : "qui suis-je ?".

A l'ouverture de *Blanche* , le nom de Darmsteter, d'après Jean Peytard[5], est "un choix heureux et judicieux. Les travaux de Darmsteter marquent, en effet, une coupure, et ouvrent un avenir à la recherche linguistique, en France, à la fin du

---

1 JAKOBSON (Roman), "Le métalangage d'Aragon", *L'Arc* n° 53, mai 1973, p. 79.

2 Voir l'article de W. BABILAS, "Das Sprachbild in Louis Aragons Roman *Blanche ou l'oubli* ", *Collectanea Philologica, Festschrift für Helmut Gipper* , Saecula spiritualia 14, Verlag Valentin Koerner, Band 1, Baden-Baden, 1985, s. 39-71.

3 D'après les propos tenus en notre présence, et lors d'une soutenance de thèse en présence de M. Raymond Jean.

4 LIMAT-LETELLIER (Nathalie), *Le vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture, op. cit.*

5 PEYTARD (Jean), "Aragon, la linguistique et le roman", article cité *supra* , p. 202.

XIXe siècle". Inversement, dans une émission de juin 1966 sur "Langage et communication"[1], Georges Mounin déclarait que la conception évolutionniste du langage développée par Darmsteter sur le modèle de l'évolution des espèces de Darwin était totalement périmée. A nos yeux, pour l'oeuvre d'Aragon, l'important est ailleurs : l'épigraphe de Darmsteter est à mettre en relation à la fois avec l'ensemble du roman et avec l'épigraphe de Chomsky, avec laquelle elle forme système. D'une part, elle désigne métaphoriquement le roman comme écriture de la mutation, du moment de passage, ainsi que nous l'avons déjà vu ; d'autre part, le couple formé par l'ancienne linguistique de *La Vie des mots* ... (1886)[2] et la plus récente (1966) - l'une et l'autre ostensiblement datées par Aragon - peut recouvrir une double signification :

- sur le plan des théories linguistiques, il affiche la prise en compte de la tradition conjointement à celle des auteurs les plus récents. Tout le roman confirme cette alliance des précurseurs et de la linguistique actuelle, par la place faite aux auteurs du XIXe siècle et de la première moitié du XXe (Bopp, Darmsteter, Saussure, Frédéric et Jean Paulhan, Damourette et Pichon, Troubetzkoy, etc.)[3], à côté des noms les plus en vue en 1966. Par ailleurs le choix de Chomsky peut apparaître comme une prise de position en faveur d'une orientation de la linguistique critiquant une analyse purement descriptive de la langue, orientation ressentie comme "une approche dynamique" de la langue, mettant l'accent sur la créativité du langage : "on a l'impression qu'il réintroduit dans ce qui était une belle structure morte un mouvement"[4]. Sur le plan de la structure narratologique et de l'esthétique du roman, le couple d'épigraphes annonce bien le double registre temporel qui gouverne le livre dans sa majeure partie, surtout dans les premiers

---

1 Emission scolaire, "Langage et communication. Inconscient culturel et inconscient individuel" avec MM. Mounin, Laplanche, Bourdieu, Hyppolite, Serres, Badiou. Institut Pédagogique National. G. Mounin déclare : "... il a fallu jeter par-dessus bord un travail [...] comme celui de *La Vie des mots* [...] qui avait été centré sur l'idée que le langage était un phénomène naturel [...] le parallélisme des sciences naturelles et de la linguistique était poussé jusqu'à la caricature". Dossiers pédagogiques de la radio-télévision scolaire, S.E.V.P.E.N. 13 rue du Four, Paris 6e.

2 L'édition princeps de *B.O.* porte 1886, devenu par erreur "1866" dans *O.R.C.*

3 W. BABILAS y ajoute Georges Borrow (1803-1881) pour lequel Aragon aurait eu une passion secrète, transparaissant un peu dans *Le Roman inachevé* ("le mot 'Amour'") et *Le Fou d'Elsa* (Paris 1963, pp. 371 et 432).

4 Débat organisé par *La Nouvelle Critique* :"Deuxième révolution linguistique ?" (*La Nouvelle Critique* n° 12 (193) nouvelle série, mars 1968). Dans ce même numéro, Aragon salue Chomsky comme "un des esprits les plus considérables de ce temps", dont la théorie de la grammaire générative «qui éclata il y a onze ans avec son livre *Structures syntaxiques* a été appelée d'emblée dans la science "la révolution de 1957"» (Aragon, "Pour une victoire, un soir de victoire"). Chomsky incarne alors la résistance des intellectuels américains à la guerre du Viet-Nam.

chapitres, articulés sur l'alternance entre le présent (1965-66) et le passé déroulé à partir de 1922.

Lorsque l'on considère le texte même de *Cartesian linguistics* , il semble bien annoncer le fonctionnement biaisé du roman, où le récit du passé n'est pas présenté de façon "systématique" et complète, mais donne la clé de "certaines idées d'un intérêt actuel" : dans la traduction française publiée au Seuil en 1966 :

> "... l'organisation même de cette étude introduit une distorsion, car elle projette en arrière [1] certaines idées d'un intérêt actuel au lieu d'offrir une présentation systématique du cadre dans lequel ces idées ont germé et ont trouvé leur place".

Que l'on pense par exemple au mystère de la lecture d'*Hypérion* par Blanche à Java, compris "trop tard", allusion possible aux origines de la déviation stalinienne du socialisme, comme au refus de voir la fissure s'élargissant par l'incompréhension dans le couple.

Les deux citations mises en exergue ne sont donc ni l'affichage d'un savoir, ni une simple concession à la mode, elles désignent la structure et le fonctionnement "retors" de ce grand ensemble"[2] qu'est le roman d'Aragon.

Notre second exemple porte sur un passage du chapitre "Une mèche de cheveux n'est pas une hypothèse" : après avoir cité un poème de Cummings, poète connu autrefois par Aragon, le narrateur-je se dissocie du personnage : "Ainsi, j'ai glissé de Geoffroy à cet autre que je vois dans les miroirs, ce vieil homme"[3]. Il s'interroge alors sur celui qui parle. Tour à tour, en effet les personnages ont été évincés de leur place d'inventeur (fictif) de la fiction, et ils se vident de leur pseudo-réalité : "Il n'y a plus de Geoffroy Gaiffier, en tout cas, comme il n'y a plus de Marie-Noire"[4]. Qui est alors le sujet de ce discours à la première personne ? Le "Qui suis-je ?", - question ambiguë, car elle peut renfermer à la fois l'interrogation de *Nadja* sur l'identité unique du moi, et le problème du sujet linguistique -, reçoit tout d'abord dans le texte une réponse inspirée, semble-t-il, par les analyses de Benveniste sur les pronoms[5]. "Qui suis-je ? Celui qui parle"[6].

---

1 ["backwards"]

2 Voir *B.O.* , I, ch. "Changer de dieu". "Une énorme unité sémantique" [...]" Une construction où je peux vivre".

3 *B.O.* , III, ch. III, vol. 38, p. 132.

4 *Ibid.*, p. 133.

5 BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale* , "La nature des pronoms" (1956).

6 «Les instances d'emploi de *je* ne constituent pas une classe de référence, puisqu'il n'y a pas d'"objet" définissable comme *je* auquel puissent renvoyer ces instances. [...] Quelle est donc la réalité à laquelle se réfère *je* ou *tu* ? Uniquement une "réalité du discours" [...] *Je* signifie "la

Cette définition linguistique minimale du "je" dans le discours glisse immédiatement à une présence du sujet comme "conscience d'être dans les mots"[1] qu'il profère. On se souvient que Gaiffier "appelle *âme* la conscience, ce lieu où naît le langage" [...] "ce lieu de conscience où se fait le passage à la parole"[2] et qu'à travers les mots il pratique "une sorte de vivisection de l'homme. Au niveau de la conscience"[3]. Immédiatement, cette présence du locuteur dans son langage, pour Aragon, devient présence de celui qui écrit, et soulève le problème de l'impossible effacement de l'auteur dans le roman, même s'il parle à la troisième personne : "Quand Balzac parle, il croit se cacher, mais je le vois. Personne d'autre que lui n'aurait pu écrire ces pages où il se suppose invisible. Ai-je pouvoir de m'effacer ? Est-ce vraiment s'effacer qu'être le récitant, que de se borner à être le récitant ?"[4]. Il nous semble qu'Aragon dialogue ici avec le linguiste, pour qui «la "troisième personne" n'est pas une personne ; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne* »[5]. La phrase d'Aragon "est-ce assez de la troisième personne, de l'impersonnalité du discours"[6] réplique à cette définition linguistique, comme elle peut objecter à l'analyse donnée par Benveniste de l'énonciation historique (qu'il illustre par un exemple tiré de *Gambara* de Balzac) : "A vrai dire, il n'y a même plus de narrateur [...] Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter d'eux-mêmes"[7].

Ainsi en conduisant une libre réflexion sur la pratique de la littérature à partir des notions linguistiques, l'écrivain est amené à reconnaître la vérité de son rapport à l'écriture : quand bien même il chercherait à se cacher derrière le mur de la fiction, ni le "je" linguistique, ni même le "il" ou l'amenuisement de la personne à travers l'indéfini du "on", ne peuvent masquer l'auteur : "le mur se fait transparent [...] ... Celui qui écrit est nu. On lui voit ses plaies, ses cicatrices, sa force et sa faiblesse, son sexe et son âme"[8]. Le savoir linguistique, dans cette belle page, devient l'occasion et l'instrument d'un retour sur l'homme dans la langue, et par là, sur la

---

personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je"* » (Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* , ch. XX, cité dans coll. Tel, Gallimard, 1966, p. 252).

1 *B.O.* , III, ch. III, vol. 38, p. 133.

2 *B.O.* , III, ch. I, vol. 38, p. 45 et 46. La première phrase est répétée deux fois à une page d'intervalle.

3 *B.O;* , III, ch. I, vol. 38, p. 27.

4 *B.O.* , III, ch. III, vol. 38, p. 133.

5 BENVENISTE, "Structures des relations de personne dans le verbe" (1946), in *Problèmes de linguistique générale* , ch. XVIII, *op. cit.*, p. 228.

6 *B.O.* , III, ch. III, vol. 38, p. 133.

7 BENVENISTE, "Les relations de temps dans le verbe français" (1959), in *Problèmes de linguistique générale* , ch. XIX, *op. cit.*, p. 241.

8 *B.O.* , III, ch. III, vol. 38, p. 134.

création romanesque. Paradoxalement, le métalangage débouche sur la subjectivité à vif, qui grâce à lui se dégage de sa clôture singulière.

Les théories récentes ont-elles chez Aragon un retentissement sur la conception de la conscience linguistique du temps et sur le système des temps verbaux ? *Blanche ou l'oubli* fait une très rapide allusion aux notions des linguistes Pichon et Guillaume. Un personnage qui s'est glissé dans l'identité de "Joachim Gasquet", après avoir tenu "toute sorte de propos sur ce que Pichon entendait par expression strumentale du temps, se lança dans une digression sur, me sembla-t-il, les théories de Georges Guillaume, dont il me faut avouer que je n'avais pas lu les travaux à cette époque"[1] (1940). Ici les noms lancés peuvent n'être que des signes adressés au lecteur, attestant l'intérêt d'Aragon pour la question du temps dans la langue. Car l'allusion aux "struments du temps"[2] reste énigmatique, et les théories de Gustave Guillaume sur la figuration mentale du temps ne sont pas développées, malgré l'influence qu'elles ont exercée. "A cette époque", en 1940, un linguiste aurait pu effectivement connaître l'essentiel de la pensée de G. Guillaume, dont avaient déjà été publiés *Temps et verbe* (1929) et "Thèmes de présent et système des temps français" (1937)[3].

La réflexion d'inspiration linguistique sur le temps dans *Blanche ou l'oubli* ne paraît éloignée ni de Guillaume, ni de Marcel Cohen qui s'est inspiré de ce dernier[4]. Mais elle pourrait s'appuyer sur les considérations de Benveniste dans "Le langage et l'expérience humaine", paru dans *Diogène* en 1965, mais connu selon toute probabilité par Aragon grâce à l'ouvrage collectif majeur *Problèmes du langage*, publié en janvier 1966[5].

Au chapitre "Un perpétuel mourir", Aragon évoque la construction mentale que nous faisons du temps, en des termes qui pourraient fort bien rappeler ce texte où Benveniste précise la notion de temps, et analyse le temps lingustique. Benveniste met en garde contre la «confusion qui consiste à penser que le système

---

1 *B.O.*, III, ch. III, vol. 38, p. 113. Le texte d'Aragon donne "Georges", par erreur, pour *Gustave* Guillaume.

2 "Strument" : "classe linguistique comprenant les termes indépendants qui servent à la construction du discours, pronoms, articles, prépositions, conjonctions", (définition rappelée par J. Peytard dans *R.C.A.T.* n° 2), tirée du *Glossaire des termes spéciaux ou de sens spécial employés dans l'Essai de Grammaire* d'E. Pichon. "Struments", struments, voir *Essai de grammaire*, t. VI, livre VI.

3 Les études échelonnées de 1933 à 1955 sont réunies dans *Langage et science du langage* (1969).

4 Aragon mentionne dans *B.O.*, de Marcel Cohen, *Le Langage* (*B.O.*, II, ch. II, vol. 37, p. 211).

5 BENVENISTE (E.), "Le langage et l'expérience humaine", *Problèmes du langage*, par E. Benveniste, N. Chomsky, R. Jakobson, A. Martinet, et *alii*, collection Diogène, nrf, éd. Gallimard, 1966, p. 3-13. L'article de Benveniste sera repris dans *Problèmes de linguistique générale*, t. II, p. 67-78, en 1974.

temporel d'une langue reproduit la nature du temps "objectif", si forte est la propension à voir dans la langue le calque de la réalité»[1], Gaiffier remarque, à propos du temps imaginé, "Je suis toujours repris par cette illusion, qui fait la réalité pareille au langage"[2]. Mais c'est surtout dans la réflexion sur les relations de la langue à l'expérience vécue du temps que certaines formulations rejoignent le linguiste :

> "J'ai la tête ainsi, je dis *hier* , je dis *demain* comme des choses certaines. Et j'ai beau le savoir, j'oublie sans arrêt qu'en réalité, le passé comme l'avenir, je les imagine et il n'y a rien au monde qu'un présent, un perpétuel mourir que j'appelle faute de mieux le présent ..."[3]

C'est la thèse centrale de Benveniste, que "le seul temps inhérent à la langue est le présent axial du discours, [...] comme une ligne de séparation entre ce qui n'est plus présent et ce qui va l'être" ; l'idée revient sous plusieurs formes et avec force : "en réalité le langage ne dispose que d'une seule expression temporelle, le présent"[4].

Or l'on remarquera qu'Aragon dramatise l'évanouissement du passé et l'absence de réalité du futur, par l'expression "un perpétuel mourir". Il intègre de plus ces réflexions, attribuées à Gaiffier, dans un chapitre dominé par la quête de Blanche et la vaine imagination de sa présence. Le présent n'a pour le héros pas d'autre sens que celui de leur existence commune. Aragon rapporte ce passage de *Blanche ou l'oubli* non à Benveniste, mais au roman d'Elsa Triolet *Le Grand Jamais* , où la narratrice s'interroge sur les limites du présent et affirme : "un roman doit être pour le lecteur un éternel présent"[5]. Si un écho des théories linguistiques s'est glissé dans ce chapitre de *Blanche ou l'oubli* il reste subordonné aux thèmes romanesques dominants de *Blanche* , et devient un élément du dialogue entre le "je" et le "tu" qui, par-delà les personnages,s'échange entre Aragon et Elsa.

Les avatars de Clio

La science historique, qui avait déjà connu de profondes transformations dans l'entre-deux-guerres avec l'"école des Annales", entre au cours des années

---

1 *Ibid.*, p. 5.
2 *B.O.* , III, ch. "Un perpétuel mourir", vol. 38, p. 39.
3 *Ibid.*
4 BENVENISTE (E.), article cité, p. 9.
5 TRIOLET (E.), *Le Grand Jamais* , éd. Gallimard, 1965, p. 281.

soixante dans une longue zone de turbulence, qui est aussi une période de retour réflexif sur la connaissance historique. Celle-ci fait l'objet d'un débat parmi les philosophes, les historiens et les ethnologues, si bien que le statut de science ne lui est plus solidement assuré. La critique de l'objectivité historique n'était pas une démarche récente, puisque la thèse de Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire, essai sur les limites de l'objectivité historique* , date de 1938. Mais cette réflexion menée en philosophe ne s'est répandue que plus tard chez les historiens qui pour la plupart étaient restés influencés par le positivisme. Dans la fin des années cinquante et les années soixante, ce sont les historiens eux-mêmes qui examinent sans complaisance le problème de la validité de la connaissance historique.

On remarque l'abondance, dans cette période, d'ouvrages écrits par les historiens sur les méthodes et finalités de la science historique, avec parfois des titres qui supposent une discipline soumise à un regard critique : par exemple H.I. Marrou, avec *De la connaissance historique* (éd. du Seuil, 1954), Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* (Cahier n° 3 des *Annales* , Paris 1964), ou Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire* (Librairie A. Colin, 1965), etc. Ces ouvrages d'historiens se font l'écho des mutations de l'histoire récente, sans l'affaiblir.

Mais un "soupçon" atteint la détermination de l'objet scientifique lui-même : Lévi-Strauss, dans *La Pensée sauvage* , en 1962, considérant que "tout événement historique résulte, dans une large mesure, du découpage de l'historien"[1] dans le chaos d'une multitude inépuisable[2], en conclut que toute histoire est "partiale même si elle se défend de l'être"[3]. Dans la même période, le philosophe Gilles-Gaston Grangier dénie à l'histoire le statut de science, ne lui reconnaissant que celui d'idéologie :

> "Il y a donc pour l'histoire une tentation esthétique, qui la renvoie au roman, et une tentation formaliste, qui la renvoie aux sciences sociales. Le talent de l'historien nous paraît être de naviguer entre ces deux écueils. En tant que discipline autonome et constituée, l'histoire nous paraît être, plutôt qu'une science, l'un des arts qui caractérisent une culture [...] Quelque soin qu'elle prenne d'être "objective", la nature même du fait humain passé, rattaché aux existences individuelles, l'oblige à être une idéologie"[4].

---

1 LEVI-STRAUSS (Claude), *La Pensée sauvage* , éd.Plon 1962, p. 321.

2 "L'historien et l'agent historique choisissent, tranchent et découpent, car une histoire vraiment totale les confronterait au chaos" (Ibid., p. 321).

3 *Ibid.*, p. 341.

4 GRANGIER (Gilles-Gaston), *Pensée formelle et sciences de l'homme* , éd. Aubier, 1960, p. 208.

La critique du philosophe communiste Althusser est encore plus radicale, puisqu'il soutient que le concept d'histoire lui-même reste à construire : «*La théorie de l'histoire, au sens fort, n'existe pas*, [...] les concepts de l'histoire existante sont donc le plus souvent des concepts "empiriques", c'est-à-dire fortement mâtinés d'une idéologie qui se dissimule sous ses "évidences"»[1]. Cette critique s'oriente cependant dans une direction opposée à celle des réflexions sceptiques sur la non scientificité de l'histoire, car elle considère cette insuffisance théorique comme un stade appelé à être dépassé, au lieu de ramener de droit l'histoire dans la sphère du discours.

Ce débat n'est peut-être pas resté étranger à Aragon, lecteur de *La Pensée* et très certainement de Lévi-Strauss. Les véhémentes discussions autour de la notion d'Histoire entre Sartre et les structuralistes ont connu aussi une diffusion au-delà de groupes étroits[2].

Enfin l'intérêt pour les problèmes de l'histoire, de son objet et ses méthodes, s'exprime dans *Les Lettres françaises* , comme l'indique cet article de Michel Winock sur "La Nouvelle Clio", dont nous citons le début : "Le renouvellement des études d'histoire, que nous avons plusieurs fois évoqué dans cette chronique [..] ce profond renouvellement vient de trouver une expression digne d'être remarquée dans la publication de *La Nouvelle Clio* appelée à remplacer [...] l'ancienne collection *Clio* "[3]. Il signale l'ouverture considérable de la "nouvelle histoire" aux "aspects économiques, sociaux, culturels, et non plus seulement politiques" (le phénomène n'est pas récent, mais se généralise) ; mais surtout l'article insiste sur la démarche en quête d'un savoir sur le passé, dont la vérité n'est "jamais parfaitement saisissable"[4].

C'est plutôt après 1968 qu'a été souligné avec insistance le rôle que jouent dans l'histoire constituée l'activité narrative et le discours, prise de conscience pouvant conduire chez certains à un grand scepticisme sur la scientificité d'"historia", mais aussi à un rapprochement entre roman et histoire.

A l'occasion de la publication d'*Ecrits sur l'histoire* de F. Braudel, reprenant une étude de 1958 sur "La longue durée", Pierre Daix, dans un article des *Lettres françaises* (n° 1325, 10 mars 1970) intitulé "La grande histoire", décèle des "parentés singulières [...] entre les structures du récit historique - la façon

1 ALTHUSSER (Louis), "Esquisse du concept d'histoire", *La Pensée* , n° 121, juin 1965, p. 19.
2 Voir "Jean-Paul Sartre répond", *L'Arc*, n° 30, 1966, p. 87 et *sq*.
3 WINOCK (Michel), *L.F.* , n° 1066, 4-10 février 1965, p. 7.
4 *Ibid.*

qu'avaient les historiens d'écrire l'histoire - et les structures du récit romanesque". Il pense que cette vision de l'histoire sur la longue durée n'est pas antinomique du marxisme, car "la longue durée est précisément le temps spécifique du mode de production matérielle". La vision moderne du temps serait plus proche de la réalité :

> "Marx ne pouvait raisonner qu'en homme de son époque pour qui le temps était uniforme, non relatif, et pouvait donc être abstrait en tant que facteur constant, tandis qu'aujourd'hui une définition matérialiste du mode de production doit nécessairement comprendre sa durée, son rythme temporel spécifiques" [...] "il me semble que la notion de temps relatif est nécessaire au matérialisme historique actuel".

Dans cette perspective l'histoire-science est enrichie, plus complexe, mais non suspecte. Ce ne sera plus le cas chez Paul Veyne, dont les thèses eurent un grand écho.

Le livre retentissant de Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* , issu d'une première version de 1969, est publié en 1971 augmenté d'un essai, "Foucault révolutionne l'histoire". La thèse de P. Veyne soutient que les prétendues "explications" en histoire ne nous délivrent que du "probable", car les faits eux-mêmes sont des objets construits en fonction de visées subjectives : "Les faits n'existent que dans et par des intrigues où ils prennent l'importance relative que leur impose la logique humaine du drame"[1]. Infiniment plus complexes et moins destructrices, les analyses de Paul Ricoeur seront d'abord exposées dans *La Narrativité* (éditions du C.N.R.S., 1980) avant d'être développées dans les trois volumes de *Temps et récit* , où P. Ricoeur n'hésite pas à parler de "mise en intrigue" dans le récit historique. L'idée que le temps historique "est le produit du discours"[2] fragilise la confiance accordée à l'histoire. Pour Paul Ricoeur, "le temps construit par l'historien est issu, par une série d'écarts, de la temporalité propre au récit"[3], car nous n'avons pas d'autre accès au temps passé que le temps raconté.

Bien qu'antérieure à ces analyses, la remise en cause de l'Histoire est plus radicale chez les intellectuels opposant à la chronologie la permanence inconsciente des structures, et opposant à la continuité, la déchirure. Cette pensée apparaît dès 1968 chez Roland Barthes, dans les observations ajoutées à son texte de 1965 sur *Drame* de Sollers ; il faut, à ses yeux, "désacraliser ce nouveau fétiche" qu'est l'"Histoire".

---

1 VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire* , augmenté de "Foucault révolutionne l'histoire", éd. du Seuil, 1971, p. 70.

2 MAIRET (G.), *Le Discours et l'historique. Essai sur la représentation historienne du temps* , "Repères", éd. Mame, Orléans, 1974, p. 32.

3 RICOEUR (Paul), *Temps et récit* I, éd. du Seuil, février 1983, p. 288.

> "D'abord, l'Histoire elle-même est de moins en moins conçue comme un système monolithique de déterminations ; on sait bien, on sait de plus en plus qu'elle est, tout comme le langage, un jeu de structures, dont l'indépendance respective peut être poussée beaucoup plus loin qu'on ne croyait : l'Histoire est elle aussi une écriture"[1].

A la suite de *Tel Quel* et de Foucault, une forte tendance à la dévalorisation de l'Histoire (science et *res gestae*) domine l'avant-garde intellectuelle, malgré la résistance de Sartre[2].

Nous n'avons aucune preuve qu'Aragon, surtout dans les années ultimes de sa vie, ait pu prendre connaissance de ces analyses, dont certaines sont postérieures à ses dernières oeuvres - *Théâtre/Roman* manifeste cependant une profonde crise de l'idée d'Histoire -. Mais elles témoignent d'une refonte de la conception de la science historique qui caractérise la révolution culturelle de ce versant du siècle. Il n'est pas interdit de penser que cette Histoire mise en question, conjointement avec l'expérience des mensonges et falsifications historiques découverts avec la crise poilitique du communisme, a joué un rôle dans le retournement radical manifesté par l'attitude d'Aragon envers l'histoire comme science entre 1958 et 1963-1968[3].

Un pari sur le réalisme : "Le réalisme de demain"[4]

Les formes du réalisme pratiquées par Aragon dans *Le Monde réel* , malgré leur souplesse, s'avèrent inadaptées à la véritable révolution culturelle des années soixante comme à la réalité contemporaine. Dans l'année où Aragon écrit *Blanche ou l'oubli* , Ernst Fischer fait ce constat :

> "Le monde dans lequel nous vivons peut-il encore être décrit d'une façon "réaliste" avec les vieux moyens d'expression ? (...) Dévoiler que rien n'est en ordre, que l'indifférence, la déshumanisation l'emportent dans ce siècle d'airain, que derrière les grands mots et les conventions se tapit une réalité tout autre, prête à sauter dans le néant, c'est l'affaire de l'écrivain, et l'exagération apparente, le symbole concentré, le dépaysement terrifiant s'y prêtent souvent mieux que le "réalisme" traditionnel"[5].

---

1 BARTHES (Roland), "Drame, poème, roman", *Théorie d'ensemble* , éd. du Seuil, 1968, p. 27.

2 Voir SARTRE, "Jean-Paul Sartre répond", *L'Arc* n° 30, 1966, p. 87.

3 Voir dans la IVe partie, ch. I, L'historien, modèle ou repoussoir pour le romancier ?

4 ARAGON, préface à R. GARAUDY, *D'un réalisme sans rivages* , Plon 1963, p. 16.

5 FISCHER (Ernst), *A la recherche de la réalité. Contribution à une esthétique marxiste moderne* , essai. Collection Dossiers des Lettres Nouvelles, éd. Denoël, 1970 pour l'édition française. Textes allemands de 1966 et 1968. L'ouvrage comprend dans une partie intitulée "L'homme

A ce moment, il est frappant de voir Aragon non pas reprendre à son compte les vues théoriques du Nouveau Roman ou de Tel Quel , mais affirmer sa confiance dans un réalisme repensé, remodelé de l'intérieur. La fidélité d'Aragon au réalisme socialiste, dont il continue de se réclamer tout en avançant parfois d'autres formules comme "réalisme sans rivages" ou "réalisme du devenir"[1], correspond à une constante dans les idéaux et les buts poursuivis[2]. C'est une proclamation de foi non dans telle politique, ou même telle esthétique tracée, mais dans "un vertige, *un désir, une passion* "[3] de la réalité à connaître, à rejoindre et si possible à transformer. Mais les moyens et les formes doivent en être libérés : "De nos jours, le réalisme dont je n'ai cessé de me réclamer doit inclure tous les procédés d'appréhension de la réalité, et non pas les réduire à une certaine pespective séculaire employée, un certain goût du *fini* et ainsi de suite. Ou il cesse d'être réalisme"[4]. Aragon s'emploie activement à rendre possible un nouveau réalisme, et *J'abats mon jeu* témoigne déjà de cette démarche tenace, avant que se multiplient les prises de position dans *Les Lettres françaises* , *Les Collages* , etc. Nous en retiendrons ici deux points importants, sans viser à retracer la biographie politique et intellectuelle d'Aragon dans ces années, ce qui dépasserait notre propos et nos possibilités : à l'intérieur de l'institution communiste, il cherche à faire progresser une conception ouverte de la culture et du réalisme. Et dans la pratique de sa création, comme dans ses écrits réflexifs destinés à un plus large public, il développe une conception de plus en plus hardie du statut de l'imaginaire.

Deux dates nous serviront ici de repères pour les interventions d'Aragon dans le cadre de son parti : son discours sur "l'art de parti" prononcé au XIIIe Congrès du P.C.F. à Ivry en juin 1954[5], et le texte collectif auquel il a fortement collaboré et qu'il a présenté, issu des travaux du Comité Central d'Argenteuil des 11, 12 et 13 mars 1966, consacrés aux problèmes idéologiques et culturels[6].

---

déformé" une étude sur *La Mise à mort* , "L'image perdue" (1966). La troisième partie s'intitule "Eloge de l'imagination".

1 Sur tous ces points, nous renvoyons à la thèse de N. Limat-Letellier, ch. IV, "L'envers du réalisme socialiste".

2 "L'attitude réaliste, dans l'art et dans la vie, est le sens de ma vie et de mon art" (préface à *D'un réalisme sans rivages* , *op. cit.*, p. 15).

3 ARAGON, *Les Collages* , éd. Hermann 1965, texte introducteur, p. 23.

4 Préface des *Beaux Quartiers* (1965), reprise dans *Les Collages* , op. cit., p. 122.

5 Reproduit dans *J'abats mon jeu* sous le titre "Discours d'Ivry", p. 196-223.

6 "Résolution sur les problèmes idéologiques et culturels, Comité Central d'Argenteuil du P.C.F., le 13 mars 1966", cité d'après *Cahiers d'Histoire de l'Institut Maurice Thorez* n° 15, 1er trimestre 1976. Dans ce même ouvrage, Roland Leroy rapporte que dans la présentation qu'il fit de la résolution, Aragon l'a qualifiée de "texte honnête, tenant compte de la diversité des opinions parmi nous, dans la mesure où elles sont conciliables avec la politique générale du

Le discours d'Ivry est encore dominé par la volonté de clore la période dogmatique récente et de surmonter la crise du portrait de Staline de 1953[1]. Aragon plaide pour un "art de parti" (non forcément produit par des communistes) qui serait "un grand art national", continuant l'héritage français, et non une réponse hâtive, immédiate, aux problèmes politiques d'actualité ; un art non restreint aux sujets épiques du "prolétariat saignant" (p. 219), mais embrassant tous les aspects de la vie. L'écrivain rappelle l'exigence d'une grande maîtrise artistique et stigmatise le mépris de la forme, s'appuyant sur le voeu formulé par Maurice Thorez de voir naître "un nouveau classicisme". Enfin il engage les artistes communistes à participer aux débats entre créateurs de toutes opinions. On voit que ce discours à usage interne où Aragon règle les conflits récents est essentiellement destiné à libérer les écrivains et artistes de contraintes dogmatiques étroites et mutilantes. Etape nécessaire, mais encore peu novatrice.

Douze ans plus tard, le Comité Central d'Argenteuil, qui exercera une influence durable sur la politique culturelle du Parti communiste, déplace l'accent vers la créativité de l'artiste : celui-ci n'est pas un "arrangeur" d'éléments déjà donnés, et ne se borne pas à continuer le passé : "L'héritage culturel se fait chaque jour, il a toujours été créé *au présent* ". L'individualité de l'artiste s'affirme avec plus de force : "Tel écrivain, tel artiste était seul capable de produire l'oeuvre créée". Enfin la dimension expérimentale de l'art et de la littérature se trouve mise au premier plan, comme condition nécessaire au développement de la culture : "C'est pourquoi l'on ne saurait limiter à aucun moment le droit qu'ont les créateurs à la recherche [...] La création artistique ne se conçoit pas non plus sans recherches, sans courants, sans écoles diverses et sans confrontation entre elles".

Ce texte n'est pas pour Aragon un plaidoyer *pro domo* , car sa validité concerne tous les intellectuels (couche sociale de plus en plus nombreuse). Mais les productions les plus audacieuses d'Aragon ne seront pas en porte-à-faux par rapport à une orientation aussi ouverte. L'adoption collective par le Parti communiste d'un document qui lui servira de charte est à certains égards le fruit de l'action tenace d'Aragon, mais aussi l'effet de la mutation culturelle très rapide qui s'effectue depuis la seconde moitié des années cinquante.

Parti" (p. 142). Ce texte ne reflète pas intégralement la position d'Aragon, et ne saurait par ailleurs être réduit, comme on le fait souvent, à une affirmation de la liberté des créateurs. Voir aussi les *Cahiers du communisme* n° 5-6, mai-juin 1966.

1 Nous ne revenons pas sur cet épisode important, mais désormais bien connu. Il est abordé par Pierre DAIX dans *Aragon, une vie à changer* , ainsi que dans l'*O.P.* , volume XII, et dans *Cahiers d'Histoire de l'Institut Maurice Thorez* n° 15, 1976, qui donne aussi un extrait de l'intervention de F. Billoux au Comité Central du P.C.F. du 22-23 octobre 1953.

Maintenir ferme le principe du réalisme, si décrié qu'il soit en France, tout en ouvrant le champ de l'invention à la liberté de l'imaginaire, suppose une réhabilitation du statut de l'imagination. N. Limat-Letellier a bien montré les difficultés soulevées par le paradoxe qui consiste à exalter les pouvoirs de cette "maîtresse d'erreur" sans renoncer au rationalisme du réalisme socialiste, et les réponses apportées[1]. Ainsi Aragon insiste dans la préface à *D'un réalisme sans rivages* sur la valeur anticipatrice d'inventions apparemment gratuites, comme *Ubu roi* . "Le même phénomène se passe avec Kafka, dont le monde considéré d'abord comme le produit d'une imagination maladive, est devenu ressemblant à la *réalité historique* "[2]. Et l'on sait qu'Aragon a souvent souligné la "divination" ou la "prescience" d'Elsa Triolet romancière.

On sait combien Aragon, comme Elsa Triolet[3], s'est efforcé de rapprocher l'hypothèse en science et la fiction, l'invention romanesque et la découverte scientifique, l'"anomalie" comme erreur dont l'observation scientifique fait progresser la vérité et le phénomène hors des normes qui nous oblige à approfondir le réel. On serait tenté de voir dans ces glissements quelque abus de langage, et de penser que la littérature ne devrait pas avoir à justifier son existence par son efficacité scientifique ...[4]. Mais si l'on replace l'idée d'"anomalie" dans la perspective si souvent affirmée dans la théorie marxiste du caractère "scientifique" du marxisme, l'anomalie, "ce qui échappe à la règle"[5], est cette part irréductible de réalité qui oblige à réviser la règle, mise en échec par elle ; et l'on entrevoit la portée théorique et politique d'une telle suggestion. Car l'anomalie, écrit Aragon, "nous force à nous demander quelle hypothèse devenue peu à peu la loi [donc non soumise à un examen critique] vient de perdre sa valeur d'organisation du monde chimique, mathématique, biologique ou social"[6].

---

1 LIMAT-LETELLIER (Nathalie). Thèse, p. 362.

2 ARAGON, préface à GARAUDY, *D'un réalisme sans rivages* , op. cit., p. 17.

3 Voir E. TRIOLET, *La Mise en mots* (1969), "Le romancier écrira en toute innocence la petite histoire personnelle d'un homme, et le sociologue y reconnaîtra le fait social, il y mettra un nom. Le romancier racontera les faits et gestes d'un personnage et le médecin y devinera un malade, fera un diagnostic, déterminera la maladie. Le don d'observation du romancier [...], son intuition, risquent de faire tomber d'accord l'art et la science" (*O.R.C.* , vol. 40, p. 289). Dès 1959, dans un discours à Saint-Denis, Elsa Triolet dit que l'oeuvre d'art qui devance son époque "est en cela voisine de l'hypothèse scientifique, qu'ensuite il s'agit d'étayer" ; elle parle de "l'imagination prophétique" qui guide la science (*La Nouvelle Critique* n° 105, avril 1959, p. 84 et 87).

4 "La création artistique et littéraire est aussi précieuse que la création scientifique, dont elle ouvre parfois les voies" ("Résolution sur les problèmes idéologiques et culturels, Comité Central d'Argenteuil du P.C.F., le 13 mars 1966").

5 *B.O.* , III, ch. IV, p. 475.

6 *B.O.* , *ibid.*

Ainsi lorsque les marxistes affirment s'armer d'une théorie *scientifique* , Aragon suggère qu'au nom même de ce principe, il leur faut prendre en compte ce que la théorie n'a pas réussi à expliquer, et pour ce faire, affiner la théorie. Le roman serait l'aiguillon, qui s'obstine à désigner l'inclassable, à le ramener sous les yeux trop satisfaits des théoriciens.

Cette lecture rationaliste de l'anomalie n'est qu'une des lectures possibles, car la métaphore du roman comme "*science* de l'anomalie"[1] se tient à la lisière de l'impossibilité logique. Elle laisserait donc ouvertes plusieurs interprétations, n'excluant pas, aux yeux de N. Limat-Letellier, "l'antithèse et la dérision de la science"[2], la part du jeu, ou de façon plus restrictive une critique des codes rationnels, qu'il faut soumettre "à l'imprévisibilité, à l'incertitude, à la négativité"[3].

Mais nous pensons que la théorie du roman comme "*science* de l'anomalie" reprend toute son implication pratique et sa gravité si on la croise avec un autre thème lancinant de l'oeuvre romanesque et du paratexte aragonien, celui de la pédagogie de la souffrance (ce que certains commentateurs considèreront comme le culte de la douleur) : "Je crois au pouvoir de la douleur, de la blessure et du désespoir", écrit Aragon dans "La valse des adieux" en 1972[4]. Car le "contentement de soi"[5] nous ferme les yeux, alors que la douleur ressentie révèle la blessure infligée par la réalité. Dans *Blanche ou l'oubli* , le motif de l'anomalie et la pédagogie de la souffrance alternent et s'entrelacent. Cette dimension corrige le risque de verser dans l'utopie dont continue à être porteur le paratexte aragonien, avec des formules comme "le réalisme de demain", le "réalisme du devenir"[6], ou l'audacieuse "conjecture" du roman vers "l'inimaginable" prônée par "La fin du *Monde réel*"[7].

1 *B.O.* , III, ch. IV, vol. 38, p. 141.
2 LIMAT-LETELLIER (Nathalie), thèse, p. 367.
3 *Ibid.*, p. 368.
4 Repris dans *Le Mentir-vrai* , Gallimard 1980, p. 542.
5 *Ibid.*
6 *L.F.* , n° 1083, 3 juin 1965.
7 *O.R.C.* , vol. 26, p. 317.

CHAPITRE V

"LE CREPUSCULE DES MYTHES"[1]

Des transformations de l'écriture aussi profondes que le passage des *Communistes* à *La Semaine sainte,* et de ce roman à *La Mise à mort,* ne s'expliquent pas par le seul environnement culturel. Nous avons dissocié, pour la clarté de l'exposition, la nouvelle modernité qui atteint son plus vif éclat vers 1965-66, et la profonde crise politique qui en est contemporaine et même la précède, puisque l'ébranlement le plus visible, le "grand bouleversement des esprits"[2], se situe en 1956. Mais elles sont inséparables, car la crise du sujet et de l'Histoire dans les sciences humaines n'aurait pas rencontré un aussi large écho si le terrain social et les certitudes politiques n'avaient pas été déjà déstabilisés.

Réunissant tous ces facteurs autour de la mise en pièce des formes anciennes dans *La Mise à mort,* J. Dang Tran écrit :

> "Aragon, en tant qu'intellectuel et militant communiste, a été à certains égards plus atteint que d'autres par la crise qui marque les années soixante : crise non seulement des convictions révolutionnaires, mais de toutes les valeurs, de toutes les théories de l'Histoire, mais l'Histoire existe-t-elle ? crise de tous les humanismes, crise du sujet, mais l'homme *est-il dans l'homme ?* [...] crise de la littérature engagée dont la guerre d'Algérie a montré l'inefficacité, crise de l'écriture et du langage, puisque les mots ne collent plus aux choses [...]. Oui, l'univers chavire"[3].

Avec son siècle, Aragon sort de l'ère des certitudes.

Nous nous contenterons de tracer à grands traits, à partir de la documentation accessible à tous et des œuvres d'Aragon elles-mêmes, les conditions de ce "seuil" aussi décisif pour l'écrivain que les années précédant l'entrée dans *Le Monde réel* [4].

---

1 *R.I.*, I, "Classe 17".

2 *T.R.*, "L'homme de théâtre", "Le temps d'Eurianthe", vol. 41, p. 160.

3 DANG TRAN (Jacqueline), "*La Mise à mort* d'Aragon. Une hypothèse baroque", *Interférences,* Faculté des Lettres de l'Université de Rennes II, 1987, pp. 129-148.

4 Une biographie politique et intellectuelle précise d'Aragon durant cette période serait de la plus grande utilité. Sa réalisation dépasse nos possibilités personnelles, et suffirait à remplir un projet de recherche. Il est donc possible que nos affirmations soient rendues en partie caduques dans un avenir proche par de nouveaux éléments d'information.

Que devient sous l'effet de la crise historique la conscience du temps ? Quel regard jeter désormais sur le passé collectif et le passé personnel, comment ressaisir sa propre histoire ? Mais c'est aussi l'avenir qui vacille, et le présent fragilisé... Après un rapide examen de la période où l'ébranlement reste encore caché, nous verrons comment les "blessures de l'utopie"[1] finissent par modifier la construction intime et littéraire du temps.

1.- "LE TOURNANT DES REVES"[2].

Comment comprendrions-nous les écrits romanesques d'Aragon sans éclairer, dans le tissu des faits historiques contemporains, ceux qui ont bouleversé les certitudes, ébranlé les raisons de vivre qui avaient irrigué et structuré une œuvre et une vie pendant plus de vingt ans ? C'est pourquoi nous détachons ici la crise du mouvement communiste, en laissant à l'arrière-plan les autres événements qui ont pesé aussi sur les choix politiques d'Aragon dans les années cinquante et soixante : le contexte de guerre froide (on n'oubliera pas les efforts d'Aragon pour sauver les époux Rosenberg, sa lutte pour la paix avec *Mes Caravanes* et le Congrès de Vienne de 1952), les conflits coloniaux contre lesquels il prend parti directement dans son discours de Vienne[3], et par la profonde réponse indirecte du *Fou d'Elsa* à la guerre d'Algérie ; il faut se souvenir de la guerre du Guatemala faisant irruption dans *Les Yeux et la mémoire,* ou de la chute de la quatrième République, de l'arrivée au pouvoir du Général de Gaulle, qui donnèrent une subite actualité à *La Semaine sainte* ! Dans cette période intense, jouera aussi l'explosion de mai 1968, à laquelle Aragon fit l'accueil que l'on sait dans *Les Lettres françaises* malgré les réticences de son parti devant le "gauchisme" étudiant. Ce fond historique, nous le garderons présent à l'esprit pour restituer son contexte à ce qui nous paraît revêtir l'importance essentielle pour l'œuvre d'Aragon et son rapport au temps, notamment à l'avenir.

La mise à l'épreuve de l'idéal communiste, seul le langage poétique est capable d'en concentrer tout le sens en quelques images, comme le fait le couple des poèmes en prose de *La Mise à mort* dans "Murmure"[4]. Mais elle ne constitue pas un bloc, et il importe d'en distinguer les phases.

---

1 "Et l'on ne meurt que lentement des blessures de l'utopie" *R.I.*, III, "Les pages lacérées".

2 ARAGON, "Le tournant des rêves", *Europe* XXXV, n° 142-143, octobre-novembre 1958, reproduit dans *J'abats mon jeu*, E.F.R. 1959, pp. 234-262.

3 17 décembre 1952, reproduit en note dans *Le Neveu de M. Duval*, E.F.R 1953, pp. 174-183 ; un fragment de la partie finale est repris dans le chapitre "Murmure" de *La Mise à mort*.

4 "j'ai rêvé d'un pays [...] un pays de fond en comble à se récrire au bien"/. "Je rêve d'une mort [...] une mort au nom de ce que je crois" (vol. 33, p. 238 et p. 247. Voir la Vème partie, ch. III).

"pour garder la pose"[1]

Sans remonter à des hypothèses invérifiables sur les doutes éprouvés par E. Triolet et Aragon dans les années trente[2], le témoignage de Pierre Daix conduit à situer au plus tard à la fin de 1952 le premier ébranlement des certitudes. Dans "La fin du *Monde réel*", Aragon impute au débat intérieur en lui entre "cette certitude qui était [sa] vie" et "un doute affreux"[3] l'arrêt de la rédaction des *Communistes*, "au début des années cinquante". Extérieurement, rien n'en paraît ; ainsi, dans le "discours écrit pour une réunion de cellule ouverte aux sympathisants"[4] en octobre 1952, où il exalte Maurice Thorez (alors en convalescence en U.R.S.S.) comme un "héros d'un type nouveau", Aragon épouse les anathèmes les plus discutables de son parti contre le "travail fractionnel" de Marty et Tillon et "la clique du maréchal Tito", et il termine par cette envolée : "Pour la paix du monde ! Pour que s'élève toujours plus haut l'étoile stalinienne du bonheur !".

L'origine de la prise de conscience serait peut-être le déroulement du procès Slansky en novembre, suivi par les exécutions et par le Congrès de la Paix à Vienne du 12 au 19 décembre 1952 ; mais plus sûrement, le séjour d'Aragon et E. Triolet à Moscou au début de 1953, au moment où la presse soviétique annonce la découverte du prétendu "complot des blouses blanches" (13 janvier). Il se déchaîne alors une campagne anticosmopolite et antisioniste qui "porta l'antisémitisme à un niveau jamais atteint jusque-là en Union Soviétique" écrit Jean Ellenstein[5]. Le choc est profond. A leur retour, dit Pierre Daix, Aragon et E. Triolet "laissèrent éclater leur peine et leur colère. Je fus abasourdi de la véhémence de leurs propos. Ils me mirent ce jour-là en présence du stalinisme"[6]. Mais l'image de Staline reste inentamée.

L'étendue du mal commencera à se découvrir après la mort de Staline : si le "complot des blouses blanches" se révèle un faux (dès le 4 avril 1953), si Rajk est réhabilité en 1954, que penser des procès antérieurs et des "aveux" ? Le "dégel" en U.R.S.S., les retours de déportés de Sibérie, sont connus dès 1953 par Aragon et Elsa Triolet, et celle-ci en informe Pierre Daix à l'automne[7]. Cette même année,

---

1 *H.M.*, vol. I, p. 285. "J'ai vécu trop longtemps pour "garder la pose". Pardonnez-moi".

2 La thèse soutenue par M. Delranc en février 1991 sur les premières oeuvres d'Elsa Triolet, signalée dans la bibliographie, apporte certains éléments, dans des lettres de cette période traduites, ou des extraits des carnets intimes d'E. Triolet (Voir *Journal 1938-1939* , cité p. 157).

3 "La fin du *Monde réel* ", vol. 26, p. 303.

4 *L'Homme communiste* II, nrf, Gallimard 1953, pp. 257-304.

5 ELLENSTEIN (Jean), *Histoire du phénomène stalinien*, éd. Grasset 1975, p. 165.

6 DAIX (Pierre), *Aragon, une vie à changer*, éd. du Seuil 1975, p. 370.

7 Voir DAIX (Pierre), *J'ai cru au matin*, éd. Robert Laffont 1976, p. 337.

Aragon avait éprouvé l'atteinte de l'"affaire du portrait de Staline" : la subordination brutale de la sphère culturelle à une politique étroite, et le dévoilement de l'hostilité répandue parmi ses "camarades" avaient représenté un double échec. Ainsi l'écrivain restait un étranger parmi les siens... "Ils ne t'aimeront jamais, ils ne t'accepteront jamais comme un des leurs"[1]. Le déchirement politique et affectif, avant 1956, ce "drame en lui muet"[2] analogue au cancer de Matisse, se cache derrière des manifestations redoublées de fidélité à un réalisme élargi (*La Lumière de Stendhal)* et à son parti (avec *Le Neveu de M. Duval,* 1953, et certains poèmes de *Les Yeux et la mémoire* [3]). Le débat perce indirectement, par exemple à travers le dialogue des doubles dans "L'ombre et le mulet"[4], où s'affrontent la confiance en l'avenir et sa négation, le sentiment d'être dépassé par le temps. Le choc de 1956 ouvrira une phase nouvelle.

"un coup formidable porté à l'esprit de certitude"[5]

Aragon était certes trop bien informé pour mettre en doute l'authenticité du "rapport secret" de Khrouchtchev au XXème Congrès du Parti Communiste d'Union Soviétique (25 février 1956), lorsque des échos en filtrèrent à l'étranger dès mars et avril[6], avant que *Le Monde* n'en publie la traduction en juin 1956[7]. On sait par nombre de récits, de mémoires, quel écroulement a représenté pour bien des militants communistes la révélation du stalinisme. L'un d'eux témoignait devant nous qu'il l'avait ressentie comme "un tremblement de terre". L'image n'est pas excessive. Solidaire de M. Thorez et de la direction de son parti (dont il est membre du Comité Central), qui redoutent les effets de ces révélations et les minimisent autant que faire se peut, au moment où beaucoup d'intellectuels réclament un débat de fond, "Aragon est "dans la ligne", ce qui déçoit tous ceux qui attendaient de lui une autre attitude"[8], écrit Pierre Daix à propos du XIVème Congrès du P.C.F. au Havre en juillet 1956. Il maintiendra cette position tout au long de l'année 1956, lors des troubles à Poznan et

---

1 *R.I.*, III, "O forcené".

2 ARAGON, "D'un texte déchiré", écrit en 1954, inséré en mars 1968 dans l'ouvrage en cours d'élaboration, et publié pour la première fois dans *Henri Matisse, roman*, II, p. 272 (1971).

3 Par exemple "Comment l'eau devint claire", en prépublication dans *La Nouvelle Critique* en mai 1954.

4 "L'ombre et le mulet", *Les Yeux et la mémoire*, éd. Gallimard, 1954.

5 "Il y avait eu aussi un coup formidable porté à l'esprit de certitude, que l'on résume par le nom du XXème Congrès". *Les Collages*, éd. Hermann, coll. Miroirs de l'art, 1965, p. 22.

6 La presse américaine en parle le 16 mars. Pierre Daix fait état d'informations venues d'Europe centrale en mars ou avril.

7 Le texte publié dans le *New York Times* le 4 juin, est traduit et publié dans *Le Monde* du 6 au 19 juin 1956.

8 DAIX (Pierre), *Aragon, une vie à changer, op. cit.*, p. 383.

des événements de Hongrie en octobre et novembre, tenant certainement à honneur de conserver la plus rigoureuse fidélité, au moment où l'intervention soviétique à Budapest suscite en retour, en France, une vague d'anticommunisme sans frein[1].

Pourtant *Le Roman inachevé,* comme la manière dont s'inscrit la date cruelle dans *Blanche ou l'oubli* [2], la difficulté à s'en approcher autrement qu'à travers Flaubert ou *Hypérion,* témoignent du retentissement intime qu'eurent des révélations montrant que le stalinisme n'était pas une déviation récente dûe à l'entourage d'un vieillard. Tout le passé était remis en cause, et non seulement la figure tutélaire de Staline. Pour qui réfléchissait au-delà du rapport de N. Khrouchtchev (concentrant la responsabilité sur Staline) le fonctionnement du régime était concerné. Aragon le reconnaît dans son *Histoire de l'U.R.S.S.* à partir des information nouvelles obtenues depuis 1956 : "Sans amoindrir ici la responsabilité de Staline, elles la replacent dans le cadre de complicités sans lesquelles ce qui s'est passé demeurait difficilement compréhensible"[3]. Aragon ne considère pas que l'ensemble de faits désigné globalement par le phénomène stalinien soit le produit naturel de l'idéologie communiste. Il affirme avec la plus grande énergie que ces faits en sont une déviation, comme la pratique régressive du réalisme socialiste en représente une déformation. Ainsi en 1963 dans la préface à *D'un réalisme sans rivages* de Garaudy :

> "Je sais bien que les égarements ou les crimes n'ont pas, ne peuvent pas trouver place naturelle dans le marxisme"[4].

En 1965, la véhémence n'est pas moindre dans l'introduction des *Collages* . Il est probable que le XXème Congrès du P.C.U.S. a été ressenti par Aragon avec la gravité qu'il eut pour Garaudy, évoquant à son propos la "sombre page de Hegel" sur "l'angoisse de la mort" : la conscience "a tremblé dans les profondeurs de soi-même et tout ce qui était fixé a vacillé en elle"[5]. "La peur de la mort - commente Garaudy - c'est la peur de la perte de ses raisons de vivre et d'agir. Pourquoi ne pas avouer qu'un instant, au lendemain du XXème Congrès, nous avons compris ce que pouvait être ce vertige vital"[6].

---

1 Voir "Un Homme d'honneur", *Europe,* XXXII, n° 135-136, mars-avril 1957, où Aragon oppose l' "homme de devoir" agissant selon les principes de la morale abstraite à l'"homme d'honneur" lié par l'obligation intime d'une allégeance à une fidélité (envers un homme, un groupe, une cause...).

2 Voir IVème partie, ch. "L'inscription de l'Histoire dans *Blanche ou l'oubli*".

3 *Histoire de l'U.R.S.S.*, coll. 10/18, Presses de la Cité 1962 (éd. de 1972), vol. 2, p. 193.

4 ARAGON, préface à R. GARAUDY, *D'un réalisme sans rivages,* éd. Plon 1963, p. 13.

5 HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit,* I, p. 164.

6 GARAUDY (Roger), *Marxisme du XXème siècle,* coll. 10/18, Union Générale d'Edition, 1967 (texte de 1966), p. 20.
André BRETON, qui avait perçu l'enjeu et la vérité dès les années trente, quand Aragon écartait tout ce qui pouvait être "blessure à l'espoir" (*B.O.*), déclarait en 1948 : "Si des premiers je me suis

La réponse immédiate d'Aragon, c'est dans *Le Roman inachevé* qu'on la trouve, écrit avant les événements de Budapest[1] : non pas tel vers [2] ou tel poème, malgré le cri de souffrance de "Parenthèse 56" et le bilan grave, en deux volets (le premier de 1955, le second probablement de 1956) de "La nuit de Moscou" ; mais surtout la structure du livre, ce dialogue entre le poète et son image, entre passé et présent, ces fêlures soudain dans la suite du poème, ces aveux détournés et énigmatiques s'éclairant en miroir, l'appel répété à briser la "cage des mots"[3]...

Au-delà de 1956, il est frappant de voir qu'Aragon se tourne vers un approfondissement de l'Histoire, tout d'abord à travers *La Semaine sainte*, puis dans l'entreprise considérable de *L'Histoire de l'U.R.S.S.* où il s'enferme deux ans. Cet ouvrage témoigne, malgré d'indéniables silences ou timidités, de la volonté de comprendre.

Dans les années qui suivent 1956, l'espoir d'un retour à la pureté des principes, d'un renouveau lucide du socialisme, nourrit malgré tout une affirmation d'optimisme dont témoigne la préface à *D'un réalisme sans rivages* en 1963. Le texte "Le tournant des rêves" situe bien la position publique d'Aragon au début de cette période qui va à peu près de 1956 à 1964, jusqu'au moment où la relative déstalinisation en U.R.S.S., assez active à partir de fin 1957[4], se fige avec l'élimination de N. Khrouchtchev et l'arrivée au pouvoir de Brejnev en octobre 1964. Ce texte, exactement à mi-chemin dans le temps entre *Les Communistes* et *La Mise à mort*, l'année de *La Semaine sainte*, accompagne un numéro d'*Europe* consacré à la littérature soviétique quarante ans après Octobre. Le comparant aux grands rêves ou mythes de l'humanité qui se sont inscrits dans les religions, Aragon exalte "le tournant des rêves pour l'humanité tout entière"[5] qu'a représenté la révolution soviétique à ses débuts. "Voici le héros nouveau, voici les *mythes* du monde moderne, bien que ce mot sonne étrangement dans nos rêves réels"[6]. Les termes étonnent par leur ambivalence, s'appliquant à une théorie dont le caractère scientifique a été constamment réaffirmé

élevé contre le plus grand des scandales modernes, celui des Procès de Moscou, c'est que j'ai vu sur le plan de l'action politique la brèche irréparable ouverte dans la foi en l'homme en un monde meilleur et en ceux qui s'étaient vantés jusqu'alors de l'y conduire" (*La Gauche*, n° 10, 20 décembre 1948).

1 *Le R.I.* est signalé avec un titre *probable* dans *Les L.F.* du 6 septembre 1956. On annonce dans *Les L.F.* du 11 octobre qu'il sera prêt pour la Vente du livre du 10 novembre, "bien que le manuscrit vienne seulement d'être donné à l'imprimeur, ce qui représentera un tour de force de la part de l'éditeur". L'achevé d'imprimer est du 5 novembre 1956.

2 Ex : "Vint mil neuf cent cinquante six comme un poignard sur mes paupières" ("Prose du bonheur et d'Elsa").

3 Voir VICTOR (Lucien) et RAVIS (Suzanne), à paraître dans *Europe* 1991, *Aragon poète* : "Sur les trois proses du *Roman Inachevé* ".

4 Ainsi la publication du livre *Une journée d'Ivan Denissovitch* est autorisée en novembre 1962.

5 *J'abats mon jeu*, *op. cit.*, p. 237.

6 *Ibid.*, p. 239.

comme essentiel par les penseurs et hommes politiques marxistes. Ils confirmeraient de fait les réflexions de Lévi-Strauss difficilement acceptables pour un marxiste formulées dans *Anthropologie structurale* : "Rien ne ressemble plus à la pensée mythique que l'idéologie politique. Dans nos sociétés contemporaines, peut-être celle-ci a-t-elle seulement remplacé celle-là"[1]. Aragon suggère dans cet article - avec combien de précautions ! - que le désir passionné de confirmer l'idéal socialiste incarné par l'U.R.S.S. a engendré la croyance sans examen[2] et l'aveuglement : "Car nous avons été longuement, pour ce qui est de l'U.R.S.S., des utopistes, des fouriéristes qui s'ignorent, prêts à croire au miracle"[3]. C'est aussi l'un des thèmes de "La nuit de Moscou" dès 1956, et de "La fin du *Monde réel*" en 1967 : "J'appartiens à une catégorie d'hommes qui ont tant et si bien regardé toute leur vie la lumière que parfois ils sont devenus aveugles de l'aimer"[4]. Le présent se caractériserait au contraire par la "maturité" acquise, entraînant l'exigence de passer au crible la croyance pour mieux assurer la réussite du projet initial. Car "les rêves que nous avons en commun avec cette part croissante de l'humanité qui veut rendre ce monde meilleur sont des rêves à ce point réels qu'une *erreur dans les rêves* risque dans la vie de faire échouer l'entreprise humaine"[5].

Sans qu'Aragon le dise clairement, - mais le titre de l'article y invite,-nous devons comprendre que la réalité historique de ce milieu du siècle nécessite un second "tournant des rêves", celui de la lucidité[6]. Aragon, passant outre aux fluctuations et aléas de la déstalinisation, célèbre "le *terrible courage* de nos amis soviétiques, leur façon de regarder tout droit le soleil brûlant de la vérité, de la proclamer sans craindre les conséquences, leur témérité sans exemple à dénoncer les fautes dans leur propre parti, leur propre gouvernement, quelle qu'eût été apparemment leur participation personnelle à l'erreur "[7].

Mais les poèmes et les romans écrits entre 1956 et 1964 montrent une réaction plus complexe, une inquiétude plus sourde : un incessant dialogue intérieur, le battement de contradictions lancinantes les animent et nous interdisent d'en isoler un moment[8].

---

1 LEVI-STRAUSS (Claude), *Anthropologie structurale*, ch. IX, éd. Plon 1958 ; texte publié sous le titre "Le sorcier et sa magie" dans *Les Temps modernes* n° 41, 1949.

2 Voir *J'abats mon jeu*, pp. 234-255.

3 *Ibid.*, p. 255.

4 *O.R.C.*, vol. 26, p. 303.

5 *J'abats mon jeu, op. cit.*, p. 256.

6 C'est bien en ce sens que l'entend R. Garaudy dans *Marxisme du XXème siècle*. Après avoir évoqué le XXème Congrès du P.C.U.S., il écrit : "c'est au-delà de ce "tournant des rêves" que nous sommes partis à la reconquête de nos certitudes" (*op. cit.*, p. 20).

7 *J'abats mon jeu, op. cit.*, p. 255.

8 Voir IVème partie, ch. IV, "Complexités et contradictions de *La Semaine sainte* ".

La réponse aux événements de 1953-1956, c'est la nouvelle orientation de l'œuvre qui l'apporte, alors même qu'Aragon tente de maintenir ces mutations dans le cadre théorique d'un réalisme socialiste rénové. Le retour sur soi-même et sur un itinéraire devenu problématique sera à l'origine du poème autobiographique et du "je" semi-fictionnel des derniers romans, dans leur incessant mouvement entre présent et passé, leur mélange d'aveux et de plaidoyers. La réflexion sur les ambiguïtés de l'Histoire se prolonge par la dislocation volontaire de l'image lisse, rassurante, du réel. Et l'avenir devient l'énigmatique destinée de "la bouteille à la mer".

Mais, loin de suivre désormais le rythme des avancées et reculs observables en U.R.S.S., cette orientation de l'œuvre est irréversible ; elle s'accentue quand s'assombrit la perspective ouverte par la déstalinisation. S'il faut en croire le témoignage de P. Daix, Aragon et E. Triolet étaient d'ailleurs très critiques sur les limites des réformes en U.R.S.S. et pessimistes sur l'avenir, déjà en 1962[1]. Ceci peut être confirmé par le choix que fait Aragon, comme épigraphe de "La Grotte" dans *Le Fou d'Elsa,* de cette phrase empruntée à la préface de Pierre Daix pour *Une journée d'Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne : "L'enfer d'Ivan Denissovitch, c'est que le futur n'existe plus".

Aragon poursuit dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* sa pédagogie du doute, et sur le plan de l'action publique, il jette son prestige d'écrivain et de prix Lénine dans la balance d'une protestation dans *L'Humanité* contre la condamnation en U.R.S.S. de Siniavski et Daniel[2]. Il soutient, à travers *Les Lettres françaises,* les intellectuels du "printemps de Prague".

"nous avons entendu la condamnation de nos illusions perpétuelles"

L'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie le 21 août 1968 éteint les espoirs dans la possibilité d'un "socialisme à visage humain" :

> "Et voilà qu'une fin de nuit, au transistor, nous avons entendu la condamnation de nos illusions perpétuelles. Que disait-elle, cette voix d'ombre, derrière les rideaux encore fermés du 21 août à l'aube ? Elle disait que l'avenir avait eu lieu, qu'il ne serait plus qu'un recommencement"[3].

---

1 Voir DAIX (Pierre), *J'ai cru au matin, op. cit.*, p. 388.

2 "A propos d'un procès - une déclaration d'Aragon", *L'Humanité,* 16 février 1966, et *L.F.* n° 1119, 17 février 1966.

3 ARAGON, préface à Milan KUNDERA, *La Plaisanterie* (27 septembre 1968).

(Deux ans plus tard, la nouvelle "Le contraire-dit"[1] assène à nouveau au lecteur cette minute tragique ; elle se termine par le collage des communiqués d'information, irruption du temps de l'Histoire dans le rêve).Aragon réagit sans détours[2], et refusera d'entériner la normalisation en Tchécoslovaquie. Il poursuit dans *Les Lettres françaises* un combat pour la démocratie et les droits de l'homme dans les pays socialistes, s'engageant en franc-tireur plus loin que son parti n'était prêt à le faire dans la pratique[3].

> "Le parti ne lui a jamais donné de démenti. Aragon, de son côté, n'engageait pas ouvertement le parti. Une fois de plus, le souci d'Aragon était pédagogique. Il enseignait à regarder la réalité en face, même si les militants ne la recevaient qu'à dose homéopathique"[4].

La disparition des *Lettres françaises* en octobre 1972, après trois années de difficultés (annulation en janvier 1969 des abonnements des pays de l'Est, retrait du soutien accordé au journal) détruit le dernier espoir de pouvoir agir autrement que par l'écriture indirecte de la fiction. Elle arrache à Aragon ce bilan négatif de sa vie : "Cette vie comme un jeu terrible où j'ai perdu [...]. J'ai gâché ma vie et c'est tout"[5], bilan qu'il laisse comme ultime leçon de lucidité : "Il y a, croyez-moi, dans les défaites plus de force pour l'avenir que dans bien des victoires qui ne se résument le plus souvent qu'à de stupides claironnements".

Mais depuis l'invasion de la Tchécoslovaquie en août 1968, depuis *Les Chambres* en 1969, et la mort d'Elsa en 1970, Aragon est déjà entré dans la période "nocturne" que nous appellerons le temps du grand âge.

2.- LE TEMPS BLESSE.

A partir de 1956, certains motifs temporels récurrents ne quitteront plus les vers ni la prose romanesque d'Aragon. L'écriture de l'angoisse et de la fêlure passe par un ensemble de métaphores et de scènes symboliques[6] reposant sur l'inversion du temps réglé. Tous les caractères traditionnellement attachés à la durée sans trouble se

---

1 Reprise dans *Le Mentir-vrai*, 1982. La nouvelle est datée « 1970 ».

2 Voir le communiqué du C.N.E. dans *L.F.* du 28 août, et "J'appelle un chat un chat", *L.F.* du 11 septembre 1968.

3 Voir par exemple "Avez-vous lu *L'Aveu* ?" *L.F.* des 12 février 1969 et 19 février 1969, "De l'invasion à la délation", 18 février 1970, "Est-il vrai..." *L.F.* du 12 mai 1971 (sur le suicide du fils de Nezval), "Le contraire-dit", *L.F.* du 15 mars 1972 (écrit en 1970).

4 DAIX (Pierre), *Aragon, une vie à changer*, éd. du Seuil 1975, p. 419.

5 "La valse des adieux", *L.F.*, 11 octobre 1972, repris dans *Le Mentir-vrai*, Gallimard 1980, pp. 529-543. Citation p. 538.

6 Par exemple l'accident de Marc-Antoine d'Aubigny dans la vallée de la Somme (*La Semaine sainte*, ch. XII).

voient retournés. A l'image du cours fluide portant ou entraînant notre vie, image intériorisée par la culture occidentale, se substituent l'interruption dûe à la perte de conscience, ou "le temps qui ne passe pas", figé. A l'alternance réglée de la veille et du sommeil, le règne de l'insomnie, ou au contraire l'empire excessif du rêve. Aux repères clairs, la désorientation dans la situation temporelle et dans la direction de l'avant/après, le sentiment de "chute" ou la confusion d'un "colin-maillard" cruel. A la continuité tissée par la mémoire, la déchirure de l'oubli.

"cet écheveau rompu"[1]

Le basculement dans l'inconscience entraînant l'amnésie est la manifestation la plus directe et la plus brutale d'un temps blessé. On sait que la fiction de *La Mise à mort* intègre un fait biographique, interprété par le narrateur en relation avec les événements historiques : le Congrès de Vienne de décembre 1952 (où l'on apprit la pendaison des condamnés du procès Slansky), et le séjour à Moscou au début de 1953, dont le récit tait le contexte précis[2]. "J'imagine qu'ici soudain la vie est devenue insupportable, impossible d'en suivre le fil [..;]. Sans doute fallait-il que *ne plus voir* me fût essentiel, pour que j'aie ainsi risqué tout rompre, arrêté mon sang au seuil de la conscience et bloqué ce monde blessé de ma tête"[3].

Mais la perte de conscience est traitée en motif fictionnel intégral dans *La Semaine sainte*, et sera reprise au cours de la diégèse de *Blanche ou l'oubli*. L'épisode de *La Semaine sainte* l'associe à la douleur physique, intolérable, de Marc-Antoine d'Aubigny blessé. Mais Aragon y introduit assez étrangement, comme un signe adressé au lecteur de devoir lire la scène sur un autre plan, une assimilation de l'évanouissement à l'anamnèse : "Il tombe. Il tombe sans fin, dans un trou sans fond. Dans cette chute qui est sa mémoire. Ses yeux se sont retournés sur son ciel intérieur"[4]. (On peut rapprocher ce texte du poème du *Roman inachevé*

> "Je tombe je tombe je tombe
> Avant d'arriver à ma tombe
> Je repasse toute ma vie"[5]).

---

1 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 251.

2 Pierre DAIX est plus explicite : "C'est durant ce séjour qu'Aragon eut un évanouissement dans sa baignoire. Il le prit comme un premier signe avant-coureur de la mort. Sans doute était-ce la suite du surmenage de toutes ces années, mais aussi celle de l'ébranlement de la foi qu'Aragon avait eue jusque-là dans le régime soviétique" (*Aragon, une vie à changer, op. cit.*, p. 370).

3 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 252.

4 *Sem.S.*, chap. XII, vol. 30, p. 142.

5 *R.I.*, II, «Le mot "Amour"».

L'évanouissement ne plonge pas tant dans l'absence de l'inconscience que dans une vision confuse, délirante, où subsistent des bribes de souvenirs. La reprise de ce motif est frappante, car on le retrouve dans *Le Fou d'Elsa* associé à une vision prophétique des malheurs de l'Espagne, chez le Medjnoûn recueilli par des gitans[1], mais aussi dans *Blanche ou l'oubli,* au chapitre "Un perpétuel mourir". Le malaise physique du vieux linguiste Gaiffier, vertige conduisant à l'évanouissement, accompagne l'approche sourde de la déréliction, avec le rappel de cette phrase balbutiée empruntée à *Luna-Park,* "cette étendue inhumaine où l'homme est abandonné à la seule force de son âme". Solitude, angoisse, marquent la scène, où le héros est envahi par une menace confuse, au-delà du langage : "Geoffroy Gaiffier marche à travers l'ombre des chambres, très peu sûr de ne point tomber, il tremble en lui quelque chose d'innommé, d'innommable. L'indescriptible ! Le voilà sur lui"[2]. Le temps se fige ; quelque chose "s'épaissit en [lui], se prend, une gelée"[3]. Le personnage, précipité dans une peur primordiale d'enfance, est imaginairement cerné par les "vols tremblants des chimères"[4], comme si s'abattaient sur lui les créations fantasmagoriques de ses rêves déçus. L'épisode se prolonge par le dérèglement du temps, tout d'abord l'amnésie, puis le blocage de l'horloge parlante à une heure et quart. La maladie est assimilée à "un temps inégal, un temps à extra-systoles, un temps de sommeils hors du temps, d'insomnies qui dilatent les heures, un temps sans repères, inutile [...] cinq mois d'amnésie"[5]. Quelques pages plus loin, le texte réunit le motif de l'insomnie et du temps figé : "l'insomnie avait pris ce caractère intolérable du temps qui ne passe pas"[6]. On voit que presque toutes les formes d'atteinte à l'harmonie temporelle et à la continuité sont réunies autour de la perte de conscience, moment de cristallisation de la crise.

"Je ne sais plus dormir lorsque les autres dorment"[7]

Dès *Les Voyageurs de l'impériale,* le motif "classique" de l'insomnie accompagnait l'entrée du personnage dans une phase de mal être existentiel et préparait la rupture avec sa vie antérieure. La nouveauté n'est pas dans la présence de l'insomnie, mais dans la fréquence de ce motif, qui devient répétitif dans la poésie et le roman à partir de 1956. Il y est souvent lié à l'inquiétude amoureuse, ou au sommeil

---

1 *Fou*, VI, "La Grotte".
2 *B.O.*, III, ch. I, vol. 38, p. 13.
3 *Ibid.*, p. 14.
4 *Ibid.*
5 *Ibid.*, p. 16.
6 *Ibid.*, p. 22.
7 *R.I.*, III, "L'amour qui n'est pas un mot", 1956.

énigmatique de l'autre, au point que le terme d' "insomnie" tient lieu de métaphore (par exemple dans *La Mise à mort,* "cette perpétuelle insomnie d'aimer"[1], ou dans *Elsa,* désignant la femme aimée, "Ma perpétuelle insomnie"[2]).

Mais l'association de l'insomnie à la crise des convictions révolutionnaires apapraît avec force dans *Le Roman inachevé,* dans le poème "Je traîne après moi trop d'échecs et de mécomptes" auquel sa situation dans l'ensemble unificateur[3] "L'amour qui n'est pas un mot" confère une double appartenance chronologique (comme le poème qui suit, "O forcené") : l'époque de référence peut aussi bien être celle du seuil de 1927-1932, où "Tu m'as trouvé comme un caillou que l'on ramasse sur la plage", que celle de ce nouveau seuil, de cette nouvelle métamorphose nécessaire et douloureuse :

> "Je ne sais plus dormir lorsque les autres dorment
> Et tout ce que je pense est dans mon insomnie
> Une ombre gigantesque au mur où se déforme
> Le monde tel qu'il est que follement je nie [...]
>
> Inexorablement je porte mon passé
> Ce que je fus demeure à jamais mon partage
> C'est comme si les mots pensés ou prononcés
> Exerçaient pour toujours un pouvoir de chantage
> Qui leur donne sur moi ce terrible avantage
> Que je ne puisse pas de la main les chasser
>
> Cette cage des mots il faudra que j'en sorte
> Et j'ai le cœur en sang d'en chercher la sortie
> Ce monde blanc et noir où donc en est la porte
> Je brûle à ces barreaux mes doigts comme aux orties
> Je bats avec mes poings ces murs qui m'ont menti
> Des mots des mots autour de ma jeunesse morte"

Le motif de l'insomnie relie ce poème à la prose poétique qui le suit immédiatement, "O forcené qui chaque nuit attend l'aube [...] ô forcené qui se débat chaque nuit dans les lieux communs qu'il s'est construits [...] les dilemmes abstraits" .../" ô forcené qui partait pourtant à la recherche d'une autre vie ô Croisé d'un rêve moderne au bout duquel il y avait le contraire d'un sépulcre".

Si *Le Roman inachevé* fait remonter au jour le passé comme un remords, en 1959 *Elsa* déplace le motif de l'insomnie vers le ralentissement ou l'immobilisation du temps figé par la douleur du présent :

---

1 *M.M.*, "Lettre à Fougère", vol. 33, p. 77.

2 *Elsa,* "Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds, *O.P.*, vol. 13, p. 56.

3 Le début du poème part du présent du "vieil homme" pour le relier à "la première fois", et le dernier poème de cet ensemble recouvre les trente ans du couple de son "amour sur tout comme un grand tilleul ombreux".

"Je n'ai plus l'âge de dormir
J'écris des rimes d'insomnie [...]

Les heures nous sont lentes lentes
Les yeux ouverts les yeux fermés
Le temps pousse comme une plante
Et tremble comme une fumée

Le temps ce miroir à trois faces
Avec ses volets rabattus
Futur et passé qui s'effacent
J'y vois le présent qui me tue"[1].

La vie ne devient tolérable que lorsque la mobilité des "volets" lui donne du jeu, comme dans *Le Fou d'Elsa* [2] et *La Mise à mort*. Le caractère irrémédiable du poème *Les Chambres* (1969), sous-titré "poème du temps qui ne passe pas", ou de l'une des "Trois chansons pour Madeleine"[3], tient à l'absence de jeu entre passé, présent et avenir, tandis que la fiction construite dans *Le Fou d'Elsa* et plus tard *Théâtre/Roman* permettra de desserrer l'étau du présent.

Colin-maillard : "Les années me fuient dans tous les sens"[4].

Il est bien connu que depuis 1956 se multiplient dans les poèmes et romans d'Aragon les images de l'unité éclatée, de l'identité en miette :

"J'ai déchiré ma vie et mon poème [...]"
"Dans le miroir j'ai brisé mon visage"[5]

disait déjà *Le Roman inachevé* avant *La Mise à mort*. Elles vont de pair avec la dispersion de la cohérence chronologique, le "désordre". Résultat d'une déchirure historique qui ravage la vision de soi-même et du passé, le "désordre" n'entre-t-il pas aussi dans une stratégie d'esquive, de brouillage, empêchant le narrateur et le lecteur de "reconstituer le crime" ?[6] Les mouvements contradictoires consistant à rassembler

---

1 *Elsa, O.P.*, vol. 13, pp. 122-123.

2 Voir la "Fable du miroir-temps", qui apparaît *a posteriori* à l'auteur comme "le texte inaugural de *La Mise à mort* " (*Inc.*, vol. 42, p. 263).

3 *L.F.*, 31 mars 1971.
"Un jour vient où le temps ne passe plus
Il se met en travers de notre gorge"

4 *B.O.*, III, ch. II, vol. 38, p. 69.

5 *R.J.*, III, "Les pages lacérées".

6 Expression figurée empruntée au titre d'un article d'Aragon dans *Les Lettres françaises* n° 1367 du 6 janvier 1971.

ou à faire sauter les pièces du puzzle[1] coexistent dans les textes, par exemple au chapitre "Tout l'orge de l'avenir" de *Blanche ou l'oubli*, qui débouche sur des réflexions politiques.

Le temps échappe à la fois parce qu'il va trop vite pour le vieil homme ("Je cours après le temps") et parce que le personnage porte un "bandeau d'oubli sur [sa] mémoire"[2] qui l'oblige à un "colin-maillard" cruel. On se souvient que dans la nouvelle "Le carnaval" de *La Mise à mort*, Aragon traduit le morceau de Schumann intitulé "Haschemann" par "colin-maillard", jeu qui se substitue à celui des masques pour en aggraver la désorientation. "Je cours après le temps [...] un peu colin-maillard, de mes mains d'aveugle cherchant à renouer les événements, leur logique. Les années me fuient dans tous les sens. Celle que j'attrape est-elle d'avant ou d'après toi ?"[3].

Il est significatif qu'Aragon situe dans ce contexte son commentaire du titre de Proust *A la recherche du temps perdu* : "Le temps perdu, cette expression a changé de caractère depuis Proust. Ici encore, nous sommes en plein abus, rien de ce qui se disait il y a quarante ans n'a plus le même sens [...], le temps se perd-il ? Il faudrait d'abord savoir ce que le temps est devenu, et pour cela l'attraper par la queue de son habit. Et j'ai beau courir après le temps..."[4]. Accélération des changements et émiettement des souvenirs se conjuguent pour dérober à l'homme de 1966 la maîtrise de son temps et de son passé.

Les années fuient encore dans l'univers du rêve, qui étend son empire dans les derniers romans. Tous les moments s'y mêlent, et le rêve dérive quelquefois très loin de la réalité présente, comme pour s'en détourner. (Ainsi dans "Le contraire-dit", un songe évite de regarder en face l'événement indicible : "Il s'est passé quelque chose de terrible. Et je ne sais plus quoi [...]. Ah, si ça pouvait être toujours la nuit, dormir, ne pas savoir, ne pas ouvrir les yeux"[5]...). Mais cette évasion ou cette esquive sont illusoires, parce que l'écrivain charge souvent le rêve fictif de porter au plus haut degré de figuration imagée les préoccupations nées du présent (comme dans le rêve du Danemark de "Murmure" dans *La Mise à mort*), ou parce que le songe ramène finalement au jour la réalité dont il devait nous détourner : la fin du récit "Le contraire-dit" bute sur ce qu'aucune fuite ne peut éluder : le collage des communiqués annonçant l'invasion de la Tchécoslovaquie le 21 août 1968.

---

1 Image fréquente, dont nous proposons un exemple particulièrement clair : "Qu'est-ce, brutalement, qui fait tomber les morceaux du puzzle ? Décembre 1952. J'ai dû voir quelque part, ailleurs brusquement face à face, un monstre" (*M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 253).

2 *B.O.*, III, ch. III, vol. 38, p. 70.

3 *B.O.*, III, ch. III, vol. 38, p. 69.

4 *B.O.*, ibid., p. 68 ; "abus" rappelle la définition de la catachrèse retenue comme épigraphe de *B.O.*

5 ARAGON, "Le contraire-dit", *M.V.*, Gallimard 1980, p. 503 (1970).

"La cicatrice de quoi ?"[1]

Il est chez Aragon des atteintes plus anciennes et plus secrètes que "les blessures de l'utopie"[2]. Elles affleurent souvent dans les textes, depuis le poème "Le Téméraire" du *Roman inachevé* jusqu'au désespoir de *La Mise à mort* au chapitre "Le miroir brisé", et l'on sait quels retours fait jusque dans *Théâtre/Roman* la blessure ancienne"[3] d'un amour repoussé ou déçu. Mais à partir de 1956, on assiste à un double mouvement romanesque d'aveu des souffrances politiques et d'enfouissement sous le sable de l'oubli ; "le merveilleux mécanisme de l'oubli"[4] qui avait déjà si bien fonctionné pour effacer les faits gênants, inassimilables, constatés dans le passé[5], est appelé à l'aide pour nier la blessure. Car il ne s'agit pas seulement de la cicatriser, mais d'en oblitérer la cause.

Toutefois il s'avère impossible de plonger le passé dans l'oubli total. Oedipe ne sait plus qui il a tué, ni où, ni pourquoi, mais il garde le sentiment obstiné et confus de sa culpabilité (*La Mise à mort*). Celui qui "se reconstruit l'univers sans ce qu'il oublie", qui "cicatrise l'oubli", a beau avoir voulu refermer la source de sa blessure, "il sent sa cicatrice. La cicatrice de quoi ? Voilà, voilà ce qui le trouble à présent. La cicatrice de quoi ?"[6].

Mémoire de l'entaille, la cicatrice atteste l'existence de la blessure sans éclairer sur son origine. Cette image peut ainsi être mise en relation avec la thématique de l'oubli comme manque, l'oubli négatif, qui laisse percevoir une absence. Ainsi dans *Blanche,* au chapitre "Le S.S", la belle évocation poétique de l'oubli commence par une comparaison correspondant à la définition de l'oubli comme condition du changement, moyen de passage du "déjà plus" au "pas encore" : "Je voudrais décrire l'oubli hors du langage, comme une place vers le soir, quand il ne fait déjà plus jour et pas tout à fait nuit"[7]... Mais dès la seconde phrase on débouche sur la désorientation, et bientôt sur la perte et la privation d'existence : "L'oubli comme une lèvre bleuie. Un froid soudain dans la conscience d'être". La négation même de l'identité : "Ne plus savoir son nom, son propre nom, qui l'on était, qui l'on est". A la fin du long paragraphe, l'oubli est devenu non le seul effacement de l'ardoise, mais le signe patent

---

1 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 254.

2 Voir LIMAT-LETELLIER (Nathalie) : *Le vertige de la fiction...*, *op. cit.*, Ière partie, ch. 4, C. "L'ultime vérité : la blessure cachée ?" p. 238 et sq.

3 *T.R.*, "L'homme de théâtre" : "Lever de rideau", vol. 41, p. 33.

4 *B.O.*, II, ch. 2, vol. 37, p. 211.

5 Voir *B.O.*, II, ch. 9, vol. 37, p. 328.

6 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 254.

7 *B.O.*, I, ch. VIII, vol. 37, p. 135.

d'une absence : "Je voudrais décrire l'oubli par tous les mots oubliés. Par les alvéoles qu'ont laissées les mots disparus dans ma bouche". Et qu'il soit dû à l'âge ou au traumatisme historique, il n'est plus ressenti que dans sa négativité, sur laquelle se clôt le paragraphe : "L'irréparable blessure du temps, la discontinuité de l'âme, ce trou dans la poche, l'oubli".

Paradoxalement, la "blessure", le "trou", l'alvéole vide, clament ce que l'on voudrait nier, oublier. Ce temps blessé de la subjectivité trouve dans le langage poétique et dans la liberté des fictions l'expression privilégiée de ses perturbations et de ses paradoxes. Il contribue à orienter les derniers romans vers cette forme d'écriture incomparable, de plus en plus hors-mesure, à la fois soumise au harcèlement du temps borné par la mort, et souverainement libérée des règles temporelles.

CHAPITRE VI

LE TEMPS DU GRAND AGE

Contrairement à la plupart des études produites jusqu'ici sur les dernières œuvres d'Aragon depuis *La Mise à mort,* nous ferons intervenir dans leur analyse la dimension diachronique. Car ce massif critique, poétique et romanesque[1], qui suffirait à lui seul à faire éclater l'originalité et la grandeur de l'écrivain, nous paraît à plusieurs titres s'infléchir après 1968.

Certains des caractères des deux derniers "romans" prolongent et amplifient l'orientation amorcée avec *La Semaine sainte* puis accentuée dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli,* si bien que l'on hésite à marquer une césure : la liberté d'écriture quasi totale s'affranchit des codes de genres et du prétexte romanesque d'une "histoire", l'aveu autobiographique devient plus fréquent et moins voilé, le jeu verbal et l'irréalité des songes se déploient sans limites dans *Théâtre/Roman,* la composition enfin touche au vertige. Si un seuil est franchi, c'est celui des proportions nouvelles, véritablement hors mesure, prises par le défi de cette écriture libérée.

Sur un autre plan, l'assombrissement de l'horizon politique et intime, déjà très sensible dans *La Mise à mort* et plus encore dans *Blanche ou l'oubli,* s'aggrave, allant jusqu'à la négation de l'espoir avec *Les Chambres,* le rejet de l'optimisme, avoué dans *Henri Matisse, roman,* et la solitude absolue de *Théâtre/Roman.* L'implication dans l'histoire devient plus distante. Les derniers textes font entendre un son nouveau. La gravité ample des *Poètes* et du *Fou d'Elsa* devant l'approche de la mort perd son aura romantique et se dépouille à l'extrême, avec *Les Chambres* et la fin de *Théâtre/Roman,* dans un ultime face à face.

---

1 Rappelons qu'il comprend *Les Chambres* (3ème trimestre 1969), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (novembre 1969), *Henri Matisse, roman* (avril 1971), "La valse des adieux" (1972) et "Le contraire-dit" (1970), des présentations de peintres (Le Yaouanc, 1972), *Théâtre/Roman* (1974), la préface de *La Plaisanterie* (1975), les textes écrits pour *L'Œuvre poétique* jusqu'au volume 7 (1977) et de nombreux poèmes réunis dans la première édition de *L'Œuvre poétique* sous le titre "Les Adieux".

Le cinquième acte.

Parvenue à son dernier acte, la pièce - "et si la vie était, n'était qu'un théâtre ?"[1] - prend figure de tragédie. La vieillesse y joue le rôle principal, et nous verrons plus loin comment Aragon la décrit et l'affronte. Mais sans réduire l'œuvre à la biographie, il nous faut rappeler en quelques mots les événements qui, dans les dix dernières années de la création litéraire aragonienne, ont bouleversé les *circonstances* de l'écriture.

Le 16 juin 1970 meurt Elsa Triolet, qu'Aragon savait menacée depuis 1965. L' "après-dire" de *Blanche ou l'oubli* écrit en 1971 révèle l' "arrière-texte" de ce roman : "dans ce temps-là, cette idée de la mort d'Elsa ne me quittait déjà plus, elle était comme un loup à me manger le cœur [...] qui, lisant ce livre, y aurait reconnu le visage de la peur ?"[2]. L'oubli menaçant y est aussi un autre nom de la mort. Mais déjà *La Mise à mort* s'efforçait d'arracher Elsa-Fougère à cette eau montante, dont les derniers romans d'Elsa Triolet faisaient pressentir l'approche[3].

La disparition d'Elsa scinde le temps : les années de vie commune seront parcourues du regard comme un tout, même si ce tout n'est pas clos et si le travail du deuil se prolonge. "Pendant quarante-deux années, j'ai cherché Elsa. Je la cherche encore [...]. Ces quarante-deux années, ou presque n'ont été, ne m'ont rien été que la quête d'Elsa"[4]. A partir de ce point du temps, l'avenir espéré dans *Le Fou d'Elsa* ("Ils vieilliront ensemble") s'étant refermé, le poète est renvoyé à la ressaisie des souvenirs. "Elsa morte, il a commencé de marcher dans sa propre mémoire", écrit Antoine Vitez en témoin du vieil homme qui "regarde sa vie à l'envers"[5].

Mais sur l'autre versant du temps, *Théâtre/Roman,* malgré la prédominance de la disparue, n'est plus voué à l'image unique qui emplissait, présente ou perdue, *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* [6]. D'autres figures, d'autres amours traversent le roman. Dans la vie, comme on le sait, loin de s'enfermer dans le passé, Aragon opère après 1970 une métamorphose où Claude Roy déchiffre sous l'étourdissement une détresse non jouée[7]. Pierre Daix commente ainsi son noctambulisme, "le snobisme de

---

1 *T.R.*, "L'homme de théâtre" et "Romain Raphaël dans le rôle du vieux", vol. 41, p. 132.

2 *O.R.C.*, vol. 38, pp. 186-187.

3 "La fin du *Monde réel* " souligne l'influence exercée sur l'œuvre d'Aragon par *Le Grand jamais* (1965). *Le Rossignol se tait à l'aube* (1970) était un adieu.

4 *O.R.C.*, vol. 38, p. 187.

5 VITEZ (Antoine), "Ne pas dormir", *L'Humanité*, 28 décembre 1982.

6 Voir les pages nuancées de Nathalie Limat-Letellier, dans *Le vertige de la fiction...*, "Eclipse de l'amour-transcendance", pp. 330-336.

7 Voir ROY (Claude), *Somme toute*, "Aragon dans le temps", éd. Gallimard 1976, p. 377.

sa vêture", l'entourage de jeunes artistes qui peuplent sa solitude : "Depuis le 16 juin 1970, il m'est souvent arrivé, pensant à lui, de me redire les vers d'Eluard après la mort de Nush :

> Laissez-moi donc juger de ce qui m'aide à vivre
> Mon immense raison de vivre
> Après le plus grand abandon [...]

Ceux qui n'ont vu là qu'un oubli d'Elsa oubliaient eux-mêmes que ces viols de l'ordre, de la clôture qu'Elsa avait imposés à sa vie étaient aussi manière de retrouver sa présence, de conserver intact l'univers de leur couple dont la mort venait de faire une parenthèse"[1]. Si *Henri Matisse, roman* relève encore pour l'essentiel de l'époque d'Elsa par la réflexion maîtrisée sur l'art qui se construit à travers le lacis de la composition[2], *Théâtre/Roman* appartient à cette phase plus déréglée de l' "après Elsa".

Avec la mort d'Elsa se parachève une solitude peu à peu édifiée par la disparition des anciens amis et des compagnons du surréalisme : "En très peu de temps - un peu plus de trente mois - la mort de Tristan Tzara en janvier 1964, celle de Maurice Thorez en juillet, celle de Nancy Cunard au printemps 1965, celle de Breton enfin, en septembre 1966, vont changer du tout au tout le statut d'Aragon, et faire de lui, pour ses soixante-dix ans, en octobre 1967, un survivant", écrit Pierre Daix[3]. Il avait vu aussi disparaître Léon Moussinac en 1964, et s'éteindre Georges Sadoul l'année après Breton. En 1970, c'est au tour de Georges Malkine (pour qui Aragon écrit le poème "Demeure de Georges Malkine"[4]), et la disparition de Georges Limbour suscite un long article d'Aragon dans *Les Lettres françaises* [5]. Le temps du grand âge, c'est aussi celui de ce vide progressif où le souvenir ne peut plus se partager, ni se vérifier à la mémoire d'autrui.

L'assombrissement des dernières années est également, nous l'avons vu, d'origine politique. C'est sur ce plan que la date de 1968 peut marquer une césure, après la mise à mort du "printemps de Prague" et la retombée, en France, des espoirs de mai 1968. On se souvient de la réaction immédiate d'Aragon à l'occupation de Prague, et de sa préface à *La Plaisanterie* de M. Kundera : "Je me refuse à croire qu'il

---

1 DAIX (Pierre), *Aragon, une vie à changer*, éd. du Seuil 1975, pp. 425-426.

2 Aragon met le point final à l'ouvrage le 20 août 1970, et il est de fait adressé à Elsa : "Dieu pourquoi, pour qui écrire ?" (*H.M.* II, p. 353).

3 DAIX (Pierre), *Aragon, une vie à changer, op. cit.*, p. 406.

4 *L.F.*, 11 avril 1970. Repris dans *O.P.*, vol. 15.

5 "Pour saluer Limbour", *L.F.*, du 27 mai 1970.

va se faire là-bas un Biafra de l'esprit. Je ne vois pourtant aucune clarté au bout de ce chemin de violence"[1]. Le communiqué du 21 août 1968 qui justifiait l'intervention des troupes du Pacte de Varsovie en Tchécoslovaquie y est dénoncé comme "cette voix du mensonge qui prétend parler au nom de ce qui fut un demi-siècle l'espoir de l'humanité", comme si cet espoir était anéanti désormais.

Il est difficile de discerner jusqu'à quel point, après 1968, Aragon a continué à miser sur le communisme ou en a désespéré. Dans la préface au livre de Garaudy*D'un réalisme sans rivages,* en 1963, il appelait nettement à une "restitution" du marxisme, encore possible. A la mort de M. Thorez, il soulignait le souci tardif du dirigeant français de "préparer les conditions pour que le parti français ne connaisse pas les malheurs du parti soviétique, que le terrible exemple qui venait de nous en être donné *serve* "[2]. Après 1968, ne pouvant plus placer son espoir dans une évolution du régime soviétique[3], Aragon en a-t-il eu davantage dans celle du Parti Communiste Français ? C'est ce qui paraît ressortir de son intervention au débat public organisé à la fête de *l'Humanité* en 1973 disant qu'il fallait juger du parti "dans son évolution, depuis son commencement jusqu'à aujourd'hui et jusqu'à demain et après-demain"[4]. Pourtant "La valse des adieux" d'octobre 1972 crie le sentiment d'échec d'une vie, la perte d'un pari essentiel, dont le contexte (la fin des *Lettres françaises*) indique qu'il portait sur cette adhésion totale de l'intellectuel au communisme. Et dès 1969 on pouvait lire dans *Les Chambres* ces vers sans appel :

> "Allez-vous-en vous n'aurez pas de moi le plus petit
> Espoir Ailleurs cherchez celui
> Qui mente [...]
> A qui laisser mon héritage un cyanure
> De mots tombés des utopies"[5]

La contradiction entre les textes ne peut être éludée, pas plus que celle qui existe entre les plus désespérés de ces textes et l'adhésion maintenue au Parti Communiste.

On ne peut ignorer le fait qu'Aragon est non seulement demeuré membre du Parti Communiste Français, mais qu'il a continué à appartenir à ses instances

---

1 ARAGON, in KUNDERA (Milan), *La Plaisanterie,* coll. du Monde entier, éd. Gallimard, [27 septembre] 1968, pp. I à VI.

2 "Pour une image vraie", III, *L.F.*, n° 1041, 6 août 1964.

3 Selon le témoignage de P. DAIX, en 1962 déjà Aragon et E. Triolet auraient été intimement convaincus qu'il n'y avait pas de "pari sur l'avenir" possible en Union Soviétique. Voir *J'ai cru au matin,* éd. Robert Laffont 1976, p. 388. Cette date précoce surprend à côté de certains textes publics comme la préface à *D'un réalisme sans rivages* (1963).

4 "Débat de la Courneuve", *France-Nouvelle,* n° 1453, 18 septembre 1973, pp. 12-13.

5 *Les Chambres, poème du temps qui ne passe pas,* Les Editeurs Français Réunis , 1969, pp. 18 et 20, repris dans *O.P.*, vol. 15, pp. 251 et 253. 1969 est aussi la date de la note de *H.M.* reniant l' "optimisme".

dirigeantes et à marquer de sa présence ses manifestations, congrès, fête de *L'Humanité*... aussi longtemps qu'il en eut la force (quitte à y apparaître sous la figure dérangeante d'un visage masqué). Il serait peu sérieux d'écarter d'un revers de main cette fidélité politique de plus de cinquante ans, comme l'ont fait certains commentateurs à la mort d'Aragon. De nombreux témoins proches ont insisté sur son attachement indéfectible à son parti. Mais ce fait lui-même alimente une "explication" psychologisante d'une adhésion paradoxale, qui nous paraît également réductrice. On la trouve par exemple chez Sophie Bibrowska, développée avec un certain talent, et la presse a vulgarisé et banalisé cette analyse : Aragon serait dans l'impossibilité de rompre ses liens avec son parti dans la mesure où celui-ci aurait suppléé affectivement à l'absence de reconnaissance de l'enfant Louis par son père : "si, anéanti par le premier père, l'on ne cesse d'en rechercher un autre, donneur d'existence, si l'on arrive à le trouver, à *être* sous son regard - le dénoncer équivaudrait à un nouvel anéantissement"[1] - La dimension affective de l'attachement à la communauté humaine d'un groupe, ou même la recherche d'une reconnaissance "paternelle" ne doivent pas être sous-estimées. P. Daix fait remonter à "la déchirure, jamais guérie depuis l'enfance, de l'exclusion"[2], le dévouement total d'Aragon à des "familles" qui furent successivement le dadaïsme, le groupe surréaliste dominé par A. Breton, et le Parti Communiste. Mais il nous paraît simplificateur à l'excès de prétendre dénouer par cette seule explication les aspects contradictoires des positions politiques d'Aragon. On ne peut que supposer, de l'extérieur, l'entrelacement de motifs rationnels, de motivations inconscientes, de débats moraux auxquels se déchire la conscience. Car l'auteur lui-même s'est efforcé simultanément de dire et cacher. Plusieurs témoignages éclairent quelque peu ce que le jeu du "mentir-vrai" des œuvres laisse entrevoir. Mais le caractère partiel de nos informations nous oblige à présenter toute interprétation comme hypothétique. Parmi de nombreux témoignages nous en citons trois qui abordent franchement ce problème et présentent l'avantage d'avoir été rédigés par leurs auteurs.

Dans le dernier volume de son autobiographie, *Somme toute,* où il évoque souvent Aragon, Claude Roy fait état d'une rencontre avec lui, après quatorze ans d'éloignement, dans la nuit du 16 au 17 novembre 1970 ; Aragon y serait revenu à plusieurs reprises sur les chemins divergents de lui-même et de ses anciens amis comme A. Breton, qui avaient adhéré au P.C.F. et l'avaient quitté trois semaines après, pour répéter : "c'est eux qui ont eu raison".

---

1 BIBROWSKA (Sophie), *Une mise à mort*, Denoël 1972, p. 154.

2 DAIX (Pierre), *Aragon, une vie à changer, op. cit.*, p. 434.

> "Pendant toute la nuit, Aragon va aller et venir constamment de l'une à l'autre de ces deux affirmations : ses amis qui ont quitté le Parti ont eu raison de le faire. Et lui a eu raison d'y rester.
> Il dresse par fragments une sorte de bilan politique, où alternent le désespoir absolu (Quelles vies nous avons eues ! Quelle défaite ! [...]) et l'affirmation que, grâce à son sacrifice, le Parti Communiste n'est plus ce qu'il était à l'époque où Aragon y entra"[1].

Et Aragon s'engage dans un long récit du Comité Central d'Argenteuil, où, résume Cl. Roy, "il a fait adopter des textes qui représentent à ses yeux des progrès considérables sur le sectarisme culturel d'antan"[2]. Les acquis d'"Argenteuil" représentent en effet pour Aragon la preuve qu'une maturation intérieure à son parti est possible, et que son action personnelle y contribue.

Resté plus proche d'Aragon jusqu'à la fin des *Lettres françaises,* Pierre Daix montre à travers de nombreux exemples concrets combien ont pu jouer chez lui à la fois le refus de se désolidariser de son parti dans les temps difficiles, et l'idée que sa présence pouvait faire avancer les questions de l'alliance avec les intellectuels et de la liberté de création, comme autrefois une politique nationale de la culture. A propos des dernières années d'existence des *Lettres françaises,* entre 1968 et 1972, P. Daix écrit :

> "Autant Aragon était pessimiste sur le court ou même le moyen terme, autant il jugeait fondé son pari sur l'avenir du parti communiste français, et il était capable d'avoir toute la patience nécessaire pour le gagner"[3].

P. Daix explique ainsi les compromis acceptés par Aragon.

Le témoignage d'Antoine Vitez, qui a rencontré Aragon en 1958 et qui est resté proche de lui jusqu'à la fin, résume en quelques mots saisissants sa vision de ce qu'a signifié pour l'écrivain être communiste, après 1956 :

> "Il était communiste, et [...] cela voulait vraiment dire pour lui : à la fois "témoin des martyrs", chevalier de la plus noble des causes, et complice des crimes [...]"
> "[...] c'est alors, dans la fin des années cinquante, après le 20ème Congrès et *Le Roman inachevé,* qu'il a cru que les choses pourraient encore changer *là-bas* et que notre devoir *ici* était de toutes nos forces d'aider à ce changement de *là-bas.* Et puis un peu plus tard il a compris que rien ne changerait *là-bas ;* alors il a pensé qu'on pouvait au moins

---

1 ROY (Claude), *Somme toute,* éd. Gallimard, 1976, pp. 382-383.
2 *Ibid.*
3 DAIX (Pierre), *Aragon, une vie à changer,* éd. du Seuil, 1975, p. 419.

> changer *ici*, sauver l'honneur de ceux d'*ici*, sauver son propre honneur. Et pour finir je crois bien qu'il n'espérait même plus cela.
> Au moins restait l'appartenance, mais cela ne suffirait pas, je dirai plutôt la fierté, l'orgueil indéracinable de *l'irréductible différence*. C'est cela qui fait le communiste, au fond ; il faut qu'il soit inacceptable, damné. Cette gloire le soutenait : l'ordre de la damnation, comme un ordre de chevaliers"[1].

Ces réflexions, et les hypothèses finales d'Antoine Vitez, éclairent certains aspects du comportement politique et de l'œuvre d'Aragon, tout en faisant reculer l'énigme vers les dernières années, imprécises, de ce "pour finir".

Le temps du grand âge est selon toute probabilité celui de l'affrontement à une vérité sombre, insoutenable, détournée/dévoilée par les mots :

> "Plus l'homme est vieux plus il est nu plus ce qu'il dit le quitte à regret de cette façon de quelqu'un qu'il le veuille ou non qui avoue
> Un secret [...]"[2]

Nous empruntons au poème, plus direct, l'image (à nouveau) du temps qui ne coule plus, du temps en vrille, sans fin, comme inscription de cette épreuve du dépouillement ultime :

> "toutes les chambres un jour vient que l'homme s'y
> Ecorche vif
> Qu'il y tombe à genoux qu'il demande pitié
> Qu'il balbutie et se renverse comme un verre
> Et subit le supplice épouvantable du temps
> Derviche lent le temps est rond qui tourne sur lui-même
> Qui regarde d'un œil circulaire
> L'écartèlement de son destin"[3].

Le regarder en face : on ne saurait maintenir cette tension sans vaciller, sans obliquer vers la fiction où se répète et se manipule sous une autre forme cette même vérité, masquée. Les lecteurs, d'ailleurs, supportent mal ce face à face "inexcusable"[4]. "Car rien n'est plus odieux que, dans les yeux de celui qui sait à quoi s'en tenir, cette

---

1 VITEZ (Antoine), "L'irréductible différence", *Faites entrer l'infini* n° 2, septembre 1986.

2 *Les Chambres*, "Le papier quadrillé", *O.P.*, vol. 15, p. 254.

3 *Les Chambres*, "... Chambres", 6, *O.P.*, vol. 15, p. 283.

4 *Les Chambres*, "... Chambres", 10, *O.P.*, vol. 15, p. 296.
"Excusez-moi de vous le dire et d'avoir mal mais je sais bien
Qu'avoir mal est tout à fait inexcusable".

lumière noire de l'absence de tout lendemain"[1]. Ce qui peut s'entendre en plusieurs sens...

"et Samothrace au loin morte à l'Histoire"[2]

On ne sera pas surpris de voir les deux derniers grands romans prendre quelque distance avec l'implication directe, politique, dans l'Histoire. Elle y est présente de façon plus intermittente que dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli*, bien que son surgissement projette un éclairage aigu sur la douleur politique des dernières années : ainsi par exemple du "texte déchiré" d'*Henri Matisse, roman*, ou des réflexions de *Théâtre/Roman* sur l'effondrement des croyances :

> "Ce qui était hier le bien, soudain fermez dessus la porte, il doit y avoir une charogne, on la cherche, mais allez la retrouver dans les planchers, les conduits, les soutes... Ah, qu'avons-nous fait mal, d'où nous sont venues ces plaies ?
> Il y aurait une tragédie d'aujourd'hui. Personne ne peut l'écrire"[3].

Malgré la violence de ces textes, le propos des deux derniers romans est sans doute ailleurs. La grande affaire de *Henri Matisse, roman* reste le dialogue sur l'art noué avec Matisse, la réflexion sur la relation du signe à l'objet peint. L'événement n'est pas absent, mais il faut reconnaître que l'œuvre de Matisse se construit en marge de lui. Aux yeux de Pierre Daix, la plongée de l'écrivain en 1969-70 dans l'univers du peintre était un moyen "d'échapper à la pression trop forte d'un monde peu respirable"[4].

Il n'en est pas tout à fait de même pour *Théâtre/Roman* : l'Histoire y reste presque toujours présente en coulisse, et elle vient quelquefois sur le devant de la scène (comme dans le chapitre "Les yeux"). Elle inspire peut-être ce désir d'être un autre, d'avoir été un autre, qu'exprime la phrase d'ouverture de "Prose au seuil de parler" : "Et si j'avais été je ne saisqu'importe mais pas ce que je suis"[5]. Mais il n'est pas certain qu'elle joue le rôle décisif dans le clivage des doubles, et toutes sortes de souvenirs ou de fantasmagories du domaine privé non historique forment le tissu du

---

1 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "L'avenir immédiat", vol. 42, p. 132. Le contexte de la page citée nous interdit de voir dans cette "absence de tout lendemain" uniquement la mort. Car, dépouillant le personnage de Pierre Houdry, "l'auteur de ce livre" y "assume la paternité" de tous ses romans, et revendique d'être "le coupable d'une interprétation, sans doute abusive, de ce monde où nous vivons".

2 *Les Poètes*, "Elsa entre dans le poème", 3, *O.P.*, vol. 13, p. 333.

3 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "L'ainsi-dire ou *mise-en-scène* ", vol. 42, p. 29.

4 DAIX (Pierre), *Aragon, une vie à changer*, *op. cit.*, p. 423.

5 *T.R.*, vol. 41, p. 13.

roman. La thématique peu à peu dévoilée du théâtre intérieur[1], comme les jeux verbaux dont le texte abonde, orientent notre lecture vers une interprétation tentée de faire appel à Lacan[2] plutôt qu'à Marx... ou pour compléter Marx ! Ce livre, dit Aragon sous le masque de "l'écrivain", "*s'est écrit,* de façon toute différente à comment naquirent mes autres romans"[3], selon un abandon plus incontrôlé au pouvoir des mots, même si l' "incohérence" du texte est en partie calculée[4]. Il se produit alors le même phénomène que dans le poème des *Poètes* où surgit le vers

> "Et Samothrace au loin morte à l'Histoire",

commenté ainsi par Aragon dans "Je lui montre la trame du chant" :

> "*Samothrace* qui me force la main traçant presque malgré moi cette courbe détournée affirmant avant que j'en puisse contrôler rien
> ce caractère périssable de l'Histoire et cet effacement du passé cette mortalité de l'événement contraire ah contraire à ce que j'eusse pensé
> De sang froid les pieds sur la terre et non pas entraîné par l'écriture"[5].

L'événement recule au loin et paraît s'effacer, emporté par la dérive de l'écriture. Pourtant ne fait-il pas sourdement retour ? L'image surgie, "Samothrace", ne peut faire qu'elle ne porte en elle la connotation historique de la "victoire"[6] mutilée. Et de même dans *Théâtre/Roman* l'implication historique *distanciée* - ce qui nous conduit à distinguer les deux derniers romans - s'infiltre et revient par des chemins détournés.

L'un de ces chemins qui écarte de l'Histoire tout en en portant la trace est le mythe : il commence à hanter les romans aragoniens avec *La Mise à mort,* mais *Théâtre/Roman* lui fait un accueil plus étendu que jamais. La réécriture des mythes, l'emprunt de personnages mythiques, vont dans le sens de ce que nous avons appelé en seconde partie l'omnitemporalité des fables. Ce n'est pas un phénomène propre aux derniers romans : il existait avec discrétion dans *Le Monde réel,* surtout sous la forme de reprise des mythes chrétiens ; l'image christique et la Passion sous-tendent de nombreux passages du *Roman inachevé,* de *La Semaine sainte* et du *Fou d'Elsa,* tandis que *Les Poètes* accueille Prométhée, Don Quichotte, et les thèmes évangéliques. Mais avec *La Mise à mort,* le mythe est associé plus intimement à la fiction, qu'il

---

1 Voir "L'écrivain", ch. "L'ainsi-dire ou *mise-en-scène* ", vol. 42, p. 21.

2 Comme nous y invite avec humour la remarque : "Si l'homme de l'escalier était le Professeur Sigmund Freud ? Il faudrait tout relire autrement" ("L'acteur rêve-t-il ?", vol. 41, p. 109).

3 "L'écrivain" : ch. «Le rameau de Salzbourg», vol. 42, p. 95.

4 Ibid.

5 *Les Poètes,* "Je lui montre la trame du chant", *O.P.*, vol. 13, pp. 334-335.

6 Voir *R.J., "La nuit de Moscou" :*
"Je porte la victoire au cœur de mon désastre"

s'agisse d'Othello, d'Oedipe, ou plus épisodiquement d'Hamlet. *Théâtre/Roman* se distingue plutôt par l'ampleur et le brassage vertigineux des références mythiques, parfois mêlées, se contaminant... Tandis que persiste la thématique chrétienne, le théâtre appelle la présence d'Oedipe et Prométhée, de Faust, Don Juan, Hamlet, *Le Roi Lear*, etc... Narcisse, déjà inscrit en filigrane dans *La Mise à mort*, hante aussi le dernier roman. N. Limat-Letellier a proposé dans sa thèse[1] une analyse intéressante de la fonction des mythes récurrents, au premier plan desquels se situent Oedipe et Prométhée[2]. Figures de la transgression et du châtiment, coupables-victimes, ces archétypes pourraient à la fois dire et enfouir dans l'immémorial sédiment fabuleux les meurtrissures de l'histoire individuelle (familiale et historique).

> "Il semble que le recours au mythe chez le dernier Aragon pourrait dès lors s'expliquer [...] par la possibilité de concilier les contraires : l'auteur aspire à la dimension mythique *parce qu'elle le dépasse* ; le mythe lui apporte une illustration symbolique et fascinante de son histoire personnelle *en tant qu'elle lui échappe*. [...] Du fait que les secrets intimes sont révélés par le biais de motifs littéraires (Oedipe, Othello, Hamlet, etc.), inversement les motifs littéraires atténuent le statut de la confidence autobiographique : tout se passe comme si l'aveu figurait déjà au répertoire des fictions [...]". Certes, le mythe touche à la blessure, mais "le fantasme d'une histoire très ancienne allège l'individu de ses propres fautes pour les déposer dans un fonds immémorial où il apparaît que "c'est déjà arrivé à *d'autres qu'à lui*. Il n'y a plus lieu de les lui imputer que de manière archétypale"[3].

Le mythe universel s'entrelace dans *Théâtre/Roman* aux fictions nées de l'imaginaire individuel, au faux-semblant du théâtre, et au labyrinthe des souvenirs de toute une vie, pour convoquer un immense jeu des songes et mensonges, portant jusqu'à l' "orgie" les tendances de la création romanesque antérieure, comme pour détourner le regard de "l'avenir immédiat".

---

1 Voir LIMAT-LETELLIER (N.), *Le vertige de la fiction...*, *op. cit.*, ch. VIII, B, "Ma mythologie propre", pp. 704-713.

2 Aragon considère dans *Théâtre/Roman* l'ensemble de ses écrits romanesques comme une entreprise unique pour éclaircir des énigmes "posées sous la forme de fictions". Celles-ci, "se nourrissant elles-mêmes, finissaient par constituer une mythologie dont j'étais à la fois le Sphinx et l'Oedipe, la victime et le meurtrier. Ou, si *l'on* préfère, le Vautour et Prométhée" ("L'écrivain", ch. "L'avenir immédiat", vol. 42, p. 130).

3 LIMAT-LETELLIER (N.), *Le vertige de la fiction...*, *op. cit.*, ch. VIII, pp. 705-706.

"Falun de souvenirs"[1]

Parvenu presque à la fin de *Théâtre/Roman,* le narrateur devenu "l'écrivain", désigne son livre sous la belle métaphore de "falun des rêves"[2]. Ce "dépôt des songes de toute une vie, avec leurs redites, leurs incohérences, leurs lumières souterraines..."[3] étend le passé jusqu'aux profondeurs les plus obscures de la mémoire, ces "mines" où se transmuent les souvenirs. Pour Aragon, il n'y a guère de distance du souvenir à l'imaginaire, et son personnage écrit qu'il n'est "pas loin de considérer les mémorialistes comme des faussaires"[4]... Nous ne serons donc pas surpris de voir transformé en "falun des rêves", dans l'écriture du grand âge, le "falun de souvenirs dans les tiroirs", plus limité et plus concret, d'un poème de 1920. Cette image sédimentaire, suggérant des temps très reculés, convoque la totalité de ce qui fut vécu, ou rêvé, ou même reçu par le poète à travers le langage hérité des siècles, pour en faire un inépuisable espace romanesque à parcourir en tous sens. *Henri Matisse, roman* figure déjà des sortes de couches superposées de textes anciens, actualisées par l'écriture au présent qui les relie et se glisse dans leurs marges et leurs interstices. Mais dans le dernier roman, c'est la vie entière qui devient un immense texte projeté sur l'écran actuel donné à lire. En s'éveillant du personnage de l'acteur, l' "écrivain" le retrouve intact : "Je suis une monstrueuse *mémoire,* au sens étrange qu'on donne aujourd'hui à ce mot"[5]..

Si nous envisageons une inflexion des écrits romanesques au-delà de 1968, elle ne tient pas à une véritable révolution de l'écriture, mais au passage à une puissance supérieure, comme élevée au carré, des tendances inscrites dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* de faire de toute la vie passée la matière du roman. De la même façon, les écrits du grand âge prolongent et approfondissent l'évocation du vieillissement, qui devient déterminant dans *Théâtre/Roman.* Mais ils lui confèrent dans le dernier roman une gravité nouvelle.

---

1 "Falun de souvenirs dans les tiroirs", vers du poème "Qu'est devenu le caissier infidèle", publié dans *Action* n° 5, octobre 1920 : *O.P.*, vol. 1, p. 158.

2 "Le falun des rêves..." est le titre d'un chapitre de la partie "L'écrivain", vol. 42, p. 99. La métaphore et le développement sur les mines de falun sont commentés par Maryse VASSEVIERE dans un article à paraître dans *Ecrire et voir. Aragon, E. Triolet et les arts visuels* : "Peinture et écriture : mimesis et dialogisme". Nous ne reprenons pas le rapprochement opéré par cet article entre l'expression "falun des rêves" et l'œuvre d'André Breton, ni d'autres observations intéressantes pour la thématique aragonienne, mais extérieures à notre propos.

3 *Ibid.*, vol. 42, p. 102.

4 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "De l'homme écrit", vol. 42, pp. 85-86.

5 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "Maintenant l'imaginaire ?", vol. 42, p. 11.

"Comme c'est long de mourir une vie entière"[1].

La conscience du vieillissement, nous l'avons vu[2], commence à se former avant la trentaine chez Aragon. Certains personnages du *Monde réel* en incarnent déjà les angoisses, et *Les Voyageurs de l'impériale* trace un tableau cruel de la déchéance du vieillard. Dans les années cinquante, *Les Yeux et la mémoire* et *Le Roman inachevé* évoquent passagèrement la lassitude du "vieil homme"[3] et son sentiment de dépossession, tandis que *La Semaine sainte* cherche à équilibrer le déclin de la vie par la jeunesse et l'avenir. Mais un son tragique y passe quelquefois, par exemple dans les réflexions de Berthier sur la menace que l'âge fait peser sur le couple.

A partir des années soixante, non seulement le thème du vieillissement devient plus lancinant, mais il s'enrichit de composantes et de variations, et il tend à jouer un rôle dans la mise en place de l'action (époques en miroir, dédoublement de personnages en jeunes et vieux comme dans "Murmure" ou dans *Théâtre/Roman*, etc...). C'est en 1965 que, hanté par la conscience du temps, Aragon déclare : "j'écris mes œuvres posthumes"[4]. Tous ses derniers textes en sont dominés.

Bien que le vieillissement physique ne soit que l'aspect le plus visible du "ravage du temps"[5], il revêt une particulière cruauté pour l'être narcissique qui, au propre et au figuré, ne cesse de se regarder dans les miroirs. Une sorte de honte ou de dégoût de soi-même transparaît à travers les phrases des romans. Le narrateur de "Murmure" découvre son corps comme un étranger au sortir du rêve : "Mes lèvres serrées sur le dos de ma main rêche font un voyage inconnu vers des jointures ridées"[6]. Son visage d'autrefois est comme un "reproche"[7] à ce qu'il est devenu. Ce sentiment s'aggrave dans *Théâtre/Roman*, où la présence corporelle du "Vieux", avec son "halètement étouffé"[8] apparaît presque obscène. La vue du vieillard est en elle-même une menace : "je suis celui que parfois vous apercevez dans les miroirs [...]. je comprends bien pourquoi je vous suis intolérable"[9].

---

1 *Les Chambres* , "Le papier quadrillé", *O.P.* , *vol. 15, p. 253.*
2 Voir IIIème partie, ch. II, "Le seuil de 1923-1927".
3 Voir *R.I.* III, "Le vieil homme".
4 "La suite dans les idées", *O.R.C.*, vol. 4, p. 46.
5 *M.M.*, "Le carnaval", vol. 34, p. 61.
6 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 242.
7 *Ibid.*
8 *T.R.*, "L'homme de théâtre", ch. "Lettre à Monsieur Romain Raphaël", vol. 41, p. 51.
9 *Ibid.*, pp. 52-53.

Poèmes et romans multiplient pour parler de l'âge les images d'agression, comme s'il altérait l'intégrité de l'être : l'âge avec "sa patte d'écrevisse"[1] griffe le visage. Dans la nuit

> "Tu peux croire que j'ai toujours mon vrai visage
> Et non pas ce ravage mangé d'oiseaux
> Cruels"[2].

Les inscriptions de l'âge brouilleraient la lisibilité du visage, implicitement assimilé à un texte, lorsque les rides sont désignées par "le gribouillis du visage, les ratures des traits"[3]. Mais certains passages nous font percevoir dans ces altérations *l'histoire* du vieil homme et sa *vérité* mise à nu. Ainsi, retournant le thème spéculaire, Aragon imagine dans *Les Chambres* le regard du miroir scrutant le poète, ce qu'il est devenu :

> "Le miroir qui me regarde et s'afflige
> Il lit sur moi l'histoire des années
> Cet alphabet sourd qu'un temps
> solaire tatoue au front de l'homme mal luné
>
> Le miroir gris
> déchiffre seul mon histoire
> Aux secrets noueux de mes veines [...]
>
> Il me voit nu mieux que personne"[4]

Bien plus, le narrateur de *La Mise à mort* figure le temps comme un chirurgien procédant à une dissection minutieuse pour le connaître dans ses ramifications intimes; "il suit les fils de la dentelle intérieure sans les rompre", si bien que "l'être est expliqué par comment il se défait, ses ravages secrets, ses durcissements, ses atrophies"[5]. Ainsi le vieillissement devient épreuve de vérité.

Sur d'autres plans que celui de l'atteinte physique, la vieillesse est éprouvée comme une dépossession de soi par le temps. Passé et avenir s'amenuisent, se vident. L'homme est dépossédé de son passé, qu'envahit la brume quand l'acuité du souvenir s'évanouit, avec "cette façon de jaunir du papier et de la mémoire, cette façon de s'effacer de tout [...] rien n'est plus difficile à retenir que la musique dont on fut

---

1 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 242. Commentaire libre de Shakespeare.
2 *Les Chambres*, "... Chambres", 8, *O.P.*, vol. 15, p. 288.
3 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 221.
4 *Les Chambres*, '... Chambres", 7, *O.P.*, vol. 15, p. 284.
5 *M.M.*, "Seconde lettre à Fougère...", vol. 33, p. 162.

grisé"[1]. Ainsi la communication vivante avec le passé se perd : "Cette vie, il faut croire, était écrite au crayon"[2].

Au moment où il atteint sa limite[3], le vieil homme qui se tourne vers le passé doit accepter de n'avoir été que *cela*. Aussi riche qu'ait pu être sa vie, sa limitation, pour celui qui aspirait à "l'infini", la disqualifie : "et je ne suis que moi c'est ici qu'à la fin je mesure ma force ou du moins ma faiblesse et l'homme limité c'est ici qu'à la fin j'accepte à toute chose en moi sa limite et le jour qui s'achève"[4]... Aussi la fiction rejoue-t-elle *autrement* la pièce, multipliant les possibles inaccomplis : "Je t'invente et te multiplie, autre moi-même [...] et je t'appelle comme une immense dénégation de l'irréversible cours du temps"[5].

La dépossession de l'avenir mutile l'élan naturel de l'être, dont s'efface progressivement la place du sujet ; "et je sens chaque jour un peu mieux s'amenuiser pour moi l'emploi du nominatif"[6]. Depuis la fin des années cinquante revient de façon lancinante dans les romans et poèmes d'Aragon, en images saisissantes, le motif des "horizons barrés"[7] et du temps mesuré, diminuant de plus en plus vite : "je tremblais de sentir à mes pieds le temps comme un tapis qui brûle"[8], écrit en 1970 Aragon dans l' "après-dire" de *La Mise à mort*. Le dernier roman dresse la fébrilité de l'écriture contre ce moment où, "parvenu déjà à cette époque de soi-même, on mesure devant soi l'espace qui va se rétrécissant, ce peu d'étoffe à user qu'on a", tandis que "les heures paradoxalement passent plus vite, de plus en plus vite"[9]...

Amputé du futur, le présent lui-même se dépouille de toute saveur : sa limitation détruit son sens, "et il n'y a rien d'autre au monde qu'un présent, un perpétuel mourir que j'appelle faute de mieux le présent"[10]... Alors que *La Mise à mort* dressait encore l'amour au-dessus du "naufrage"[11] pour le sauver de la mort, *Blanche ou l'oubli* s'achemine vers "l'absolu du désespoir", que personnifie pour Gaiffier la fin d'Elisa Schlesinger : "Elle est l'image de notre destinée, de cette chose pire que la mort qui est de se survivre [...]. Au fur et à mesure qque l'âge m'envahit, et me cerne, je comprends mieux la scène d'Illenau, j'en sens plus profondément dans

1 *H.M.*, vol. 1, p. 1 (1968).
2 *B.O.*, I, ch. 3, vol. 37, p. 54.
3 "Tu vois la forme et la limite et déjà touches l'horizon" (*R.I.*, "Le Téméraire").
4 *Fou*, Epilogue, V, "Chants du vingtième siècle", *O.P.*, vol. 14, p. 437.
5 *T.R.*, "L'écrivain" : "Les propos décousus", vol. 42, p. 69.
6 *H.M.*, I, p. 50.
7 *Fou*, IV, "L'horloge", *O.P.*, vol. 14, p. 214.
8 "Le Mérou", "après-dire" de *M.M.*, vol. 34, p. 233.
9 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "De l'homme écrit", vol. 42, pp. 75-76.
10 *B.O.*, III, ch. I, vol. 38, p. 39.
11 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 243 : "A rien ne servent les symboles, dans ce grand naufrage du temps".

je comprends mieux la scène d'Illenau, j'en sens plus profondément dans ma chair la signification déchirée". Le spectre de la vieille femme qui a perdu la raison personnifie la déperdition de sens de la vieillesse :

> "Il faut l'usure patiente du cœur pour en voir la trame. Il faut avoir perdu le goût du breuvage pour que les lèvres remarquent la dureté du verre. Qu'est-ce que je disais de l'utopie ? Il n'y a pas utopie que des sociétés. L'amour. Ah, dites si vous le voulez, que je blasphème. Et puis l'on croyait en l'avenir, parce que l'on croyait en soi, bien entendu. Au fur et à mesure que *soi* s'amenuise, que l'avenir n'est plus pour lui, l'homme cesse d'y croire, déchire déjà ce qu'il lui en reste, puisque ce n'est plus l'infini"[1].

Cette page fait entendre un son rare dans l'œuvre d'Aragon, où même *Théâtre/Roman* cherche à éviter la rudesse de ce constat. Il transparaît parfois dans *Les Chambres*

> "..... A partir d'un certain jour vivre n'est plus jamais que survivre"[2].

Le présent du vieil homme est dépassé par le temps accéléré de la vie, nous l'avons vu dans *Blanche ou l'oubli,* si bien que le grand âge sera ressenti comme l'époque de la communication rompue. Cette absence est peinte dans *Le Fou d'Elsa* ou *Blanche* comme la source d'une souffrance :

> "L'atroce est ne point partager
> Cela se nomme la vieillesse"[3].

Le degré nouveau de *Théâtre/Roman* tient à l'éloignement intérieur du "Vieux" lui-même, qui se déprend de la vie, ne remplissant plus son temps que de gestes dérisoires, ou écartant les noms d'amis à rencontrer[4]. Le chapitre "Le téléphone" forme ainsi contraste avec l'appel anxieux de l'autre symbolisé par le téléphone dans *Blanche ou l'oubli*[5]. Il construit la poignante fable du prisonnier condamné à perpétuité, muni dans sa cellule d'un téléphone qui peu à peu ne communique plus : "d'abord l'oubli, puis ceux qui ont déménagé, les morts aussi. Avec les années"[6]. Le temps du grand âge est représenté comme l'enfermement dans "la sclérose progressive

---

1 *B.O.*, I, ch. V, "Et toi, ta grande passion ?", vol. 37, pp. 83-84.
2 *Les Chambres,* "... Chambres", 10, *O.P.*, vol. 15, p. 295.
3 *Fou,* IV, "L'Hiver", II, *O.P.*, vol. 14, p. 219.
4. Voir *T.R.*, ch. "De l'homme écrit".
5 *B.O.*, I, ch. 8, "Le S.S." : "les voix s'y cherchent comme des mains pour croiser leurs doigts" (vol. 37, p. 140), I, ch. 9, "Pardonnez-moi, M. Bohème...", II, ch. 1 : "La lettre".
6 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "Le téléphone", vol. 42, p. 43.

de la perception"[1], dans la solitude ; bien que l'existence du roman soit par elle-même le signe que l'auteur ne renonce pas à toute relation au monde, il désigne la prison comme une métaphore de l'œuvre en train de s'écrire : "La prison, c'est le roman que j'écris, et dont les murs s'épaississent avec la durée de l'écriture, l'oubli progressif des numéros d'appel, des noms mêmes, de ceux que je fréquentais encore naguère... la réduction du monde à cet état de cécité, d'insensibilité qui s'établit, et dont j'ai cependant comme une perception douloureuse"[2]. Le dernier roman représenterait simultanément l'édification d'un mur (clos sur l'univers intérieur du "fabulateur") et le symbole de son contraire, par le maintien du téléphone "comme appareil d'évasion"[3], même si l'appareil peu à peu n'est plus qu'un objet symbolique.

Le divorce avec le siècle, que niait la flambée de modernité de *Blanche ou l'oubli,* semble en voie de s'accomplir dans le dernier roman, bien que le narrateur y soit encore un "paysan de Paris" d'aujourd'hui, errant au milieu du décor parisien en transformation[4]. C'est l'histoire vécue par sa génération qui n'est plus compréhensible aux autres ; sa vérité s'effrite :

> "Tout le temps que fut ma vie, et pas de moi seul, est là qui va s'effaçant [...]. Cette dégradation de ce que nous avons vu se produire, être... en même temps que nous... et puis... c'est cela la véritable solitude. On porte en soi le passé comme un enfant mort. Pas que le sien. Le passé du monde. Celui, de fil en aiguille, dont on fait l'Histoire, ce théâtre. Qui ne ressemble à rien de ce que j'ai, j'aurai connu, mais deviendra, que je le veuille ou non, la vérité"[5].

La construction de *Théâtre/Roman,* avec sa longue première face de la barre oblique, dont l'Acteur est le centre, retrace la lente infiltration en nous du "vieil homme", jusqu'à ce que celui-ci existe seul, enfin prêt pour la mort : "Je suis le Vieux, le Vieux c'est cela, cette nécropole à quoi ne manquent que quelques travaux de détail pour être achevée"[6].

"... ouverture du silence" [7]

Le face à face avec la mort se prépare de longue main ; la fiction l'apprivoise dans *La Semaine sainte,* et le poème *Elsa* projette le "visage secret" du poète endormi

---

1 *Ibid.*
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*, p. 44.
4 Voir *T.R.*, "L'homme de théâtre", ch. "Les promenades".
5 *T.R*, "L'écrivain", ch. "L'ainsi-dire *ou mise-en-scène* ", vol. 42, p. 32. Voir la condamnation de l'histoire-science, IVème partie, ch. 1.
6 *T.R.*, "L'homme de théâtre", ch. "Romain Raphaël dans le rôle du vieux", vol. 41, p. 132.
7 *Les Chambres,* "... Chambres", 10, *O.P.*, vol. 15, p. 296.

d'un dernier sommeil[1]. L'épilogue des *Poètes* affronte avec solennité le néant, cette "mer qui ne rend jamais ses noyés", sans prendre barre sur "l'avenir qui n'est à personne".

Mais depuis *Les Chambres*, c'est sur un mode plus intériorisé, moins spectaculaire, et avec une sorte de lassitude de vivre, que sont approchés les derniers jours.

> "Très tard de nous très tard de vivre
> Et déjà tressaille au fond du paysage la minute
> Extrême[2]
> [...]
> Nous arrivons au bout du voyage. Les chevaux
> N'en peuvent plus. Même les grelots
> S'éteignent
> Que tout me fut et long et lent"[3]

Théâtre/Roman, sur sa fin, arrive presque au-delà même de ce chemin, car le narrateur s'enfonce *seul* dans l'étrange état décrit comme une vie "absente"[4], où il éprouve "cet étonnement d'encore vivre"[5], comme si l'échéance avait été dépassée.

Les dernières pages de *Théâtre/Roman* congédient la fiction, mettant à distance ce langage qui "ne fut qu'un discours"[6], pour laisser place à "la certitude de l'avenir immédiat"[7]. Si les deux ultimes vers du dernier chapitre parviennent à sauver le souvenir du "plaisir cruel" enfui, les "mots de la fin"[8], dans leur dépouillement, ramènent celui qui parle à la seule écoute, en lui, du temps, sa vérité :

> "J'écoute en moi tomber ma vie
> Goutte à goutte
> [...]
> Moi qui n'ai jamais joué jamais
> Eté l'acteur de personne
> Je le jure
>
> Jamais été que ce long désert
> Scène d'aucune histoire
> Echo de rien sinon de mes pas
> Etouffés sinon

---

1 "Ce sera l'un de ces matins où je dors plus longtemps que toi", *Elsa*, *O.P.*, vol. 13, pp. 143-144.
2 *Les Chambres*, "... Chambres", 8, *O.P.*, vol. 15, p. 286.
3 *Les Chambres*, "... Chambres", 9, *O.P.*, vol. 15, p. 292.
4 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "L'avenir immédiat", vol. 42, p. 119.
5 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "Lettre à soi-même", vol. 42, p. 114.
6 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "L'avenir immédiat', vol. 42, p. 139.
7 *Ibid.*
8 "Les mots de la fin", titre du dernier chapitre de *T.R.*.

Le sable à l'étranglement du verre
Où se mesure la durée"[1]

CONCLUSION

Un peu plus de neuf années s'écouleront encore entre l'écriture des dernières pages de *Théâtre/Roman*, "ce Dimanche 8 avril 1973"[2], et la mort de leur auteur. Comme nous avons cherché à comprendre le mouvement de l'œuvre romanesque et non pas à retracer la biographie d'Aragon, nous ne le suivrons pas au-delà de ces "mots de la fin".

Parvenu presque au terme de son dernier roman, l'écrivain se retourne sur ceux de ses livres "qui prétendent relever du genre appelé *roman*. Pour la plupart, la chose se discute"[3]. Laissant de côté ce débat déjà abordé, nous serons plutôt retenue par la suite :

> "C'est après coup seulement que je me suis aperçu que toute cette littérature, ce n'était pas *des romans*, mais un seul roman, où sous le même nom, ou sous d'autres, les personnages réapparaissaient, les idées aussi, et morcelé que cela soit, à la fin des fins, tout cela n'est qu'un même discours, qui piétine à travers les années de ma vie, mais se poursuit pourtant avec une certaine logique"[4].

Cette vision unificatrice paraît tout d'abord infirmer notre démarche attachée à distinguer des phases et clivages. Elle n'en annule pas totalement la validité, dans la mesure où c'est cette "logique" que nous avons essayé de saisir tout au long de cette partie de notre travail, en formant l'hypothèse qu'elle se dévoile de manière privilégiée aux points de mutation signalés par les transformations formelles. Le "discours" unique que constituerait l'ensemble romanesque n'est pas présenté par Aragon comme le déploiement d'un donné initial, mais comme le mouvement renouvelé d'un questionnement qui peut recevoir de l'écrivain des réponses successives. Faisant une fois de plus appel, dans la suite de la page citée, aux figures d'Oedipe et du Sphinx, Aragon écrit :

---

1 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "Les mots de la fin", vol. 42, p. 142.
2 *T.R.*, vol. 42, p. 143.
3 *T.R.*, "L'écrivain", ch. "L'avenir immédiat", vol. 42, p. 130.
4 *Ibid.*

> "Si bien qu'il finit par me sembler [...] que toute cette écriture est une entreprise ayant pour but d'éclairer à mes propres yeux des énigmes que, sans en avoir conscience, je m'étais posées sous la forme de fictions [...]"[1].

Enigmes de l'identité une ou plurielle, du problématique rapport entre les mots et les choses, de la contradiction entre notre besoin d'infini et le temps ... Au cours des années, les mêmes questions changent de forme, et les réponses apportées soulèvent dialectiquement d'autres problèmes. *Je n'ai jamais appris à écrire...*, on s'en souvient, présentait la suite des romans comme une "continuité"[2] d'un ordre particulier, puisque chaque roman y contredisait le précédent.

L'affrontement au temps manifeste sa permanence et la diversité de ses formes successives : si la question s'est d'abord posée de le nier ou de l'annuler, une fois reconnu son incontournable règne, le problème semble avoir été plutôt de le "tourner au bien" en adossant la durée individuelle au temps historique riche de toutes ses dimensions. La composition romanesque devait en être transformée. Cette tentative, donnant sa cohérence au *Monde réel,* et poursuivie dans *La Semaine sainte,* achoppe sur le vacillement de l'assise du temps historique sous l'effet de l'Histoire elle-même. L'esthétique des derniers romans répond aux problèmes nouveaux posés par la mise en pièces des continuités : inextricablement elle dit la négativité du temps, l'impossibilité de revenir en arrière, et elle cherche à opérer la ressaisie de l'histoire individuelle - peut-être aussi sa réécriture sur le plan de l'imaginaire - L'avenir étant obscurci ou barré, le présent devient le lieu de tous les enjeux. Nous verrons plus loin[3] comment l'amour est appelé à combler l'absence des valeurs dont la réalisation se dérobe, et de quels pouvoirs est investie au présent l'écriture de fiction. En relation étroite avec le vécu temporel, les derniers textes y font entendre l'écho direct ou transposé de la vieillesse et de l'Histoire mutilée. Tout au long des cinquante cinq années dans lesquelles s'inscrit la création romanesque (entre 1918 et 1973), Aragon s'est "mesuré à la grandeur du temps"[4].

---

1 *Ibid.*

2 *Inc.*, vol. 42, p. 198.

3 Voir "Y a-t-il un temps aragonien ?".

4 *B.O.*,III, ch. 4, vol. 38, p. 181. "Comme Oedipe, je me suis assez mesuré à la grandeur du temps".

QUATRIEME PARTIE

L'IMAGINATION DE L'HISTOIRE

INTRODUCTION.

Aux points d'articulation majeurs de l'œuvre d'Aragon dégagés dans la troisième partie, – l'orée des années trente et celle des années soixante, nous avons rencontré chez Aragon un nouveau regard posé sur l'Histoire comme devenir et une nouvelle figuration du temps. S'il invitait les écrivains, en 1935, à l'adhésion de toutes leurs forces créatrices au devenir historique, dont il pensait posséder le sens révolutionnaire à l'époque du *Monde réel*, Aragon en donnait avec *La Semaine sainte* une approche dialogique et plus problématique, cependant qu'avec *La Mise à mort* et les derniers romans, le sens de l'Histoire se dérobait et s'obscurcissait sans que le romancier renonçât à sa quête.

Or il est une constante dans les récits d'Aragon au moins depuis *Les Cloches de Bâle*, c'est l'incorporation dans l'imaginaire romanesque de faits historiques, l'entrecroisement entre fiction et domaine non fictif. *Blanche ou l'oubli* n'a rien à envier au *Monde réel* pour la présence dans le tissu fictionnel d'éléments susceptibles d'être pris en charge par le discours des historiens. La relation à l'Histoire comme " *res gestae* " et, corrélativement, le rapport de la démarche du romancier à celle(s) des historiens, apparaissent donc des points cruciaux dans l'itinéraire romanesque d'Aragon. Lorsque change la vision de l'Histoire-devenir, comment s'opère l'appropriation romanesque du récit et du document historiques ? Et le temps historique construit par l'imaginaire dans le roman s'identifie-t-il à celui que compose le discours des historiens ?

Aragon n'a pas cessé de préciser, de façon variable selon les époques, les lieux respectifs du romancier (en l'occurrence, de son propre travail) et de l'historien, ces cousins germains. (Dans *Aragon parle*, dialogue avec D. Arban, il qualifie l'Histoire et le roman de " parents consanguins qu'on ne peut marier sans

risquer d'engendrer un monstre " [1]). Ces positions successives méritent attention, car elles contribuent à définir la démarche romanesque, mais on ne saurait ramener la pratique complexe de l'écrivain au discours du paratexte, ni même au discours sur l'Histoire formulé à l'intérieur du roman. Il nous faudra découvrir quelle part accorder au document dans l'essor de l'invention, comment s'articulent dans la composition éléments historiques et fictions, quelles formes de représentation et quelles fonctions leur réserve le roman. L'image du temps historique qui se dégage de cette vaste " mise en mots " est le principal objet de notre recherche.

1. *Aragon parle avec Dominique Arban*, éd. Seghers, 1968, p. 156.

CHAPITRE I

L'HISTORIEN : MODELE OU REPOUSSOIR POUR LE ROMANCIER ?

Roman, Histoire, il est d'autant plus nécessaire de cerner leurs différences qu'ils se côtoient de fort près chez Aragon[1]. Mais les commentaires aragoniens n'ont pas tous le même contexte. Leur date, leurs implications, doivent être précisées.

En 1938, dans l'article " Le roman terrible " [2], Aragon rendant compte de *La Conspiration* de Paul Nizan loue chez ce romancier l'" exactitude historique " des personnages ; leurs passions politiques correspondent à une réalité contemporaine, dont le roman, à l'exemple de Stendhal dans *Le Rouge et le noir*, se doit de se faire le miroir. " Je rends ainsi hommage à Paul Nizan, historien, qui dans mon esprit n'est point séparable de Paul Nizan, romancier ", écrit Aragon, qui élargit ensuite cette remarque pour en faire une théorie du roman moderne :

> " Et ce faisant, je proclame ici que là est l'inéluctable avenir du roman, qui nécessitera toujours plus des romanciers qu'ils agissent en historiens, fût-ce pour raconter une petite anecdote futile, et d'apparence oiseuse. Désormais la conscience de l'histoire est trop imposée au lecteur pour que le romancier puisse, sans en avoir pénétré le secret, donner à quoi que ce soit cette vraisemblance, sans laquelle on ne saurait persuader le dit lecteur de tourner les feuilles d'un livre " [3].

---

1. L'idée de consanguinité existe déjà dans l'article d'Abel CHEVALLEY « Temps-Histoire-Roman », *Revue de littérature comparée*, 1928, « Histoire et roman sont des jumeaux ». A. Chevalley parle de « consanguinité foncière avec l'histoire ».
2. *Europe*, décembre 1938, n° 192. Contrairement à ce qu'a écrit Henriette Nizan dans ses mémoires, Aragon a salué chaleureusement, à leur parution, *La Conspiration* et *Antoine Bloyé*. Ses comptes-rendus élogieux sont reproduits dans *O.P.* vol. 7 (« De trois livres », *Commune* n° 7-8, mars-avril 1934), et *O.P.* vol. 8 (p. 348-370).
3. *Europe*, art. cité, repris dans *O.P.* vol. 8, p. 366.

A l'évidence, Aragon ne s'interroge pas ici sur les différences de visées ou de moyens qui distingueraient le romancier de l'historien. Il ne précise pas non plus ce qu'il entend par " agir en historien ", sinon par la métaphore " pénétrer le secret de l'histoire ", et par le résultat obtenu selon lui par l'écrivain : donner au lecteur le sentiment de l'enracinement historique des personnages. Le présupposé, à ce moment du réalisme aragonien, serait celui de la *mimesis*, et Aragon assigne comme fonction au roman la représentation " vraie " de la réalité (une réalité connaissable, non mise en doute, qu'il appelait avec véhémence en 1935 à retrouver[1]). La " vraisemblance " se ramène à l'acquiescement du lecteur à la conformité du texte avec sa propre conscience de la réalité. Dans ce cadre, la science historique tient lieu de modèle de référence, sans faire elle-même l'objet de contestation ni même d'analyse. Le romancier rivalisant avec l'historien par l'exactitude des faits et la fidélité à l'esprit d'une époque dans ses aspects contradictoires, tel sera encore l'idéal que trahissent les essais réunis en 1954 sous le titre *La Lumière de Stendhal.*

L'histoire-science n'est pas plus contestée à l'époque de *La Semaine sainte*, mais c'est alors le roman qui apparaît avant tout comme œuvre d'imagination, et le romancier refuse de se prétendre historien :

> "Je ne suis pas un historien : ce que j'écrivais comme témoin ou comme romancier, je n'ai jamais songé à le donner comme relevant d'une science [...] Le romancier, lui, ne s'est pas plus tôt avancé à raconter les choses d'une façon, qu'il a le droit de les voir par les yeux d'un de ses personnages d'une façon tout autre. Il n'y a pas, à proprement parler, de vérité romanesque. Il y a une vérité historique " [2].

La science historique resterait intangible ; l'histoire ayant pour mission de dire ce qui fut, attesté par des documents, toute intervention de l'imaginaire en écarte. Mais le romancier se donne du jeu, s'autorise à faire bouger cette " vérité historique " selon des perspectives multiples, ce qui ne va pas sans modifier son image, même si le romancier laisse " Historia " hors d'atteinte dans le discours paratextuel. C'est dans cette logique que se place la dénégation célèbre : " *La Semaine sainte* n'est pas un roman historique, c'est un roman tout court [...] La

1. Voir l'appel lancé par le discours au Congrès des Écrivains pour la Défense de la Culture, en juin 1935, « Je réclame le retour à la réalité ». (*O.P.* vol. 6, p. 311-327)
2. ARAGON, « De la difficulté qu'il y a d'écrire l'histoire », *France Nouvelle* n° 741, 31 décembre 1959.

part de l'imagination y est plus grande que dans *Les Communistes*, par exemple, où ma documentation était de première main " [1].

A travers les commentaires d'Aragon, on rencontre aussi une autre composante de l'idée qu'Aragon semble se faire de l'Histoire-science : l'historien mettrait à distance les faits sans s'y impliquer, avec une objectivité d'entomologiste. Ce faisant, il s'installe dans l'achevé, sans y rattacher le présent. " Le roman, même s'il se passe avant le déluge, son auteur le vit *du dedans*, il est pour lui contemporain. Pour l'historien, l'histoire ne s'écrit qu'après coup, quand elle s'est déjà figée, et tout le monde en connaît la suite, les suites " [2]. En ce sens, il arrive à Aragon d'employer le syntagme " roman historique " en lui attribuant cette distance de l'historien : les faits évoqués garderaient un caractère " exotique ". Ainsi lorsqu'il conseille en 1960 la lecture de *L'Ingénieur Bakhirev*, c'est parce que ce roman tend à l'inverse. C'est une œuvre, dit Aragon à ses lecteurs de l'hebdomadaire communiste *France Nouvelle*, " d'où naît la réflexion pour nous aussi. Un miroir profond qui nous est tendu " et non pas " simplement un *roman historique* " [3], étranger aux préoccupations présentes du lecteur.

Sur ce plan, le romancier se démarque nettement de l'historien, comme Aragon le rappelle dans ses entretiens avec Dominique Arban en 1968 : " Ma démarche aussi est à l'inverse de l'historien. Celui qui prétend écrire l'histoire regarde les faits comme des choses que ne le concernent point, en construisant ce qu'il tient pour vérité objective " [4]. Le romancier s'implique, et s'attache au passé dans la mesure où celui-ci nous aide à déchiffrer le présent.

Mais entre temps, les termes employés le révèlent, la confiance absolue dans l'histoire historienne s'est fissurée. *Prétendre* écrire l'histoire devient une gageure. Pourtant, à l'époque proche encore (de 1960 à 1962) où il écrivait l'*Histoire parallèle - Histoire de l'U.R.S.S. de 1917 à 1960*, Aragon affichait la posture de l'historien objectif diseur de vérité : " j'ai impitoyablement arraché de ma prose tout ce qui était, comme on dit, *personnel* ", pour écrire " la vérité sans fioritures " [5]. En 1968, au contraire, c'est avec véhémence qu'il dénie à l'histoire-historia tout caractère scientifique, car elle n'atteint pas la connaissance de la réalité. Jamais elle

1. « Aragon parle de *La Semaine sainte* », *Two Cities*, Paris, 15 avril 1959. Repris dans *O.R.C.* vol. 29, p. 11.
2. « Aragon vous parle de la difficulté d'écrire l'histoire », art. cité *supra*.
3. *France Nouvelle* n° 755, 6 avril 1960 : « D'un manque à gagner » (p. 28).
4. *Aragon parle avec Dominique Arban*, *op. cit.*, p. 160-161.
5. ARAGON, « D'un Parnasse à bâtons rompus », *L.F.*, 12 avril 1962, repris dans *O.P.*, vol. 13, p. 379.

ne fut écrite autrement que selon l'idéologie de l'historien ou celle des pouvoirs en place. Cette réticence apparaît dès 1963 dans le lexique du *Fou d'Elsa*, en termes vigoureux :

> "*Histoire* : mot français, désignant dans *tous* les pays du monde une justification d'apparence scientifique des intérêts d'un groupe humain donné par le récit ordonné et interprété des faits antérieurs. Devrait un jour changer de nom (comme l'alchimie se mua en chimie) lorsqu'il y aura glissement suffisant de cette discipline d'état vers la science à proprement parler. " [1]

En 1968, l'impossiblité de la science historique paraît absolue : " Chronique ou histoire, vous savez, la prétention demeure de dire ce qui fut. Ceux qui se considèrent comme historiens me font hocher la tête " [2].

Par un renversement complet, l'imagination, apanage du romancier, caractérise aussi le discours historique. Aragon se moque en 1968 de ceux qui, comme il le faisait quelques années plus tôt, " tiennent l'imagination et l'histoire pour des domaines absolument séparés. Ce qui pourrait sembler comique, et même dérisoire, si seulement on considérait le rôle que joue *toujours* (en contradiction aux prétentions scientifiques des historiens passés et présents) l'imagination dans l'histoire, je ne veux pas dire dans le roman historique, mais dans cette apparente discipline de science exacte qu'on affuble du nom équivoque d'*histoire* " [3]. Dans ces conditions, si Aragon déclare lors des mêmes entretiens : " je ne me considère pas, je me considère de moins en moins comme historien " [4], c'est parce qu'il revendique ouvertement pour le romancier ce rôle de l'imaginaire dont se défendaient traditionnellement les historiens ; mais nous avons vu que cette dimension – la reconstruction mentale et imaginative du passé dans toute Histoire – était de plus en plus admise par les historiens eux-mêmes dans les années soixante.

Faut-il attribuer à cette évolution des idées sur l'Histoire le poids décisif dans le retournement d'Aragon entre 1958 et 1968 ? Elle ne suffirait pas à expliquer la véhémence des propos, la passion soudaine mise à renvoyer aux historiens ce désaveu de leurs prétentions. On a tout lieu de penser que la négation du caractère scientifique de l'Histoire procède de l'expérience acquise par Aragon, en particulier lorsqu'il s'est attaché à écrire l'histoire de l'U.R.S.S. [5]. La double expérience,

---

1. *Le Fou d'Elsa*, *O.P.* vol. 14, p. 474.
2. *Aragon parle avec Dominique Arban*, *op. cit.*, p. 172.
3. *Ibid.*, p. 153. L'idée et le ton font penser au roman de Claude Simon, *Histoire* (1967).
4. *Ibid.*, p. 172.
5. Le décès d'Antoine Vitez, qui fut secrétaire d'Aragon à l'époque où celui-ci préparait l'*Histoire de l'U.R.S.S.*, a tari une précieuse source d'information.

celle de la " difficulté [...] à écrire l'histoire " dans la mesure où elle est reconstruite par un récit, et de la vérité inatteignable à travers l'historiographie soviétique. Quelques années plus tard, dans une analyse de *L'Aveu* où il revient sur le procès Slansky, Aragon écrit dans *Les Lettres françaises* [1] :

> "L'instruction, le jugement et le verdict y constituent une méthode employée pour écrire l'histoire de façon qu'elle soit conforme aux intérêts des dirigeants " qui craignent d'avoir à rendre des comptes. Ceci " mesure l'impuissance des historiens, dans des conditions sociales données, à faire honnêtement, scientifiquement, leur métier ".

Pour Elsa Triolet, la dénaturation de la figure de Maïakowski a beaucoup pesé, comme elle le reconnaît dans les *O.R.C.* [2], sur sa conviction des arrangements de l'Histoire.

Si une influence paraît indéniable dans les années soixante, c'est en effet celle d'E. Triolet et de son roman *Le Grand Jamais* (1965). Aragon le souligne devant Dominique Arban : " Les considérations concernant le temps, par exemple, que vous trouvez dans *Blanche*, eh bien, auraient-elles été possibles sans *Le Grand Jamais* ? " [3]. La diégèse en illustre le propos, explicité en ces termes par la romancière :

> "*Le Grand Jamais* est centré sur l'impossibilité de reconstituer correctement notre Histoire. Sur les inévitables falsifications, volontaires ou non, des faits historiques, inévitablement soumis aux interprétations de l'époque à laquelle l'ouvrage historique a été écrit " [4].

Le héros du roman, historien de profession, mais peu orthodoxe, conteste le " savoir " historique : " Pour un historien, j'ai un état d'esprit déplorable : comme tant d'autres, je ne crois pas à la possibilité d'une vérité historique. Notre passé est invérifiable, donc discutable, douteux " [5]. La connaissance même que nous pouvons avoir de ce qui est advenu fausse notre approche du passé, où les hommes ignoraient encore la solution de leurs questions [6]. L'expérience vécue semble la source principale de ces réflexions [7] :

---

1. ARAGON, « Avez-vous lu *L'Aveu* ? », *L.F.* n° 1270, 12 février 1969, p. 3-4, et *L.F.* n° 1271, 19 février 1969, p. 5-7 et 9.
2. *O.R.C.*, vol. 35, p. 19. Préface du *Grand jamais*.
3. *Aragon parle avec Dominique Arban*, *op. cit.*, p. 168.
4. TRIOLET (Elsa), « Une goutte d'eau de la mer reproduit la mer », préface du *Grand Jamais*, *O.R.C.*, vol. 35, p. 14.
5. *Le Grand Jamais*, *O.R.C.*, vol. 35, p. 39.
6. Voir *ibid.*, p. 39-40.
7. Sur le plan personnel, E. Triolet a été affectée, par exemple, par la suppression en U.R.S.S., sur une photographie, de l'image de sa sœur Lili Brik à côté de Maïakowski (Voir JAUBERT (Alain), *Le Commissariat aux archives : les photos qui falsifient l'histoire* , Ed. Barrault 1986.

> "Les événements de ces dernières années dont nous avons pu être les témoins, les biographies d'hommes que nous avons pu connaître, ont amplement démontré le peu de créance que l'on peut attacher aux ouvrages dits historiques [...] J'ai fini par être obsédée, habitée de l'idée des mensonges historiques, des omissions qui valent les mensonges, des accommodements de faits, de leur importance relative, de la légèreté, l'insouciance, l'ignorance, mais surtout du spectacle de la falsification générale de l'Histoire sous la pression d'une doctrine ou d'une autre, dans un pays ou un autre " [1].

C'est presque dans les mêmes termes qu'Aragon exprime avec violence sa méfiance devant l'histoire-historia, dans ses entretiens avec D. Arban. La dénonciation du " caractère anti-historique " des images d'une époque produites par les historiens est étendue à toutes les historiographies (à commencer par celle de Néron), mais elle devient amère en sortant des généralités, lorsqu'Aragon parle " de la Russie contemporaine, où les variations de l'Histoire ont été plus surprenantes encore que la succession précipitée des événements " [2]. Il ne subsiste que " des bribes de la réalité [...] Tout cela semble tomber dans une grande poubelle. On se dit amèrement qu'un jour ou l'autre quelqu'un va en reconstituer le puzzle. Il faut bien se le dire, pour survivre " [3]. *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* sont écrits sous l'emprise de ce jugement sur l'impossible vérité historique [4].

Vers la fin de sa vie, craignant peut-être la fixation qui fige et fausse l'image d'un être en mouvement perpétuel, c'est tout récit (du passé), toute Histoire qu'Aragon rejette comme mensongère, du seul fait que la fluidité vivante en est " gelée ", annulée (Il rejoint ici curieusement les célèbres pages de *Clio*). La pratique du " mentir-vrai " est aussi destinée à faire circuler le sens comme le sang dans les veines...

> " Un jour vient que rien n'est plus qu'un récit
> Rien ne fut rien n'est comme on le raconte
> On construit de mots la chair du passé
> Au poignet des gens ont gelé leurs montres
> [...]
> Un jour vient que tout n'est qu'un à-peu-près

Ce cliché est reproduit dans *Le Monde* du vendredi 24 octobre 1986). Elsa Triolet cite aussi l'exemple de l'attribution « grotesque » faite à Aragon, en France, d'une *Ode à Staline*.

1. *O.R.C.*, vol. 35, p. 17 et 18.
2. *Aragon parle avec Dominique Arban*, *op. cit.*, p. 173.
3. *Ibid.*
4. « sans *Le Grand Jamais*, je n'aurais jamais écrit *La Mise à mort* », déclare Aragon dans « La fin du *Monde réel* », *O.R.C.*, vol. 26, p. 323. Rappelons qu'un extrait du *Grand Jamais* conclut « La fin du *Monde réel* ».

[...]
Un discours jeté comme un drap sur vous
C'est cela que vous appelez l'Histoire " [1]

Ainsi les positions respectives de l'Histoire et du roman, à en juger par les commentaires aragoniens que nous venons de rappeler, se déplacent de manière spectaculaire avec le temps. La proximité d'un même souci de vérité et l'attachement à la dimension sociale de la réalité conduisent tout d'abord à une sorte d'assimilation de la démarche du romancier réaliste à celle de l'historien. En 1958, c'est au moment où le risque de confusion est le plus grand, grâce à l'érudition de *La Semaine sainte* capable de satisfaire " les fouilleurs d'archives " [2], que la différence sera affirmée avec la plus vigoureuse netteté au nom des " droits imprescriptibles de l'imagination " [3]. Dix ans plus tard, reconnaître l'imagination à l'œuvre jusque dans la connaissance historique ne conduit pas Aragon à rapprocher les deux démarches sur cette nouvelle base, mais au contraire il se démarque des historiens, dont la pratique entre en contradiction avec les principes, alors que le romancier dans la même période assume pleinement sa spécificité créatrice.

La relation à l'histoire comme " res gestae " et à la connaissance historique s'avère un enjeu présent dans l'œuvre d'Aragon de façon quasi permanente depuis le début des années trente. Un terrain favorable pour l'étudier sera l'examen du travail de l'imaginaire à partir de données documentaires. Car s'il est vrai que " par essence, l'histoire est connaissance par documents " [4], c'est sur ce point que le romancier réaliste semble se rapprocher le plus de la méthode historienne. Ce lieu privilégié de confrontation permet de voir jouer à plein la dynamique de l'invention aragonienne.

1. ARAGON, sous le titre « Trois chansons pour Madeleine », *L.F.*, 31 mars 1971. Cité d'après *O.P.* vol. 15, « Poèmes des années soixante », p. 363. dans Chansons de Madeleine
2. « Secrets de fabrication », *J'abats mon jeu*, E.F.R. 1959, p. 65.
3. Avis liminaire de l'édition princeps, Gallimard, 1958.
4. VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire*, éd. du Seuil, 1979, p. 14.

CHAPITRE II

DU DOCUMENT AU MONUMENT [1]

INTRODUCTION.

Romancier de l'Histoire, Aragon puise son information dans une grande diversité de documents – Nous ne ramènerons pas le savoir historique du romancier à la connaissance des documents, dans la mesure où l'écrivain peut y accéder par d'autres voies, de l'expérience personnelle à la synthèse réalisée par des historiens ; mais le document représente le point de départ de toute reconstruction historique :

> "en aucun cas, écrit Paul Veyne, ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement ni entièrement ; il l'est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages"[2].

La présence du document dans la genèse du roman est un facteur de rapprochement entre le travail du romancier et celui de l'historien. Les nombreux travaux de recherche sur l'usage romanesque du document ont aussi mis en lumière combien, selon la formule de Jacques Neefs, "le document est un foyer d'imaginaire " [3]. L'affirmation vaut aussi pour le document emprunté au domaine historique, bien que son intégration à un roman qui prendrait l'Histoire pour objet pose des problèmes spécifiques. Car il y joue le double rôle de garant de vérité entrant dans une certaine cohérence (celle du récit d'événements "ayant eu lieu "), et de tremplin pour l'imaginaire.

---

1. Nous n'entendons pas le terme " monument " au sens historique, supposant une intentionnalité commémorative que d'ailleurs le document d'archives, comme l'a montré l'historien J. Le Goff, possède aussi (" le document est un monument ". Voir J. LE GOFF, " Documento / monumento ", *Encyclopedia Einaudi*, Turin, éd. G. Einaudi, vol. V, p. 38-48. Cité par P. Ricœur, *Temps et récit* II, éd. du Seuil, 1985, p. 174). Nous prenons *monument* au sens littéraire d'agencement esthétique en vue d'une fin.
2. VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire*, éd. du Seuil, 1979, p. 14.
3. NEEFS (Jacques), " L'imaginaire des documents ", *Romans d'archives*, Presses Universitaires de Lille, 1987, p. 187.

Les recherches récentes sur l'écriture à partir du document portent la plupart du temps sur les processus génétiques dont les dossiers préparatoires et les manuscrits nous laissent la trace [1]. Dans le cas d'Aragon, nous pouvons difficilement adopter l'enquête génétique : pour de nombreux romans, les avant-textes manquent (ainsi pour *Les Cloches de Bâle*) ou ne comportent pas de dossier documentaire (c'est le cas par exemple des *Voyageurs de l'impériale*, dont les notes préparatoires ne nous sont pas parvenues, et d'*Aurélien*). Quand un dossier existe, comme pour *Les Beaux Quartiers* et *La Semaine sainte* (le plus riche), il est visiblement lacunaire par rapport à la masse des lectures et informations utilisées. Nous ne disposons pas de carnets mentionnant des listes de lectures, ni d'une correspondance (du moins à l'heure actuelle) qui fournirait les indications dont Flaubert est prodigue.

Sauf exception, nous procéderons donc à une confrontation directe du texte publié aux documents que ce texte utilise, le plus souvent à l'insu du lecteur. Il nous faut les repérer, et beaucoup certainement nous échappent. L'auteur en a signalé une infime partie dans *J'abats mon jeu* ; mais les recherches font apparaître l'indiscutable utilisation par le romancier de sources précises, que nous pouvons retrouver par la consultation d'archives, tout spécialement à travers la presse.

J'abats mon jeu invitait le lecteur à suivre les pas du romancier dans ce chemin capricieux qui va des documents à l'invention et de la fabulation à l'enquête historique, dans un mouvement incessant d'échange [2]. Mais *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* paraît tout d'abord jeter un doute sur le bien-fondé de cette démarche : "mes romans, je les ai lus " [3], affirme Aragon ; "je n'ai de ma vie [...] ordonné un récit, son développement, pour donner forme à une imagination antérieure, un plan prémédité " [4]... Les préfaces des *Œuvres romanesques croisées* montrent aussi, y compris dans les romans du *Monde réel* les plus classiquement menés, comme *Les Beaux Quartiers*, le rôle du hasard au cours de l'écriture. Quelle place accorder à la documentation historique, à la prise de notes, si l'écriture du roman procède "non par un raisonnement, mais par une rencontre de mots, ou de sons, la nécessité d'une allitération, une logique de l'illogisme, la légitimation après

1. Voir par exemple Henri MITTERAND, " Programme et préconstruit génétiques : le dossier de *L'Assommoir* ", *Essais de critique génétique*, coll. Textes et manuscrits, éd. Flammarion, 1979.
2. Voir à ce propos la création du personnage de Simon Richard dans *La Semaine sainte* d'après *J'abats mon jeu* et dans les deux études d'Édouard BÉGUIN : " La genèse de Simon Richard d'après le dossier manuscrit de *La Semaine sainte* : problèmes et hypothèses", *R.C.A.T.* n°1, 1989 ; et " La genèse de Simon Richard d'après le dossier manuscrit de *La Semaine sainte*. Naissance du personnage, naissance du roman ", *Histoire / Roman, " La Semaine sainte "*, Publications de L'Université de Provence, 1988.
3. *Inc.*, *O.R.C.*, vol. 42, p. 190.
4. *Ibid.*, p. 191.

coup d'un heurt de mots " [1] ? Ainsi les chercheurs, tout disposés à reconnaître l'importance des recherches documentaires dans l'élaboration de *L'Éducation sentimentale* ou des *Thibault*, peuvent avoir le sentiment d'aller à contre-courant du mode d'écriture aragonien quand ils s'attachent à ce type d'enquête. Lorsqu'il s'agit d'Aragon, serait-elle caduque ? N'aurait-elle rien à nous révéler sur le rapport d'Aragon romancier à l'Histoire ?

Il nous semble que c'est tout au contraire une façon de répondre au défi que lance aux chercheurs un écrivain qui s'est employé à dévoiler et masquer à la fois ses "secrets de fabrication " [2]. Une attitude de "doute méthodique " s'impose d'autant plus que le romancier fait mine d'abattre son jeu. D'autre part, les affirmations des *Incipit* portent sur certains moments-clés de l'écriture, l'"équation de départ " [3] d'apparence arbitraire, ou la relance sur une bifurcation verbale. Mais il ne faut pas négliger l'aspect complémentaire de l'analyse proposée par ce texte de 1969 : le roman est "écrit pour justifier après coup cette conjonction de mots " [4]. La documentation n'est pas forcément préalable, elle peut intervenir lors de cette seconde phase de l'invention, dans les "tentatives d'explication de l'arbitraire, par quoi je passe à cette cohérence du récit – écrit Aragon – qui s'appelle, pour moi du moins, le réalisme " [5]. (Définition du réalisme qui ne va pas sans soulever un problème : est-il défini en auto-référence, par sa relation à l'"équation de départ ", ou la "cohérence du récit " s'appuie-t-elle sur des garants extérieurs, comme la chronologie historique ? Le texte, allusif, peut suggérer la "cohérence " du côté de la convention "réaliste " de la vraisemblance, ou du côté de la garantie offerte par les faits réels, sans exclure une cohérence esthétique de structure où le récit "tient" par la force de ses relations internes... sans référence réaliste externe ou traditionnelle).

Ainsi il semble bien que le besoin de documentation historique se précise au fil de l'écriture, à la rencontre d'une période rencontrée ou d'un événement soudain retenu dans l'intrigue. Par exemple, Aragon explique dans sa préface des *Beaux Quartiers* qu'il avait écrit à Moscou l'introduction lyrique de la seconde partie, "Paris ", mais qu'il avait été obligé de composer la suite en France, pour disposer d'informations vérifiables sur la chronologie de l'action [6]. Toutefois les indications sur la genèse des *Voyageurs de l'impériale* supposent certaines notes *préalables*,

1. *Ibid.*
2. Expression-titre d'un texte enregistré sur *La Semaine sainte*, reproduit dans *J'abats mon jeu.*
3. *Inc.*, vol. 42, p. 192.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 222.
6. Préface des *Beaux Quartiers*, vol. 11, p. 20.

puisque Aragon parle de "notes sur le déroulement des faits historiques de 1889 à 1900 " [1] antérieures à la rédaction du récit concernant cette période.

Nous ne prétendons pas recenser les données documentaires historiques d'Aragon, vaste programme pour toute une équipe de chercheurs. Nous procéderons donc plutôt, après un rapide aperçu d'ensemble, par coups de sonde, avant de pousser davantage la recherche sur le premier roman du *Monde réel*. Au-delà de la nécessaire identification d'un matériau de départ, notre ambition sera de découvrir sa transformation au creuset de l'ensemble-roman.

1 - LE GOUT DU DOCUMENT VIF.

L'information historique d'Aragon est, on croit le savoir, considérable. La moindre recherche nous révèle qu'elle l'est encore beaucoup plus que nous ne l'imaginions, et parfois aux lieux les moins attendus. Il est commode d'aborder ce savoir selon les "trois classes " distinguées par Henri Mitterand à propos de Zola : "les choses sues [...] qui résultent de l'expérience vécue du romancier ", les "choses vues [...] pour les besoins propres du roman en préparation ", et les "choses lues " [2].

"Choses sues"

Le savoir acquis par expérience depuis l'enfance irrigue l'œuvre et lui donne l'irremplaçable présence du vécu. L'expérience historique remonte très haut dans le temps, toute mêlée à l'imagination, si l'on se souvient qu'Aragon fait débuter sa conscience à "l'Exposition Universelle, grand soleil couché dans les limbes de nos mémoires " [3], c'est-à-dire à la lointaine date de 1900, où l'enfant a trois ans... De la petite enfance viennent aussi les images concrètes de la "Belle époque ", costumes, voitures à chevaux, bicyclettes, automobiles à la Porte Maillot, journaux illustrés (auxquels est emprunté par exemple le récit de l'assassinat de la reine Draga Machine dans *Le Libertinage* [4]), etc. Mais l'événement marquant de l'adolescence semble avoir été la crise d'Agadir en juillet 1911 : "Première panique [...] Rappel soudain des Chambres. Voici que les hommes s'envisagent périssables " [5]. Aragon a puisé dans ses souvenirs d'adolescent pour recréer l'atmosphère de cette crise

1. Préface des *Voyageurs*, vol. 15, p. 22.
2. MITTERAND (Henri), " Programme et préconstruit génétique : le dossier de *L'Assommoir* ", *Essais de critique génétique*, op. cit., p. 202-203.
3. ARAGON, " Agadir ", *O.P.* vol. 2, p. 136.
4. Voir PELENQ (Mireille), " *Paris la nuit*. Les jeux cachés de la réécriture ", in *Sur Aragon : " Le Libertinage "*, Publications de l'Université de Provence, 1986, p. 202-204.
5. " Agadir ", art. cité, p. 137.

dans *Les Voyageurs de l'impériale*, après l'avoir évoquée plus brièvement dans *Les Cloches de Bâle* ("Catherine ", ch. XXIII). De même la connaissance directe des campagnes électorales méridionales avant 1912 trouve un écho dans *Les Beaux Quartiers* [1]... De la guerre de 1914 et ses suites, le jeune soldat de la "classe 17 " a gardé des images qui passeront directement, ou attribuées à des personnages, dans l'épilogue des *Cloches de Bâle* [2], *Aurélien*, ou pour l'épisode de Vœlklingen lors de l'occupation de la Sarre, dans *La Semaine sainte*, comme le cantonnement en Alsace après l'armistice dans "Le Carnaval " de *La Mise à mort*, etc. Mais ce dernier exemple montre avec éclat combien le seul *repérage* des faits historiques présents dans le texte est insuffisant... On ne compte plus tout ce que doit au savoir personnel l'évocation des années vingt dans *Aurélien* (par exemple le "vernissage Zamora " du roman transposant le vernissage Picabia de décembre 1920 [3]), mais aussi dans *La Mise à mort*, *Blanche ou l'oubli*, etc.

On pourrait s'attendre à ce que la pratique du militant et journaliste politique apporte à l'œuvre non seulement ses analyses et perspectives idéologiques, mais une relation vécue particulière avec l'événement historique. C'est souvent le cas : le récit de l'exode espagnol au début des *Communistes* s'appuie sur le voyage que fit Aragon à la frontière, relaté par lui dans *Ce Soir* [4]. Faut-il chercher ailleurs que dans l'expérience politique du romancier, toujours dans *Les Communistes*, les sources des chapitres sur les répercussions en France du pacte germano-soviétique, ou la reconstitution d'une réunion de cellule ? Ou l'origine du texte authentique des contacts secrets entre la direction du P.C.F. et le ministre de Monzie, en juin 1940, sur l'attitude éventuelle du P.C.F. face à l'invasion allemande ? C'est encore vrai au-delà du *Monde réel*, et l'on peut songer, parmi des dizaines d'autres exemples, aux souvenirs du voyage à Madrid pendant la guerre d'Espagne, ou au Congrès de la Paix de Vienne dans *La Mise à mort*, comme à la manifestation contre le général Ridgway évoquée avec la précision des choses vues dans *Blanche ou l'oubli.*

Mais à côté de ces apports indiscutables, on ne peut qu'être frappé par certaines absences : la participation à des instances dirigeantes d'associations comme l'A.E.A.R. ou du Parti Communiste Français n'est qu'effleurée par la mention de la "chemise rouge " du XVIIème Congrès dans *La Mise à mort.*

---

1. Voir la préface des *Beaux Quartiers*, vol. 11, p. 15 : " la politique est bas-alpine, les épisodes électoraux liés aux campagnes que j'ai suivies, enfant, à cause d'un père que j'avais plus ou moins et d'un oncle qui était son collaborateur ". Le père d'Aragon, Louis Andrieux, fut député de Forcalquier.
2. Voir " Clara ", *C.B.*, vol. 8, p. 233 : " C'était un Badois, ce gosse de la classe 19 à côté d'Oulchy-la-Ville, je crois bien, le 2 août 1918. Les canons français avaient inondé le plateau de nombreux gaz asphyxiants [...] Je n'ai jamais depuis ce temps tout à fait perdu l'odeur de la gangrène ".
3. Voir SANOUILLET (Michel), *Dada à Paris*, éd. J.J. Pauvert, 1965, p. 230-233, et LEROUX (Gwenola) in *Aurélien ou l'écriture indirecte*, éd. Champion, 1988.
4. Chronique " Un jour du monde ", *Ce Soir* daté des 3 et 5 février 1939.

L'activité intense d'Aragon dans les années trente pour le combat antifasciste, comme les Congrès des Écrivains pour la Défense de la Culture, c'est hors de l'œuvre strictement romanesque qu'il en sera question. Aragon évite, semble-t-il, le passage *direct* de l'expérience politique dans le roman. Frappante à cet égard est l'absence quasi totale, à part l'enterrement de Gorki dans *La Mise à mort*, de relation des faits vécus lors des séjours de longue durée en U.R.S.S., et même d'images précises de ce pays. La poésie, plus proche de la biographie, leur fait davantage de place.

Tous ces silences ne relèvent pas forcément de la même explication. Une esthétique visant à "faire le gris ", selon le principe exposé dans la préface d'*Aurélien*, disperse dans les œuvres, banalise, et représente de façon indirecte des faits de premier plan dans l'ordre politique. Le choix de sujets qui laissent totalement de côté la révolution soviétique témoigne-t-il du souci de n'écrire que sur le terrain mieux connu de la réalité française, et avec plus de liberté ? Ou de l'impossible gageure de pénétrer dans un texte littéraire l'obscure vérité d'une situation confuse que l'écrivain ne *pouvait* pas analyser, n'ayant ni les moyens, ni peut-être le désir total de la connaître ? Quelles qu'en soient les raisons, l'expérience politique d'Aragon joue pour son œuvre de romancier un rôle plus limité au niveau immédiat de l'information historique que, chez Malraux, les périodes proportionnellement assez brèves d'action politique vécues en Asie ou en Espagne.

Mais c'est en profondeur que s'exerce l'influence du "savoir " ainsi acquis : il enrichit l'analyse du fonctionnement social, modifie les idées de jeunesse sur l'autonomie de l'individu, étend la prise de conscience du fait national. Nous avons vu que l'expérience des erreurs et des utopies déçues modelait la notion d'Histoire et la vision de l'avenir. L'œuvre s'avère plus "historique " par la courbe de son développement que pour avoir transplanté dans la fiction certains faits historiques. Aragon le souligne dans "La nuit des Arbrisseaux " de *La Semaine sainte* : "Parce qu'enfin tout ceci, ce n'est pas la vie de Théodore, c'est la mienne, ne la reconnaissez-vous pas ? Rien de tout cela n'a pu se passer en 1815, voyons. Les sources en sont évidentes. Ma vie, c'est ma vie. Pas seulement Vœlklingen en 1919, pas seulement. Toute ma vie. L'expérience de toute ma vie" [1].

Un passage plus direct du vécu historique au roman s'observe pour tout ce qui concerne la guerre de 1939-45. On se souvient qu'Aragon déclarait en 1959 à propos de *La Semaine sainte* que ce livre était "*moins* un roman historique que *Les Communistes* " : dans ce dernier roman, affirmait-il, "ma documentation était de

1. *Sem. S.*, vol. 30, p. 65.

première main " [1]. C'est exact, comme a pu le constater Édouard Ruiz en consultant le carnet de route du régiment auquel appartenait Aragon en 1940. Ceci déborde du cadre des *Communistes* : la débâcle à R. à l'épilogue d'*Aurélien*, l'incident de juin 1940 près de la frontière belge, "collé" dans *La Semaine sainte* comme il s'était passé "dans la vie ", dit Aragon [2], la reddition de Paris apprise à Verneuil évoquée avec le détail "vrai " dans *La Mise à mort* [3], la retraite au-delà de la Loire dans *Blanche ou l'oubli*, tous ces épisodes romanesques dispersés dans l'œuvre comme une autobiographie parcellaire relèvent autant des "choses sues " sous les coups de l'Histoire que Dunkerque en 1940 dans *Les Communistes*, dont témoigne "celui qui a vu " [4]...

"Choses vues "

Pour les éléments historiques dont il n'a pas eu de connaissance directe, Aragon, qui recherche le document vif, procède volontiers selon la méthode de Zola, par enquêtes orales et visites des lieux. Il a lui-même relaté combien son reportage sur la grève des taxis de 1934 l'avait préparé à raconter celle de 1911-1912, dont lui parlaient encore de vieux chauffeurs. Il avait trouvé des "données vivantes " dans les péripéties du conflit de 1934, "et les récits des anciens de 1911-1912 qui [lui] avaient montré les ressemblances et les différences de ces deux mouvements " [5]. Pour la rédaction des *Communistes* et celle de *La Semaine sainte*, il s'est déplacé sur les lieux de l'action. L'exemple des *Communistes* est moins connu aujourd'hui : en janvier 1951, donc en cours de rédaction, trois mois seulement avant la sortie du tome 5 des *Communistes*, Aragon enquête dans les Ardennes et en Belgique [6]. Il a emporté son manuscrit et le travaille le soir en fonction des informations recueillies dans la journée, sans prise de notes. Il repère le lieu exact des événements, interroge une foule de témoins, modestes ou non, consulte parfois les archives locales. Selon le récit d'un accompagnateur du romancier près de Sedan, Aragon s'est rendu sur tous les lieux des opérations militaires.

---

1. ARAGON, " L'auteur parle de son livre ", *Two cities*, Paris, 15 avril 1959, reproduit dans *J'abats mon jeu*.
2. *Sem. S.*, ch. " Demain Pâques " : " Mais dans la vie, il s'y est passé [...] une scène que je n'ai point racontée " dans *Les Communistes*. (vol. 30, p. 339)
3. *M.M.*, " Digression du roman comme miroir ", vol. 33, p. 202.
4. *Comm.*, " mai-juin 1940 ", ch. XVII, vol. 26, p. 248.
5. ARAGON, brochure " La vie et l'imagination ", écrite à l'occasion du XVIIIème congrès du P.C.F. à Levallois, 4 janvier 1967. Publication du P.C.F.
6. D'après Henri MANCEAU et René ROBINET, " Aragon dans les Ardennes. Sur les sources d'un roman ", *Présence ardennaise* n°7, Charleville, 1951, reproduit dans *La Nouvelle Critique*, septembre-octobre 1951.

> "Ce qui a semblé intéresser surtout Aragon dans ce parcours ? Le paysage [...] – la maison forte située sur la route Saint Mengès-Sugny (maison forte que nous avons visitée) – l'essence des arbres en cet endroit de la forêt, leur taille, l'épaisseur des fourrés " [1].

Le romancier a besoin de voir et faire voir les données et les alentours concrets de l'événement historique.

Le même souci se retrouve pour la rédaction de *La Semaine sainte*. Aragon relate lui-même dans "Secrets de fabrication " [2] ses recherches à Paris dans l'ancien quartier de Géricault, et à Lestrem dans le Nord, où le comte d'Artois fit halte à la ferme des Ifs. Le dossier préparatoire de *La Semaine sainte* contient aussi des notes autographes sur les paysages de province parcourus par l'écrivain sur le trajet des troupes royales en 1815, notamment la vallée de la Somme. La fiction prend son essor à partir d'une réalité "contrôlable " par "les habitants d'une localité, les voyageurs, les fouilleurs d'archives " [3]. Ainsi le romancier, selon la formule d'Aragon, "réussit ses mensonges " [4], il crée l'illusion réaliste. Les romans postérieurs à *La Semaine sainte* ne relèvent plus de la même méthode, bien qu'ils recourent quelquefois aussi à la documentation. L'inexactitude éventuelle y est assumée, et même parfois voulue, l'anomalie trahissant la subjectivité du souvenir ou la fictivité de l'invention.

"Choses lues "

Le goût du document authentique et pris sur le vif se manifeste aussi dans les lectures d'Aragon : sans négliger les synthèses des historiens ni les études spécialisées, il recherche de préférence les traces de l'événement au plus près du moment où se joue l'Histoire et des êtres qui l'ont vécue, dans les correspondances, les mémoires, la presse, tout ce qui aiguillonne l'imagination au lieu de produire un discours réordonné. L'historien Jean Bruhat constate cette tendance dans la documentation rassemblée par Aragon pour son *Histoire de l'U.R.S.S.* : "Qu'il ait un faible pour les Mémoires et Souvenirs, c'est visible : le romancier marque ainsi de son empreinte l'historien " [5].

---

1. *Ibid.*, p. 99. Aragon aurait vérifié aux archives départementales ses informations sur les ouvrages de défense près de Sedan.
2. *J'abats mon jeu*, p. 57 à 69.
3. *J'abats mon jeu*, p. 65.
4. *Ibid.*, p. 66.
5. BRUHAT (Jean), " Aragon, historien de l'U.R.S.S. ", *La Pensée* n°109, juin 1963, p. 31.

Il existe quelques traces de notes prises par Aragon sur des ouvrages historiques, mais le plus souvent leur identification reste à faire. Les feuillets préparatoires des *Beaux Quartiers* acquis par la Bibliothèque Nationale comportent des notes dont certaines donnent des références de pages renvoyant à un ouvrage d'histoire (non précisé) sur les affaires internationales et la politique de Poincaré en 1913. Est-ce à ces feuillets que fait allusion Aragon dans la préface des *Beaux Quartiers* à propos du chapitre VII de la troisième partie (qui concerne le début de 1913 : "Du Paty de Clam réintégré ! "), lorsqu'il parle de "toutes sortes de notes prises à la Bibliothèque nationale " [1] ? Le dossier autographe concernant *Les Beaux Quartiers* contient aussi des notes précises, avec un croquis, sur la manifestation du Pré Saint-Gervais de mai 1913, probablement tirées de la presse. Peu de travaux documentaires nous sont parvenus touchant *Les Communistes*, bien que le contenu du roman en atteste l'existence par des citations exactes de textes officiels, de journaux, etc. Le dossier comporte un dactylogramme sur l'organisation des "groupes divisionnaires sanitaires ", c'est peu... Le dossier des avant-textes de *Blanche ou l'oubli* au Fonds E. Triolet-Aragon du C.N.R.S. présente un feuillet recto-verso sur Java, concernant des informations géographiques, climatiques et économiques.

C'est pour *La Semaine sainte* que les indices de recherche documentaire sont les plus abondants, malgré leur caractère incomplet. Romancier de l'Histoire, Aragon se propose visiblement un objectif encyclopédique, la connaissance "totale" d'une époque révolue. Sans entrer dans tous les détails d'une documentation qui mérite des travaux spécifiques (dont certains sont engagés), rappelons dans quelles directions s'orientent les recherches de l'écrivain, réalisées en partie grâce au documentaliste Paul Chenel, qui a résumé des ouvrages spécialisés.

Les notes pour *La Semaine sainte* concernent pour l'essentiel trois domaines : la documentation militaire (avec la liste des archives du Ministère de la guerre), accompagnée de croquis d'uniformes ; le compagnonnage (45 feuillets), avec une bibliographie sur le sujet, un glossaire, des dessins de costumes, des notes prises sur *Le Livre du compagnonnage* de Perdiguier ; enfin le domaine le plus travaillé personnellement par l'écrivain semble être, d'après des notes autographes, l'histoire, la géographie et l'économie des régions du Nord. Les informations recueillies concernent par exemple les routes, la disposition des villes, les habitations (avec une importante description des habitations à Abbeville), les pierres et cultures, l'industrie et le commerce (sur les mulle-jenny, la fabrication du drap, le commerce des fils en 1814, l'exploitation de la tourbe, le travail ouvrier et le livret), mais aussi certains points particuliers de l'organisation sociale : par

1. *O.R.C.*, vol. 11, p. 20.

exemple des notes sur le dépôt de mendicité d'Abbeville, des renseignements sur de grandes familles. Enfin, de nombreuses indications concernent la langue, avec des essais de transcription du patois du Nord (sans recours à l'alphabet phonétique).

Rien ne nous permet d'affirmer que le dossier préparatoire de *La Semaine sainte* n'était pas encore plus étoffé ; du moins des lectures encore plus étendues ont manifestement été conduites : on a trace dans le roman, par exemple, de la consultation d'un ouvrage très technique sur le travail du maréchal-ferrant et sur la fabrication des lames. La bibliothèque d'Aragon comporte de nombreux titres, parmi lesquels on remarque *Le Nouveau parfait maréchal, ou la connaissance universelle du cheval*, de 1805.

Les lectures d'Aragon ne se limitaient certes pas à sa bibliothèque personnelle, et nous ne savons pas non plus quel était son mode de travail à partir des livres de cette bibliothèque, dont les quarante mille volumes environ sont actuellement en cours d'inventaire. La liste des ouvrages regroupés dans le bureau où Aragon écrivit *La Semaine sainte* peut cependant fournir des indications intéressantes : on y relève une quinzaine de titres au moins touchant au domaine politique ou militaire, autant d'études géographiques, économiques ou culturelles. Mais il est frappant d'y rencontrer de très nombreuses biographies, et beaucoup de volumes de mémoires ou de correspondances. Biographies et mémoires l'emportent en nombre dans la documentation. Un rapide parcours des *Souvenirs* du Vicomte de Reiset, des *Mémoires* de Mac Donald ou de la correspondance de Lamartine suffit à nous faire découvrir combien Aragon leur a emprunté ! Mac Donald est suivi de fort près pour l'atmosphère politique et les mouvements du dimanche des Rameaux, le départ du roi, le trajet par Saint-Denis, Beauvais, Abbeville et Lille, l'hommage populaire au roi à Saint-Pol, les ordres et contre-ordres à Lille, l'état d'esprit de Berthier et Mortier, etc. Le journal d'Antoine de Reiset publié sous le titre de *Souvenirs* fournit au roman nombre de détails vécus sur la marche des troupes royales à demi embourbées au long des routes impraticables entre Béthune et la frontière. Dans *J'abats mon jeu*, Aragon mentionne ses recherches à travers les mémoires ou journaux de Rochechouart, Antoine de Reiset, Caulaincourt, mais aussi à l'aide de dictionnaires biographiques du XIXème siècle et de documents d'archives : papiers de la Malmaison, papiers de la police impériale... Mémoires, journaux intimes, correspondances, documents "bruts " tirés des archives, autant de formes diverses de "traces ", signes d'une authenticité du passé.

La recherche du document authentique n'est pas limitée à l'entreprise particulière d'un roman sur un lointain passé. Dès *Les Cloches de Bâle*, on la trouve dans des citations exactes d'articles et de discours, dont certaines nécessitaient des investigations (par exemple le discours de Clara Zetkin au congrès

socialiste de Bâle, non reproduit par la presse quotidienne). Les archives parlementaires ont été visiblement consultées : brève citation dans *Les Beaux Quartiers* (pour un discours de Jaurès en juillet 1913), longs emprunts dans *Les Communistes* (pour les débats du 16 janvier 1940 sur la déchéance des députés communistes [1]).

Lorsque l'événement ne peut pas être saisi à travers des acteurs directs, Aragon, avec sa sensibilité de journaliste, se replonge souvent dans l'environnement historique de la diégèse en recourant à la presse. Pour certains romans, c'est elle qui semble avoir fourni le matériau principal d'Aragon dans le domaine historique pris au sens le plus large. Nous étudierons plus loin sur quelques exemples l'exploitation romanesque de cette information historique déjà médiatisée, recours favori d'Aragon dans certaines œuvres, comme *Les Cloches de Bâle*. Bornons-nous ici à signaler l'ampleur prise par cette méthode : ainsi dans *Les Cloches de Bâle*, la presse fournit la matière et parfois même le texte exact du long épisode de Cluses (*L'Humanité* de juillet 1904), de presque tous les passages sur les anarchistes depuis l'attentat de Vaillant jusqu'à Libertad (quotidiens de 1893, numéros de *L'Anarchie* de 1906 à 1908...). C'est dans *L'Humanité*, *La Bataille syndicaliste* et *La Guerre sociale* qu'Aragon puise les détails qu'il utilise sur le suicide et l'enterrement des Lafargue, la grève des taxis, ou le congrès du parti socialiste de 1911. C'est dans la presse parisienne, notamment, semble-t-il, *Le Petit Parisien*, qu'il relit les aventures des "bandits tragiques ". Enfin *L'Humanité* fournit nombre de précisions pour le Congrès de Bâle, mais il utilise aussi une source documentaire non identifiée fournissant le texte des discours prononcés (texte légèrement différent de celui du *Bulletin du Bureau Socialiste International*).

Si le recours à la presse semble plus mesuré dans *Les Beaux Quartiers*, il sous-tend ou nourrit le récit de la campagne électorale de 1912, l'élection de Poincaré à la présidence de la République (avec *L'Illustration*), le meeting de Pré Saint-Gervais (à partir de *L'Humanité* et de *La Bataille syndicaliste*), la grève des usines Wisner transposant celle des usines Renault, les retraites militaires et le vote de la loi des trois ans, etc. Mais aussi, chose plus inattendue, Aragon recourt à la presse pour des détails sur la recherche d'emploi d'Armand (le dossier de la Bibliothèque Nationale comporte une longue suite de petites annonces recopiées), le fait-divers, attribué à Wisner dans le roman, d'une femme inconnue écrasée le premier janvier 1912, et jusqu'aux vêtements des élégantes décrits d'après les rubriques de mode. L'iconographie de la presse va jusqu'à susciter une scène dans

1. Voir en II, 2 " L'intégration romanesque du document historique ".

Les Beaux Quartiers, celle de la Générale d'*Alsace* représentée en 1913. C'est ici *L'Illustration* qui, à partir d'une photographie, a impulsé tout l'épisode [1].

Nous n'avons pas poursuivi les recherches sur toute l'œuvre d'Aragon, mais on peut affirmer que les trois premiers romans du *Monde réel* sont irrigués par cette lecture des journaux d'autrefois. *Aurélien*, écrit loin de Paris, ne relève pas de cette méthode. Mais d'après les travaux sur les lectures des personnages des *Communistes* menés par Corinne Grenouillet [2], ce dernier roman la pratique à nouveau avec ampleur. Nous retrouverons les organes d'information dans *Blanche ou l'oubli*, mais ils y seront utilisés de façon toute différente [3].

2 - L'INTEGRATION ROMANESQUE DU DOCUMENT HISTORIQUE

Nous ne chercherons pas en priorité à éclairer le degré d'exactitude historique dans son intégration du document. Non que cette question nous soit indifférente ! Il nous est arrivé d'y accorder ailleurs beaucoup d'attention [4]. Mais le jugement sur la "vérité " du texte ou sur sa fidélité au document fait appel à des critères extérieurs à l'œuvre, et il nous faut sortir de l'univers du livre pour vérifier cette exactitude, qui ne peut être appréciée que cas par cas. Nous nous attacherons plutôt à voir *comment* le lecteur du roman est conduit par le texte à recevoir l'information que le document propose au déchiffrement des historiens.

DOCUMENT EXHIBE OU DOCUMENT DISSIMULE ?

Du point de vue du lecteur, le message reçu est très différent selon que le savoir historique lui est désigné comme tel ou qu'il infiltre le texte et s'y diffuse sans se démarquer du récit de fiction. A vrai dire, il nous est bien plus imposé dans le second cas que dans le premier, l'étant à l'insu du lecteur. Mais le savoir ostensible peut avoir des effets opposés entre eux : d'un côté, l'autorité du document garantit l'ancrage de la fiction dans le monde extratextuel ; mais s'il apparaît comme matériau, il peut susciter une lecture critique des sources (selon la tradition historienne), ou, dans une autre direction, une prise de conscience de la

1. Voir plus loin " Le document comme matrice de l'invention ".
2. D'après une communication présentée au séminaire du Groupe de Recherche sur Aragon et E. Triolet le 23 novembre 1990 (Thèse en cours).
3. Voir infra " L'inscription de l'Histoire dans *Blanche ou l'oubli* ".
4. Voir RAVIS (S.), " Des discours de Jaurès au discours d'Aragon ", *R.C.A.T.* n°2, 1989.

construction imaginaire où il se trouve enchâssé. L'adhésion romanesque en est ébranlée.

Aragon procède le plus souvent, mais non toujours, à la manière de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* : l'Histoire est présentée indirectement, à travers la fiction, "monnayée " en propos, démarches, destins individuels, choses vues par les personnages... [1]. La masse documentaire préparatoire devient alors quasi invisible, et si le lecteur peut quelquefois en deviner l'importance, il n'identifie pas ses origines. Par exemple, dans ce dialogue d'*Aurélien* situé au moment de la débâcle, en juin 1940 :

> "– D'abord ce n'est pas encore fini... / – Pas encore ? Vous ne l'avez pas entendu, l'autre ? / – Qui ça ? / – Le Maréchal... Mes enfants... les larmes dans la voix, ah bon Dieu ! – Ne parlez pas comme ça, il était bouleversant, ce vieillard... " [2].

D'autres fois, Aragon, faisant fonction de narrateur, se propose comme détenteur d'un savoir historique dont il tait l'origine, et développe pour le lecteur un panorama dont il est seul garant. Le cas est fréquent dans *Les Communistes* où un narrateur omniscient expose une situation d'ensemble impliquant plusieurs espaces et plusieurs groupes de personnages. L'écrivain cherche à estomper parfois le passage d'une technique à l'autre ; par exemple, au chapitre XX de la section "Paris" dans *Les Beaux Quartiers*, un monologue intérieur d'Edmond s'engage sur des thèmes privés avec une rêverie autour de Carlotta, puis il glisse à la situation politique : "Il en revenait toujours à la courte vue paternelle. Sa stupide inféodation à son parti. Comme s'il avait été d'une pièce, le parti radical ! ". Après un bref retour au thème amoureux, une longue page plus structurée, sur la situation politique, est artificiellement rattachée après coup au monologue du personnage : "Edmond avait une amère satisfaction à grouper ainsi tous les signes précurseurs d'une catastrophe dont il ne doutait plus " [3]. Un aussi vaste exposé sur les affaires étrangères et la politique intérieure ne peut pas être attribué avec vraisemblance au personnage tel que son auteur l'a dessiné jusque-là ! On a ici le sentiment, comme en d'autres occasions [4], que le savoir historique entraîne le narrateur dans une sorte d'ivresse du discours, si bien que la surabondance des informations submerge le lecteur. Cette tendance, sensible dans *Les Cloches de Bâle*, *Les Beaux Quartiers*, et *Les Communistes*, sera plus subtilement gérée dans *La Semaine sainte*.

---

1. Voir CROUZET (Michel), " *L'Éducation sentimentale* et le genre historique ", *Histoire et langage dans* L'Éducation sentimentale *de Flaubert*, S.E.D.E.S., 1981, p. 77 à 110.
2. *Aur.*, Épilogue, ch. VII, vol. 20, p. 284.
3. *B.Q.*, " Paris ", ch. XX, vol. 12, p. 55.
4. Ex. au début des parties I et II des *Voyageurs de l'impériale*, dans le récit de l'affaire des " bandits tragiques " dans *Les Cloches de Bâle*, etc.

Notons que si ce discours lui-même emprunte à l'exposé d'Histoire la densité informative, il s'en écarte par son absence de neutralité, du moins dans les premiers volumes du *Monde réel*. Car le commentaire critique se mêle à l'énoncé des faits :

> "L'homme qui avait servi à toutes les manigances d'argent avec la Russie, l'ineffable Klotz passait des Finances à l'Intérieur, comme si les mêmes gens qui avaient éprouvé sa fidélité ailleurs ne pouvaient compter que sur lui pour liquider cette agitation socialiste qui débordait dans le pays contre les Trois Ans"[1].

Le texte du roman accorde-t-il au document un statut distinct, qui le ferait apparaître au lecteur comme une sorte d'échantillon du monde non fictif ? Ce pourrait être réalisé par le jeu typographique, à la manière des placards publicitaires du *Paysan de Paris*, ou par un commentaire, ou un indice, signalant que nous avons affaire à une citation, comme le pratique V. Hugo dans *Quatre vingt treize* (bien que rien n'interdise – Borgès l'a montré – de concevoir de fausses références et de fausses citations !).

Dans *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux Quartiers*, le document, sans être ostensible, se signale dans le texte parfois par des italiques (pour les citations de chansons, certains fragments de discours, etc.). Souvent des guillemets l'encadrent, après qu'il a été signalé comme document, article ou discours... Par exemple dans la scène du Pré Saint-Gervais des *Beaux Quartiers*, Aragon reproduit en italiques "L'Hymne au 17ème " et précise les noms des orateurs dont il rapporte des fragments de discours ; Armand "saisit les paroles volantes de Dumoulin : "Sommes-nous de ceux qui sauront sacrifier notre peau comme ceux de 1871 ?" "[2]. Mais il n'indique pas ses sources, sinon de manière détournée : Armand a appris l'existence du meeting en lisant par hasard *La Bataille syndicaliste*. Généralement davantage fondu dans le récit, résumé ou utilisé plutôt que cité, le document passe plus inaperçu dans *Les Voyageurs*, et s'efface dans Aurélien, où la mémoire et l'imagination jouent librement.

Au contraire, le souci d'exactitude historique vérifiable se fait sentir dans *Les Communistes* à la fréquence des textes documentaires signalés comme tels et distingués par la typographie : lettres et télégrammes officiels, affiches, ordres militaires, etc., assez souvent soulignés par le commentaire. Ainsi, à propos de l'évacuation de Paris par le gouvernement et les Chambres,

> "l'un des questeurs du Palais-Bourbon fait passer une note écrite à Herriot, pour le mettre en garde contre l'impopularité parmi les

1. *B.Q.*, " Paris ", ch. XX, vol. 12, p. 55.
2. *B.Q.*, " Paris ", ch. XXIX, vol. 12, p. 102.

> parlementaires de ces mesures qui pourraient *donner lieu de la part de la population à des événements graves*, ce sont ses mots"[1].

Aragon n'hésite pas à donner dans le roman les références des documents :

> "Blanchard, laissé par Weygand maître de choisir leur destinée, a rédigé l'ordre 30.451-7 S/3 du 24 mai, à 23 h 50, qui dit notamment : *La 1ère Armée française, l'Armée anglaise, l'Armée belge se regrouperont progressivement derrière la ligne d'eau marquée par le canal de l'Aa, la Lys et le canal de dérivation, de façon à former une tête de pont couvrant largement Dunkerque. Cette tête de pont sera défendue sans esprit de recul* "[2].

Pour la réécriture de 1966-67 des *Communistes*, Aragon a intégré à l'iconographie des cartes représentant les itinéraires des armées et les opération militaires. Le statut de la cartographie y est intéressant à observer : elle joue un rôle documentaire et explicatif à l'imitation des ouvrages d'Histoire, mais elle associe sur le même schéma l'information historique ayant une origine vérifiable externe et la pseudo-information historique interne au récit, concernant des personnages fictifs. Ainsi on lit dans la table de la cartographie du volume 25 des *O.R.C.* : "– 7ème Armée (Giraud) : itinéraires du G.R.C.A. du Capitaine de Bréa et de la Cie du Lieutenant Aurélien Leurtillois ", ou "– Route de Benedetti le 10 mai et percée allemande d'Alle vers Sedan (matin du 12 mai) ". Le commentaire d'Aragon dans la postface "La fin du *Monde réel* " donne comme explication de ce "panorama de cartes où l'on peut suivre l'évolution des armées et des unités où se trouvent [ses] personnages ", le passage de l'action au "grand écran " quand il s'agit de la guerre. Actualisée à la conscience par le choix des temps verbaux, elle le serait d'une autre manière par la visualisation : "cette image topographique est à mes yeux un présent accentué " [3]. L'argument peut surprendre, car les schémas cartographiques proposent une lecture quasi abstraite et intellectualisée des événements racontés. Il s'agit en tout cas d'une réécriture du roman intégrant au texte un élément-support nouveau, et l'on peut regretter que les éditeurs n'aient pas repris ces cartes dans les éditions ultérieures.

La Semaine sainte n'ignore pas la mise en relief du document par son encadrement et sa typographie : ainsi italiques et guillemets soulignent l'importance du discours de Lamartine à Béthune, témoignant du sentiment national dans l'aristocratie de province. La volte-face politique de Mortier derrière ses affirmations de loyauté monarchique est *prouvée* par un extrait de lettre de Davout à

1. *Comm.*, " Mai-juin 1940 ", ch. I, vol. 26, p. 23.
2. *Comm.*, " Mai-juin 1940 ", ch. IX, vol. 26, p. 138.
3. " La fin du *Monde réel* ", vol. 26, p. 306-307.

Exelmans : "Et dans cette même lettre, il disait aussi : *Je sais positivement que le Maréchal Mortier est très bien disposé et qu'il n'attend que l'arrivée de l'armée impériale pour se déclarer* " [1]. De même la terrible lettre de Mr de Charrette contre le Comte d'Artois, cette "maudite lettre " que Louis XVIII reprochait à son frère "dans les grandes occasions " et que ce dernier "savait par cœur ", nous en connaîtrons l'origine, la date et le texte : "Une lettre de novembre 1795 [...] Elle lui revenait, avec tous ses termes [...] : "Sire, la lâcheté de votre frère a tout perdu [...]" " [2]. Pourtant nous ne gardons pas de ce roman le souvenir d'un répertoire de documents ; c'est que ceux-ci sont toujours mis en situation avec beaucoup d'habileté, dans la tradition du roman historique.

Il arrive qu'Aragon désigne dans le texte lui-même certaines de ses sources, qu'il commente par exemple la rareté des renseignements biographiques sur le Duc de Richelieu, précise l'origine de son information sur le Comte Olivier : "j'ai devant les yeux un dictionnaire de biographies [...] On dit qu'il paraît *ne s'être occupé que de littérature* et qu'il est mort en 1818; le 16 août " [3]. Or c'est à un véritable jeu de cache-cache avec la vérité historique que se livre en l'occurrence Aragon, puisqu'il conserve bien la date de la mort du personnage réel servant de "pilotis ", Octave de Ségur, mais en déplace le lieu et les circonstances : "Dans mon livre, je le fais se noyer non pas à Paris comme Octave, mais dans les marais de la Somme, pourtant le même jour de 1818 " [4]. La précision documentaire affichée pourrait bien être un leurre... La pratique la plus fréquente dans *La Semaine sainte* est pourtant l'occultation des autorités historiques du discours romanesque.

Citations, collages, au long de *La Mise à mort*, empruntent plus à l'univers littéraire qu'aux traces historiques. Mais il arrive qu'Aragon cite par exemple le texte de son discours au Congrès de Vienne de 1952, reprenne un long article de la "révolution culturelle " chinoise, reproduise "la mention en caractères d'or " de la "chemise rouge "

"XVIIème Congrès du Parti Communiste Français
Paris 14-17 mai 1964 " [5],

1. *Sem.S.*, ch. XIV, vol. 30, p. 243.
2. *Sem.S.*, ch. XV, vol. 30, p. 243.
3. *Ibid.*, p. 230.
4. *J'abats mon jeu, op. cit.*, p. 56.
5. *M.M.*, " Digression du roman comme miroir ", vol. 33, p. 206.

et donne même les références bibliographiques du procès de la reine Caroline-Mathilde [1]. Mais presque dans tous les cas, bien loin d'authentifier l'histoire racontée, le document exhibé se trouve dans un rapport problématique avec son environnement : le souvenir du discours de Vienne cache un "oubli " ("Tout de même, qu'est-ce que j'ai de Vienne oublié ? " [2]), une censure intérieure. L'article chinois ne constitue pas une information directe, mais renvoie au problème de la dualité [3]. Quant à la "chemise rouge " du cadre communiste, elle renferme trois variations sur l'imaginaire. Le document d'archives sur la reine de Danemark sert surtout à faire ressortir son écart avec le conte d'Aragon : "Je t'y prends à l'idéaliser, ta Reine ! " [4], et la compagne du narrateur observe, comme un reproche adressé à son mode de création, "Toi, [...] tu prends des gens dans la nature pour voir ce qu'ils vont te faire penser " [5]. Comme un "art romanesque ", l'exemple du *Jouvencel* longuement cité dans la "Digression du roman comme miroir " illustre la méthode de transposition des faits historiques en fiction, du document en monument.

Le renouvellement du romancier Aragon comme écrivain de l'Histoire apparaît au vu de ces contrastes dans l'usage du document entre *Le Monde réel* et *La Semaine sainte*, ce roman et *La Mise à mort*, mais aussi entre ce dernier livre et *Blanche ou l'oubli*, comme entre tous les autres et *Théâtre/Roman* ! Nous étudierons de plus près ultérieurement *Blanche ou l'oubli*, mais pour le situer nous pouvons dire que le collage de l'information historique, souvent distincte typographiquement, y fait irruption dans l'univers des personnages comme une agression. Lecteur et personnages doivent se reconstruire autour de l'écharde du communiqué médiatique asséné. Tandis que dans *Théâtre / Roman*, le document historique devient souterrain ; la trace de l'Histoire y ressemble, ténue et décisive, au chiffre tatoué sur le bras de Daniel,

> "Au bras d'un enfant l'arithmétique azur des bagnes
> 7 779
> [...] et tout à coup la vie entière a pris un sens
> autre que des mots " [6]...

---

1. " Il m'a fallu chercher dans la bibliothèque l'exemplaire du duc de Crussol des *Mélanges* publiés par la *Société des bibliophiles français*, au sixième et dernier volume, tiré en 1829 à trente exemplaires ". (*M.M.*, " Murmure ", vol. 33, p. 250).
2. *M.M.*, " Murmure ", vol. 33, p. 251.
3. " mais peut-être est-ce aussi cette histoire de l'*un en deux*, et du *deux en un*, qui me trouble. Pour des raisons à moi, différentes de celles de l'orateur. Et pas si différentes peut-être " (*M.M.*, " Digression du roman comme miroir ", vol. 33, p. 210).
4. *M.M.*, " Murmure ", vol. 33, p. 251.
5. *Ibid.* La méthode du "mentir-vrai " dans l'usage de l'Histoire est opposée ici non à l'exactitude de la *mimesis*, mais à la puissance créatrice qui " consiste à donner la vie à d'autres ".
6. *T.R.*, " L'homme de théâtre ", IV, vol. 41, p. 245.

Ostensible ou caché, le matériau documentaire mérite d'être étudié plus encore pour les transformations auxquelles il se prête que pour son caractère informatif.

LA FICTIONNALISATION DU DOCUMENT

La capture de l'historique par la fiction s'opère déjà du fait d'un glissement du document vers la catégorie générique du "roman ", par son entrée dans la sphère où règne un autre horizon d'attente, et sa subordination à l'histoire des personnages. Il vaut la peine cependant de voir de plus près comment procède Aragon, sur des exemples assez différents de mise en situation du document.

L'innutrition du savoir

Une documentation encyclopédique n'a pas besoin d'être affichée pour irriguer la fiction et entrer en osmose avec elle. Le détail d'époque s'intègre au récit. Par exemple la revue du 1er juillet 1913, dans *Les Beaux Quartiers*, entremêle dans la diégèse les informations militaires, les renseignements sur la mode, et les sentiments de Quesnel propres à la fiction :

> "Bien que ce fût folie, Joseph Quesnel avait décidé d'assister à la revue avec Carlotta. Une folie de tous les points de vue : santé, scandale. Il y tenait pourtant, Carlotta avait un chapeau neuf [...] Le chapeau de Carlotta faisait sensation : une petite toque mise de côté, avec une double couronne de vingt piquets de crosse noirs et blancs. Et il en est de ces plumes-là comme des orchidées, tout le monde en sait le prix. Cent francs le piquet. Ça faisait au bas mot un galure de quatre mille balles [...]
> A huit heures, spahis, cavaliers soudanais, tirailleurs sénégalais, algériens, annamites avec leurs galettes de paille sur le foulard noir, fantassins et artilleurs de la métropole [...] sont rangés devant les tribunes " [1].

L'information peut être glissée de façon plus ponctuelle. Empruntons un exemple entre cent à *La Semaine sainte* ; la documentation soutient une scène où le duc de Berry lors d'une halte auprès d'un groupe demande "– qui commande ici, Messieurs ? ". Et à la vue de la rosette verte qu'arbore la plupart de ceux qui l'entourent, il ajoute : "Ce sont les gardes de Grammont, où est votre chef, Messieurs ? " [2]. Flaubert ne procède pas autrement dans *L'Éducation sentimentale*, où l'anecdote véhicule une riche information. Le texte de *La Semaine sainte* se

1. *B.Q.*, " Passage-Club ", ch. XX, vol. 12, p. 247.
2. *Sem.S.*, ch. XV, vol. 30, p. 265.

révèle, à un regard attentif, presque entièrement tissu d'informations issues de documents : pas un déplacement dans l'espace, une description d'habitation, un vêtement, une cérémonie, une conversation ("Avez-vous lu *La Quotidienne* d'hier ?"[1]) qui ne puisse y trouver correspondance, même en l'absence de citation directe. Ainsi derrière le souvenir de Géricault se remémorant l'"achat " de son remplaçant en 1811, se lisent en filigrane les éléments de "l'arrangement pour remplacement entre M. Géricault et M. Petit ", "conscrit de 1806 ", accord signé "au 30 avril 1811 ", document reproduit dans une biographie du peintre [2]. La transposition romanesque en est une sorte de réécriture. Elle consiste ici à imaginer concrètement la scène et à la placer chez le limonadier de la rue d'Argenteuil qui, d'après le document, s'est porté caution pour le remplacement, à tracer des personnages un portait physique, enfin à leur supposer des sentiments vraisemblables : Théodore se remémore l'arrangement non sans entrecouper de réflexions actuelles sa rêverie sur le passé. Placé au moment où le peintre, le matin des Rameaux, hésite encore sur la conduite à tenir, l'épisode du remplaçant s'intègre à l'interrogation du héros sur ses choix, au lieu d'apparaître comme un simple renseignement biographique. Il entre ainsi dans la problématique générale du roman et la courbe de sa composition.

La reproduction du document articulée à la fiction : l'exemple du 16 janvier 1940 dans *Les Communistes*

Quand le texte du document n'est pas transposé, mais reproduit (en totalité ou partiellement), l'intégration romanesque existe encore, en empruntant d'autres voies. Nous en trouverons un exemple très démonstratif en raison de la difficulté même de la réussite : il s'agit, dans *Les Communistes*, de la séance à la Chambre des députés où, le 16 janvier 1940, fut débattu le projet de loi portant déchéance des députés communistes [3]. Une confrontation est donc aisée entre le texte du roman et le *Journal officiel* rapportant cette séance [4] ; l'information d'Aragon a pu aussi être enrichie par ses conversations avec des acteurs et témoins des événements de 1940, notamment Étienne Fajon. C'est en effet vers le discours de Fajon que tendent ces chapitres, qui le reproduisent intégralement malgré sa longueur. Dans les *O.R.C.*,

---

1. *Sem.S.*, ch. I, vol. 29, p. 26.
2. AIMÉ-AZAM (Denise), *Mazeppa-Géricault et son temps*, éd. Plon, 1956.
3. *Comm.*, première version, fascicule 3, ch. XVII à XIX ; seconde version " Novembre 1939 - Mars 1940 ", ch. XVII et XVIII, *O.R.C.*, vol. 24.
4. *Journal officiel de la République française*. Débats parlementaires. Chambre des députés. 17 janvier 1940. Séance du 16 janvier 1940.

Dans un mémoire de maîtrise soutenu en 1989 à l'Université de Franche-Comté sous la direction de T. Aron, C. Condé et L. Follet, Mlle N. Pinot a procédé à une étude minutieuse des différents états de ce passage, confrontés à leur source. Nous reconnaissons volontiers notre dette envers ce travail.

ce discours occupe 94 lignes, compte non tenu des interruptions et commentaires, soit plus de deux pages et demie. L'ensemble du compte-rendu de la séance emplit vingt-trois pages du *Journal officiel*, et Aragon, tout en l'abrégeant, reproduit assez largement certaines interventions. C'est donc massivement que le document historique sous sa forme la moins discutable de "fait vrai ", la sténographie des débats, entre dans le roman.

Aragon n'obtient pas l'intégration en modifiant les passages cités des débats ; il ne leur fait subir que de légères retouches, des allégements en général, à l'exception d'un passage ayant une portée politique (Max Lejeune ayant parlé de "pacte d'agression ", Aragon attribue à E. Fajon la réplique – "de non agression " ; le nom de Max Lejeune disparaît de la seconde version). Les interventions sont animées par l'ajout de points d'exclamation. La seconde version coupe une longue citation de Staline attestée par le *Journal officiel*. Le raccourcissement notable, obtenu par des suppressions et des résumés d'interventions, contribue à rendre tolérable au lecteur l'emprunt d'un aussi long document, mais il ne joue pas pour le discours de Fajon, cité *in extenso*. Restent d'autres moyens, dont nous ne retiendrons que les principaux : le développement narratif des réactions de l'Assemblée à partir des mouvements de séance notés par le *Journal officiel*, l'héroïsation du personnage historique, l'adoption fréquente d'une focalisation – celle des personnages fictifs –, et surtout l'articulation étroite entre le thème politique et le thème amoureux.

Sur les indications entre parenthèses fournies par le compte-rendu officiel, Aragon reconstruit la séance, en souligne les effets dramatiques, ajoute détails concrets et commentaires. Ainsi "(Protestations à droite et au centre) " (*J.O.* p. 42) donne lieu à : "Sur cet adjectif que marque l'accent méridional de Fajon, les protestations se sont déchaînées, à droite, au centre... Le silence du premier moment s'y est rompu, et les gens de l'hémicycle souhaitent que l'équilibriste tombe sans filet... Mais dans le tumulte, Étienne a repris un ton plus haut ". Les commentaires de l'auteur recourent volontiers aux métaphores rappelant les forces naturelles : "Le grondement accourt de toutes parts autour de la tribune, la main du président Herriot semble se poser sur le mufle de l'orage ", "cette fois encore, la marée bat la tribune ", "Ici le tonnerre se déchaîne ", etc. L'orateur communiste affrontant ces violences presque seul contre tous est tiré par l'auteur, sans perdre son nom réel, vers le stéréotype du héros [1]. L'héroïsation du personnage fiance l'imaginaire à l'Histoire.

La scène parvient au lecteur par le truchement des regards de personnages fictifs et à partir de leur point de vue, au sens spatial comme au sens psychologique

1. Ceci est confirmé un peu plus loin par l'exaltation de Pastorelli : " Ah si tout le monde avait pu l'entendre ! Fajon est son Dieu. " (vol. 24, p. 192).

du terme : du haut des tribunes du public, Jean et Pastorelli, comme au spectacle, voient les mouvements de la Chambre, observent l'orateur. Les éclipses de leur attention donnent une justification vraisemblabilisante aux coupures opérées dans le document. Leurs réactions d'ennui ou de passion animent l'information historique. L'énoncé de leurs pensées va entrecouper les discours parlementaires. Dans ce récit, personnages historiques et personnages fictifs coexistent sans distinction, si bien que le lecteur ne soupçonne pas le statut d'"être de papier " du député Cesbron.

Enfin le plus important des agents d'intégration au roman réside dans le croisement entre l'aventure amoureuse et l'expérience politique liée à l'événement. Par un de ces coups de pouce à la vraisemblance que les lecteurs amateurs de romans veulent bien accepter, Aragon fait se rencontrer à la Chambre Jean de Moncey et Cécile Wisner, dont les émotions submergent alors le récit de l'Histoire : "Jean n'entend rien, je vous dis, rien " [1]. La rencontre du couple nous fait quitter un instant la scène politique, mouvement figuré par la sortie de Jean et Cécile hors des galeries du public. Mais le bouleversement amoureux et la transformation politique de Jean, dans la perspective aragonienne, vont de pair ; ils se donnent sens l'un l'autre. Face à la "trahison " des idées ou des amours, s'affirme une fidélité : "*Je ne crois pas donner l'impression de renier mes premières amours* ", s'écrie Fajon, et l'exaltation de Jean à ces mots puise aux deux sources conjointes, politique et sentimentale.

Aragon s'est employé à faire percevoir le débat parlementaire non comme un document placé sous les yeux du lecteur, mais comme une scène en train de se jouer (avec des effets de théâtralisation). Le récit se fait au présent. Pourtant, avant de s'engager dans les chapitres sur la séance du seize janvier, Aragon en garantit l'exactitude par référence au document : "A propos, quand l'*Officiel* avec la séance du 16 janvier est sorti, on a fait la guerre pour en avoir des numéros, un vrai succès de librairie " [2]. Paradoxalement, ces chapitres fortement actualisés sont en analepse par rapport au chapitre XVI : "Tous les deux derniers jours, on a été secoué par ce qui se raconte de la séance de la Chambre où Fajon a fait son grand discours " [3]. Avant même les pages qui exposent l'événement, le lecteur est mis en condition par un climat d'attente et de commentaires passionnés, à travers les conversations de multiples personnages. L'intérêt dramatique ainsi ménagé doit permettre de faire accepter l'ample citation du document.

La transmutation en roman de l'événement historique est-elle réussie ? Il est difficile de l'assurer, malgré la compétence du romancier à manipuler les techniques

1. *Ibid.*, p. 180.
2. *Comm.*, " Novembre 1939 - Mars 1940 ", ch. XVI, vol. 24, p. 164.
3. *Ibid.*

d'intégration. L'articulation de la sphère politique et de la sphère sentimentale ne va pas sans quelque artifice, et les pages citées de discours parlementaires supposent chez le lecteur un vif intérêt préalable pour les débats politiques. Mais la réussite ne nous paraît pas moindre que celle de Roger Martin du Gard dans *Jean Barois*, lorsqu'il fait face aux mêmes exigences contradictoires de fidélité aux archives au sein du récit romanesque.

Lorsque, dans *La Semaine sainte*, Aragon traite une scène non sans analogie avec celle-ci, dans une séquence où il reproduit des fragments du discours de Lamartine à Béthune – un Lamartine placé, comme au spectacle, au centre des regards d'un auditoire jeune et passionné –, il en use avec plus d'habileté, mais sans changer radicalement de méthode. Le discours, cité en italiques, avec la force du document authentique, sera raccourci par des passages résumés ; il s'accompagne de descriptions physiques, de commentaires du narrateur, ou de pensées des auditeurs à son écoute. Une phrase y arrête Géricault, comme une autre Jean de Moncey : "*Ils préférèrent le rôle de victimes...* Au fond, après cette phrase-là, Géricault entendit mal " [1]. Il faudra les romans ultérieurs pour que le traitement du document soit sensiblement modifié.

Le document, îlot hétérogène dans la fiction ?

La technique du romancier de l'Histoire, y compris dans *La Semaine sainte*, nous a paru jusqu'ici tendre à fondre le discours documentaire dans le discours romanesque. Tantôt il s'agit de le fluidifier, pour ainsi dire, en le mêlant intimement au récit, tantôt le document conserve ses traits distinctifs – syntaxiques et stylistiques, parfois typographiques –, mais il se trouve enchâssé dans l'environnement narratif qui justifie sa présence, la commente et la prolonge. Une seule phrase tirée d'une intervention de Jaurès à la Chambre des députés en juillet 1913, "Alors la France finit là ! " est préparée par le résumé de la séance, s'intègre à l'histoire du personnage qui la lit, et se prolonge par d'amples réflexions sur l'idée de nation. L'authenticité du document sert de support à l'édifice fictionnel.

Il en va autrement dans les romans qui suivent *La Semaine sainte*. *La Mise à mort* intègre en général à la fiction les citations de l'intertexte lorsqu'il s'agit d'œuvres littéraires, mais quand ce sont des documents d'Histoire (cas beaucoup plus rare), ils surgissent, corps étrangers énigmatiques ou dérangeants. C'est un éclat de souvenir isolé, surnageant dans la conscience du narrateur : "Était-ce à Vienne, où l'ai-je rêvé ? ", ce fragment de discours d'Aragon au Congrès de la Paix

1. *Sem.S.*, ch. XV, vol. 30, p. 315.

de 1952 reproduit dans "Murmure ". "De quoi s'agissait-il ? " [1]. Dans *Blanche ou l'oubli* les documents, plus nombreux, font irruption et disparaissent, en produisant parfois, mais pas toujours, un certain effet sur les personnages. Symboliquement, le texte reproduit sans commentaire un article du *Monde* signalant un passage de comète, document surgi par association d'idées à partir d'une métaphore : "Une pensée trop brillante, qui s'est trop approchée du soleil, et qui perd la tête " [2]. La crise d'Indonésie en 1965 intervient au milieu des banalités quotidiennes, à la lecture du *Figaro*, et sous forme d'un article cité en collage, détaché par la mise en page : "Ses yeux sont tombés sur une nouvelle dans un coin "

> Tokyo, *23 décembre*. – Dans une dépêche
> De Djakarta, reprise par l'agence
> américaine " [3] etc.

Le sens de l'information semble d'abord se perdre, dilué dans des questions "à côté " : "Djakarta, où c'est exactement, Djakarta ? " [4]. Mais il chemine souterrainement pour ne revenir à la surface qu'après la lecture de *Salambô*, comme si ce détour avait été nécessaire pour donner corps à la réalité signifiée par la nouvelle, déjà à demi tombée dans l'oubli : "Qu'est-ce que je lisais tout à l'heure, dans un journal d'avant-hier, des pages imprimées, dans la corbeille à papiers, une dépêche de Tokyo, jeudi dernier, 23 décembre, ou Singapour, une dépêche de Djakarta... " [5]. Le document semble avoir besoin d'être réactivé et de passer par une nouvelle médiation pour être intégré à la diégèse. La trace du réel historique ne parvient à la conscience que filtrée et traduite.

Le statut du document devient problématique et perturbateur dans le cas extrême de la fabrication d'une archive apocryphe ; "cette lettre signée *Aragon* ", à "*Monsieur le Ministre de l'Intérieur* " [6], essai de reconstitution imaginaire qui devrait garantir l'existence des personnages dont parle la lettre, Blanche et Geoffroy Gaiffier, a pour résultat de jeter le trouble sur la démarcation du réel et de l'inventé. Elle rend sensible aussi la difficulté à imaginer le passé, une ligne de points "remplace les choses à décrire " [7]. "D'abord, qu'est-ce que cela veut dire, cette lettre ? D'où sort-elle ? Si le signataire l'avait gardée... Est-ce vraisemblable ? Pourquoi, comment Marie-Noire l'aurait-elle imaginée ? " [8]. Le jeu de la fausse archive aurait été impensable dans le système du *Monde réel*, où le document sous-

1. *M.M.*, " Murmure ", vol. 33, p. 233.
2. *B.O.*, I, ch. V, vol. 37, p. 93-94.
3. *B.O.*, II, ch. III, vol. 37, p. 222.
4. *Ibid.*
5. *B.O.*, II, ch. III, vol. 37, p. 230.
6. *B.O.*, II, ch. I, vol. 37, p. 187-188.
7. *Ibid.*, p. 189.
8. *Ibid.*, p. 188.

jacent garantit le réalisme. La logique de *La Semaine sainte* l'admettrait davantage, puisque Aragon y invente minutieusement un faux événement "historique " vraisemblable, l'exercice du dimanche matin des Rameaux [1]. Mais il ne va pas jusqu'à la fabrication du faux document, qui ébranle le système de repères. Comme le collage de *L'Éducation sentimentale* dans la rencontre de Blanche et Gaiffier au chapitre "Une mèche de cheveux n'est pas une hypothèse ", la lettre apocryphe attire l'attention sur l'activité de l'imagination. Or l'imagination de l'Histoire n'est pas moins active lorsqu'elle s'exerce à partir d'une indication documentaire ou factuelle. *Blanche ou l'oubli* met en lumière un processus qui n'a jamais cessé de dynamiser l'écriture d'Aragon.

Le document comme matrice de l'invention.

Bien loin de canaliser l'imagination du romancier, les documents lui permettent de rebondir. Les rêveries les plus folles, dans *Anicet* et au fil du *Paysan de Paris*, n'avaient-elles pas déjà pour point de départ des objets concrets ? Les romans dits réalistes connaissent ce dynamisme de l'imaginaire, mais lui imposent les normes du vraisemblable ou celles des stéréotypes romanesques. "On ne rêve bien qu'à condition d'avoir pour point de départ un paysage réel, tout un entourage, même inutile, d'associations d'idées ", écrit Aragon dans "Secrets de fabrication "[2].

Lorsqu'il s'est rendu à Saint-Denis pour restituer le décor d'une halte de Louis XVIII, Aragon s'est laissé mener, dit-il, par la poésie émanant du passé de cette ville. "J'étais venu chercher ce peu de réalité nécessaire à rendre croyables trois ou quatre pages, et la réalité s'est saisie de moi et m'en a fait écrire près de cinquante, sans parler de ce que j'ai renoncé à conserver pour l'équilibre même du roman " [3].

Il arrive que l'information factuelle joue le rôle du grain de sable de l'huître perlière. Tout un épisode se construit autour d'elle. Ainsi dans *Les Beaux Quartiers* le document peut être considéré comme l'opérateur poétique du chapitre V de "Paris", où Edmond Barbentane accompagne Mme Beurdeley à la générale d'*Alsace* jouée par Réjane, "un événement politique " [4] par son thème patriotique. Le récit dérive du compte-rendu de la pièce fourni par *L'Illustration* du 18 janvier 1913, et plus précisément de la photographie représentant une scène de la pièce, avec son décor, "ce décor flanqué d'assiettes d'étain et de faïence aux murs, avec des petits drapeaux partout, du vaisselier à l'horloge rustique, un rouet dans l'ombre du fond sous une reproduction d'un tableau de Dürer ". Aragon ne se contente pas de placer

1. Voir *J'abats mon jeu*, " Secrets de fabrication ".
2. " Secrets de fabrication ", *J'abats mon jeu*, E.F.R., 1959, p. 61.
3. " Paroles à Saint-Denis ", discours prononcé le 22 février 1959, *J'abats mon jeu*, op. cit., p. 78.
4. *B.Q.*, " Paris ", ch. V, vol. 11, p. 249.

ces détails comme des petits faits vrais, il bâtit un épisode où se nouent trois fils, les informations historiques, le stéréotype romanesque de l'entreprise de séduction au théâtre (qui sera repris dans *Aurélien*), et la complexité des sentiments du personnage, humilié par sa pauvreté au milieu d'une société élégante, comme Julien Sorel. "Edmond qui ramenait tout à lui-même devant ce drame intérieur d'une famille alsacienne était bien près de se ranger du côté du fils, en lutte contre les traditions des siens, qui veut épouser une allemande [...] Ainsi s'établissait entre la salle et lui un étrange divorce d'émotions " [1]. Le romancier transforme le document iconographique et l'article de presse en un moment significatif dans l'histoire de son personnage.

Que l'information documentaire lue ou observée serve d'aiguillon pour l'imaginaire, nous en avons de nombreux exemples, dont certains sont frappants. Ainsi la scène si romanesque, dans *La Semaine sainte*, de la jeune Denise apportant son repas à l'hôte au-dessus de l'épicerie de Mme Durand, à Beauvais, trouve son origine dans une lettre de Lamartine datée de "Beauvais, le 26 juillet 1814 " : "[...] m'a logé au bout de la ville, chez une vieille marchande épicière qui m'a reçu à merveille et donné une fort belle chambre ; mais il faut passer par la boutique et monter par une échelle [...] je me suis arrangé pour déjeuner chez moi avec un potage et du fromage, ou bien du lait, qui est excellent ici [...] ". lettre signée "Al. de L., Garde du Corps, chez M. Durand, épicier Grande-Rue Saint Martin, à Beauvais ". La "contamination " de cette donnée avec une rêverie romanesque où jouent peut-être à la fois *Graziella* et les romans du XVIIIème siècle (ces deux références romanesques sont évoquées dans le texte), ainsi que les gravures et dessins de la même époque ("un simple dessin de sanguine sur du blond " [2]) donne naissance à un délicat contrepoint intimiste à la "grande Histoire ".

Les Communistes offre un bel exemple d'un épisode forgé à partir de l'enquête orale : Aragon s'est rendu à Bultia près de Charleroi, où ses informations situaient la mort d'un général. Mais il lui fut impossible de retrouver sa tombe. Cette absence de trace suscite un passage dramatique du roman, où un général, désespéré par l'anéantissement de son armée, et, presque sous ses yeux, celui de tout l'état-major du deuxième corps, se suicide en présence de l'abbé Blomet, qui l'enterre sans croix mais bénit sa tombe. Sur cette séquence se greffera une méditation sur la foi, le doute et les raisons de vivre, et plus tard l'abbé agonisant, "désespérant de son salut éternel " [3], se remémore ce suicide et son propre sacrilège.

---

1. *Ibid.*, p. 250.
2. *Sem.S.*, ch. VII, vol. 29, p. 263.
3. *Comm.*, " Mai-juin 1940 ", ch. VIII, vol. 26, p. 118-121. Sur l'enquête à Bultia voir l'article cité " Aragon dans les Ardennes ".

Les échanges entre Histoire et imaginaire peuvent se révéler à l'analyse très complexes et jouant en plusieurs sens. On mesure en les étudiant l'impropriété de la notion de *source*, si ce terme désigne une "origine " du texte. A propos de certains exemples chez Aragon se vérifie ce qui a été écrit à l'occasion de Zola :

> "Ne parlons pas non plus de *sources* : que sont-elles, sinon soit des événements verbalisés à la fois selon les codes du milieu environnant, et selon les exigences de la dynamique de l'œuvre, soit des textes ou des bribes de textes, qui, transplantés dans le discours projectif de l'écrivain au travail, vont subir tant de carambolages et d'amalgames sémiotiques que leur sens, leur fonction et leur valeur ultime, n'auront plus grand'chose de commun avec leur statut originel " [1].

Documentation et fécondité du hasard dans l'écriture

Il ne faudrait pas se figurer la recherche documentaire d'Aragon comme une activité strictement programmée, destinée à éclairer tel point délimité préalable, bien que cet aspect ponctuel ou systématique existe aussi. Des lectures menées sans préméditation suscitent des rencontres de hasard qui s'avèrent singulièrement fructueuses lorsqu'elles permettent à des réseaux latents de cristalliser, et libèrent des forces neuves dans l'écriture. Un exemple privilégié en est fourni par l'invention de Simon Richard dans *La Semaine sainte*, résumée par Aragon dans *J'abats mon jeu*, et analysée d'un point de vue génétique à deux reprises par E. Béguin. Aragon expose sa genèse comme un exemple du va-et-vient entre l'exigence historique et la logique du développement romanesque : pour rendre l'arrière-plan historique des existences aventureuses des soldats de 1815, Aragon souhaitait, écrit-il, "inventer une image saisissante de la plus grande tragédie récente dans la vie de ces hommes, la campagne de Russie". Les mémoires de Rochechouart lui fournissent l'épisode d'une rencontre du comte de Durfort dans un entassement de blessés mourant à Vilna. Le romancier, dans "Secrets de fabrication ", dit avoir imaginé de toutes pièces, alors, pour donner du relief romanesque au rêve de Durfort ramenant le souvenir de ce moment, un soldat ayant fui la France "pour un drame dans sa vie, et qui s'est réfugié dans l'armée sous un faux nom " [2]. Peu après, un passage des *Souvenirs* de Reiset lu par hasard, à la date de 1809, lui aurait fait rencontrer le cas d'un personnage ayant disparu après avoir appris que sa femme le trompait avec Tony de Reiset. Des recherches nouvelles conduisirent alors Aragon à retrouver le nom et la biographie de cet

1. MITTERAND (Henri), " Programme et préconstruit génétiques : le dossier de *L'Assommoir* ", *Essais de critique génétique*, Flammarion, 1979, p. 197.
2. *J'abats mon jeu*, *op. cit.*, p. 52. Voir p. 50 à 57.

homme, Octave de Ségur, blessé à Vilna, qui deviendra le "modèle ", *a posteriori*, de Simon Richard.

L'étude du manuscrit et du dactylogramme a permis à E. Béguin de remettre en question la première phase de l'invention du personnage par Aragon : "on ne trouve dans le manuscrit aucune trace d'un personnage "inventé de toutes pièces" " antérieurement à la découverte faite chez Reiset [1]. Simon Richard serait né d'une réécriture de Reiset fécondée par des recherches ultérieures. Si cette analyse est exacte, la miraculeuse coïncidence de l'invention et de la vérité historique s'efface, mais c'est pour laisser place à une non moins intéressante intervention du hasard "aidé " : en effet, la trouvaille de l'anecdote sur O. de Ségur, suicidé en 1818, fait cristalliser et se nouer plusieurs réseaux fantasmatiques de l'auteur, comme le montre E. Béguin : celui du noyé, de la jalousie amoureuse, de la mort frôlée. Le personnage insolite qui revient en France "à l'heure où les autres s'en vont " [2], ouvre la possibilité d'un décentrement du récit historique, qu'E. Béguin relie (ceci reste une hypothèse) à la problématique de l'inachèvement, inscrite dans un avant-texte programmatique, sous la forme de l'injonction "Ne pas finir ". Une nouvelle orientation du récit tout entier se dessinerait à partir de cette "ouverture à l'aléatoire"[3] née d'une recherche documentaire "flottante ". On peut voir dans la belle scène de l'église Sainte-Catherine à Lille [4] la fécondité de la rencontre entre l'exactitude historique et l'imaginaire fantasmatique et mythique (dont témoignent avec évidence le nom du tourbier Eloy Caron qui retrouvera le corps du noyé, et l'identification suggérée de Simon Richard au Christ). E. Béguin dégage excellemment ce processus créateur :

> "Tout se passe ici comme si l'assimilation de Simon Richard et d'Octave de Ségur libérait l'énergie fantasmatique de l'invention, engendrant une vitesse d'écriture qui fond dans un seul mouvement les données documentaires, les références culturelles et les figurations de l'imaginaire. C'est bien à un débord d'elle-même que conduit la reconstitution minutieuse de l'Histoire " [5].

Au-delà de ce constat qui confirme les observations faites sur d'autres romans, l'intérêt du personnage semi-historique de Simon Richard est de montrer la force d'un "contre-courant " perturbateur fructueux du récit historique, symbolisé par son cheminement inversé.

---

1. BÉGUIN (Édouard), " La genèse de Simon Richard d'après le dossier manuscrit de *La Semaine sainte*. Naissance du personnage, naissance du roman ", *Histoire / Roman, " La Semaine sainte"*, Publications de l'Université de Provence, 1988, p. 99.
2. *Sem.S.*, ch. XIV, vol. 30, p. 199.
3. BÉGUIN (E), art. cité.
4. *Sem.S.*, ch. XIV.
5. BÉGUIN (E.), art. cité, p. 104.

Bien des études ponctuelles, et lorsque c'est possible, des recherches génétiques, seront nécessaires encore pour nous donner une connaissance approfondie de l'élaboration du "monument " romanesque aragonien dans son rapport aux documents. Toutes les proses fictionnelles d'Aragon ne s'inspirent pas de la documentation au même degré. L'ancrage dans le réel et l'écriture de l'Histoire, pour *Aurélien*, *La Mise à mort*, *Théâtre / Roman*, passent plus par la remémoration que par l'archive.

Mais ce n'est pas en première ligne par sa fidélité à des documents qu'une œuvre témoigne de l'Histoire. L'ensemble de ses formes – personnages, ordre du récit, composition générale du roman – donne accès à la vision de l'Histoire dont le texte est porteur. Tous les romans d'Aragon méritent d'être qualifiés d'"historiques", sans pour autant s'inscrire dans le genre du roman historique.

Mais avant de quitter le registre du documentaire chez Aragon, nous consacrerons un chapitre à donner un aperçu de son ampleur à partir du roman qui inaugure la méthode réaliste par un recours massif à l'archive, *Les Cloches de Bâle.*

3 - *LES CLOCHES DE BALE*, ROMAN D'ARCHIVES

Lorsque Pierre Daix écrit à propos des *Cloches de Bâle* que "le roman a pris consistance à partir d'une nécessité intérieure ", l'invention devenant possible grâce à l'incipit surgi qui "déverrouille l'aveu de l'enfance illégitime, le grand secret enfoui " [1], cette lecture du roman réaliste, nouvelle à sa date, a le mérite d'en faire apercevoir les racines subjectives, les déterminations inconscientes remontant à l'enfance. Mais en se développant, surtout au-delà de "Diane ", l'écriture romanesque se nourrit de l'immense terreau de la réalité extérieure, dont l'accès est aussi souvent donné au romancier par l'investigation documentaire que par l'expérience directe.

Dans la première partie, "Diane ", les rappels d'événements historiques glissés par petites touches n'ont pas besoin d'une ample documentation. Il semble que le romancier s'y laisse assez librement dériver. Ainsi n'y aurait-il pas, dans l'épisode du suicide controversé de Pierre de Sabran, une transposition, avec transfert d'époque, du suicide de Philippe Daudet en novembre 1923, affaire que le groupe de *Littérature* avait suivie avec passion ? On se souvient que le tout jeune homme, après une fugue, avait été retrouvé la tête transpercée par une balle. Sa

1. DAIX (Pierre), *Aragon, une vie à changer*, *op. cit.*, p. 270-271.

famille avait d'abord accepté l'hypothèse du suicide, puis, après une lettre d'un anarchiste du *Libertaire* faisant état de la conversion de Philippe Daudet à l'anarchisme, *L'Action française* avait développé une campagne dénonçant un assassinat. Léon Daudet et Charles Maurras signèrent nombre d'articles en ce sens, criant au complot. Or *Les Cloches de Bâle* écrit : "*L'Action française* s'en mêla. / Elle plaidait le meurtre [...] Léon Daudet fit savoir que s'il était assassiné dans les jours qui allaient venir, il faudrait regarder du côté du Parc Monceau pour rechercher l'assassin " [1].

"Catherine ", comme Aragon l'a révélé, puise aussi aux sources de l'enfance pour le personnage fascinant de la Géorgienne, mais Aragon place son héroïne dans des situations inspirées par les événements historiques, et c'est là que l'investigation documentaire se révèle importante. Elle concerne en particulier les incidents de Cluses en 1904, et tout un ensemble de faits touchant le mouvement anarchiste. En effet, par le biais des souvenirs d'enfance de Catherine, puis de sa rencontre avec Libertad, et enfin, dans la partie "Victor ", grâce à ses contacts avec l'anarcho-syndicalisme et à l'affaire des "bandits en auto ", Aragon retrace une sorte d'historique de l'anarchisme. Historique tronqué, dans la mesure où il met en valeur au début du siècle la branche des "individualistes " plutôt que d'autres courants non négligeables, en particulier les anarchistes qui influencèrent le "syndicalisme révolutionnaire ", si important entre 1906 et 1911. Mais Aragon donne un aperçu assez large : il remonte à l'anarchisme intellectuel de la fin du XIXème siècle, avec les lectures et les amis de Mme Simonidzé, ainsi qu'à l'exemple d'action directe donné par les nihilistes russes, en intégrant au roman le récit de l'attentat contre le Tsar. Il retrace la période de la "propagande par le fait " avec l'attentat de Vaillant à la Chambre des députés le 9 décembre 1893. Puis les regards se concentrent sur le groupe de *L'Anarchie* entre 1906 et 1908, dont les successeurs, Kilbatchich et Rirette Maîtrejean, eurent quelques contacts avec les "illégalistes " de la "Bande à Bonnot " en 1911 et 1912. Cette affaire des "bandits en auto ", entrevue dans "Diane ", revient dans la partie "Victor ". Pour cette période de 1911-1912, Aragon fait une petite place à l'anarcho-syndicalisme avec le personnage de Bachereau.

Du point de vue historique, "Victor" et l'épilogue orientent aussi la recherche documentaire dans d'autres directions, le courant socialiste avec les figures de Lafargue, de Jaurès, et le congrès socialiste de Lyon, la grève des

1. *C.B.*, " Diane ", vol. 7, p. 100. Cette affaire a peut-être alimenté aussi certains détails des *Beaux Quartiers* : Philippe Daudet en fugue aurait passé sa première nuit aux Halles, comme Armand. Il est souvent question, lors de l'enquête, d'un pardessus de la victime, qui fait songer à ce paletot d'Armand mentionné *à plusieurs reprises*, incongru dans les journées chaudes de mai : " Il traînait sur son bras son imperméable qu'il aurait voulu laisser quelque part avec cette chaleur. Sa seule richesse pourtant " (*B.Q.*, " Paris ", vol. 8, p. 145).

chauffeurs de taxis de 1911-1912, enfin les risques de guerre et le Congrès de Bâle.

Presque tous ces épisodes ont pour point commun de tirer leur principale documentation de la presse, comme nous l'avons signalé. Mais le traitement du document et son insertion romanesque varient : nous en donnerons quelques exemples représentatifs, tirés d'observations plus étendues qu'il serait trop long de reprendre en détail.

LA GREVE DE CLUSES, EVENEMENT FONDATEUR

L'épisode de Cluses dans la seconde partie des *Cloches de Bâle* montre avec une particulière clarté le processus d'élaboration romanesque à partir d'un fait historique, dont l'auteur n'a eu qu'une connaissance de seconde main à travers la presse. Il semble en effet avoir tiré ses informations d'une série d'une quinzaine d'articles parus dans *L'Humanité* entre les mois de mai et août 1904 [1]. C'est la première fois dans son œuvre que le romancier consacre un développement considérable à un épisode historique dans lequel il plonge son héroïne. Après la partie "Diane ", il s'agissait, pour donner une justification réaliste et un "nouveau départ " au roman, explique Aragon dans sa préface de 1965, de "profiler chaque détail et chaque personnage sur le fond historique d'une quinzaine d'années " [2]. Malgré la modestie de l'événement narré, l'épisode sera décisif pour l'héroïne, Catherine, et va conférer sa couleur sociale au roman.

Le journaliste de *L'Humanité* avait lui-même dégagé en un résumé rétrospectif, le 19 juillet, les moments essentiels du mouvement, que le roman retrace avec une grande fidélité. Mais Aragon puise une multitude de détails factuels dans toute la série des articles, empruntant à chacun quelques indications précises, rassemblées par lui en une sorte de reconstitution du crime. Il a très largement recours aux données de la presse, au point qu'il lui arrive de l'insérer en "collage " quasi-textuel dans son propre texte, sans le signaler : au chapitre XIII, les propos d'un patron horloger de Cluses après la grève ("Mais elle est finie [...] c'est là une

1. Le quotidien socialiste donne de brèves informations, tout d'abord, sur la grève des horlogers, les 20, 21 et 25 mai 1904, en page 3, sous la rubrique " Les grèves ". Il reproduit le 13 juillet un manifeste des ouvriers. Le 19 juillet, en p. 3, sous le titre " Atrocités patronales à Cluses ", il rapporte la fusillade et raconte les origines du mouvement. Les 20 et 21 juillet, en p. 3, sous le titre " Les crimes de Cluses ", il relate en détail les faits. Le vendredi 22 juillet, un grand article en première page, sous le titre " Crimes patronaux ", écrit par un envoyé spécial, fournit de nouveaux détails et l'important témoignage d'un officier de ligne. Encore en première page le 23 juillet, l'information et les commentaires repassent en p. 3 à partir du 24. Les 25, 26 et 27 juillet, le journal reproduit des protestations d'organisations ouvrières qui attestent le retentissement national de l'événement. Les 29 et 30 juillet, puis les 5 et 9 août, il en cite encore et évoque les suites économiques de l'affaire.

2. " C'est là que tout a commencé ", *O.R.C.*, vol. 7, p. 19 et 22.

solution éminemment souhaitable " [1]) sont repris presque sans changement à quinze lignes de *L'Humanité* rapportant le 22 juillet la déclaration d'un fabricant. Aragon s'est contenté de supprimer les noms des personnes réelles, et il imaginé les réactions indignées de Catherine. C'est un cas extrême. Le plus souvent, quelques mots du journal fournissent des précisions au romancier. Pour le déroulement des incidents, au chapitre X, Aragon reprend les données du quotidien, l'heure ("autour de quatre heures " – *L'Humanité* du 22.07.1904 : "vers 4 heures "), la composition du cortège, son allure ("l'ébauche d'un rang par quatre " – *L'Humanité* : "ils marchaient 4 par 4 "), l'éclatement de la fusillade... On peut aisément comparer le texte du roman [2] avec le témoignage d'un officier, rapporté le 22 juillet : "C'est au moment où ils se trouvaient encore à plus d'une douzaine de mètres de l'immeuble qu'une fusillade nourrie les accueillit [...] d'une fenêtre du deuxième étage part une fusillade sans interruption ". La même fidélité s'observe en ce qui concerne la présentation des personnages au chapitre XI : "Le patron, un homme sanguin, autoritaire [...], un vrai tyran même pour les siens " (p. 205) correspond à *L'Humanité* du 23 juillet : "il régnait en maître sur les cinquante ouvriers [...] Ses fils mêmes n'échappaient pas à sa domination ". La sympathie des soldats pour les grévistes et leur indignation devant la brutalité des gendarmes sont également tirées de cette source.

Mais quelquefois, sans que le point de départ factuel soit modifié, Aragon l'étoffe, lui donne le relief d'une description qui visualise, ou une expression dramatique. Il lui confère parfois une dimension symbolique. Ainsi de la mort de Léopold Larrivaz, 21 ans, racontée par sa mère d'après *L'Humanité* du 22 juillet : "Savez-vous comment ils l'ont tué ? Il se trouvait dans une grange placée en face de la fabrique. Au bruit de la fusillade, il ouvrit la porte pour juger de ce qui se passait ; le canon d'un fusil brilla à une des fenêtres de la maison, au deuxième étage, et deux secondes après mon fils tomba, foudroyé ". Aragon transfère à un autre passage la précision sur les fusils ("au deuxième étage, on apercevait le canon des fusils pesant sur l'appui ", p. 201) ; il ajoute des éléments descriptifs et des esquisses de commentaire, soulignant l'absurdité de ce crime ; il transforme enfin discrètement la victime en incarnation de la classe ouvrière : "Du hangar où il réparait une roue un jeune garçon dégingandé, qui n'avait pas vingt ans, était surgi voir ce qui se passait, et ses yeux ronds se refermèrent sur la mort quand une balle venue de la fenêtre avant qu'il ait pu rien comprendre, l'atteignit en pleine poitrine. Il tomba en avant. Il tenait encore son marteau " (p. 201).

---

1. *C.B.*, " Catherine ", ch. XIII, vol. 7, p. 223.
2. " la première salve éclata [...] La foule, qui était bien encore à douze mètres de l'usine, s'était figée [...] et il y avait deux hommes à terre devant elle [...] de nouveaux coups de feu partirent d'une des fenêtres du pavillon au deuxième étage [...] les tireurs, combien étaient-ils ? devaient avoir des armes de rechange, ou quelqu'un pour eux rechargeait leurs fusils " (p. 200-201).

Enfin la réalité propose quelquefois au romancier de ces grandes images fondamentales qui font passer l'événement sur le plan du mythe, et l'on voit alors l'écrivain chercher à rivaliser avec Zola ou Victor Hugo, sans en avoir l'ampleur à vrai dire, dans le récit de la fureur vengeresse conduisant à l'incendie : alors que *L'Humanité* limite à un récit sobre et factuel l'histoire de l'incendie de l'usine, Aragon la développe en mettant l'accent sur la volonté collective purificatrice, qui transforme le peuple, de victime, en justicier : "Le feu ! L'idée avait surgi on ne sait d'où [...] Le feu ! La rage populaire, dont les clameurs s'étaient calmées, semblait toute tendue vers cet objectif, cette justice, cette purification " (p. 202).

Toute une élaboration romanesque, un jeu de formes, et une mise en perspective des événements, nous interdisent de réduire au reportage le récit de cette grève bien réelle fait par Aragon. Sans en altérer le déroulement ni les composantes, il la fait entrer de plein droit dans la durée romanesque, et ceci de plusieurs façons : par la conduite du récit, le traitement interne de l'épisode, et par son insertion dans la composition d'ensemble des *Cloches de Bâle.*

Le roman ne présente pas le récit de la grève dans l'ordre chronologique des événements depuis l'origine (mai 1904), mais plonge personnages et lecteurs, de manière imprévisible, au chapitre X, dans le moment le plus dramatique : la fusillade du 18 juillet, dont la date n'apparaîtra qu'*a posteriori.* Le chapitre XI développe une analyse explicative qui rejoint finalement le début de la scène précédente ; celle-ci se continue aux chapitres XII et XIII, si bien que le seul chapitre proche du récit de type historique se trouve encadré par des passages d'action centrés sur les personnages, à la fois plus visuels et plus subjectifs. La focalisation s'y opère souvent selon le regard de Catherine et Jean, puis de Catherine seule. On observe le soin mis par le romancier à " faire voir " ; il ajoute au récit de la presse des descriptions de personnages informatives et pittoresques comme : " les vieux avec le tablier de cuir et la casquette, certains la visière de travail ". Il insère également des détails à " effet de réel " : " Il y avait un chat qui ronronnait sur une barrique [...] Un petit chien jaune, absolument ridicule, jappait devant le cortège ". Parallèlement, Aragon suggère, au-delà des faits, les sentiments des personnages : " ce qui enflammait toutes ces respirations haletantes, ce qui groupait les forces et les gestes de ces hommes en qui un monstrueux et rapide travail de décision venait de se faire, c'était l'idée du feu " (p. 202). La scène de l'incendie développe en plusieurs paragraphes la rapide indication de *L'Humanité* du 20 juillet : " ils se vengèrent sur l'usine maudite et y mirent le feu ". Même dans le chapitre rétrospectif à tonalité historique, la touche du romancier se reconnaît à la fréquente adoption de la focalisation interne ; un discours narrativisé présente les faits du point de vue des patrons : " Mais un de ces imbéciles qu'on avait dépêchés

d'Annecy s'était laissé voir lançant des pierres " (p. 208), et le discours indirect libre, parfois même le discours direct surgi, empruntent leur voix : " La prochaine fois, ce ne seraient plus des pierres qu'ils lanceraient, les émeutiers. Et, maintenant que la troupe est réduite, nos vies mêmes sont exposées " (p. 210).

S'il a narré avec une exactitude serrée le moment de la fusillade, Aragon développe librement au chapitre XII une scène fictive, où Catherine veille le jeune mort avec la mère. *L'Humanité* parlait du " désespoir des mères ", dont l'une, " à la vue du cadavre de son fils, est tombée foudroyée par la douleur " (20.07) ; " On a, un moment, craint pour ses jours " (22.07). Aragon modifie l'image de la mère, en fait davantage l'incarnation de la femme du peuple, usée par la vie, " montagnarde dure à elle-même " (p. 215). Rien dans la presse ne fournit d'amorce pour le passage, qui semble totalement imaginaire, du prêtre chassé par la mère. Il faut peut-être l'attribuer à l'anticléricalisme très vif d'Aragon au début des années trente.

Au-delà de la réorganisation interne de l'épisode, l'intégration du fait historique dans la durée romanesque et son efficacité pour le roman sont obtenues par des choix de composition. L'événement devient un facteur déterminant de l'histoire personnelle vécue par Catherine. Le choc de la violence sociale, chez une héroïne de dix-huit ans déjà en révolte contre sa classe, oriente définitivement sa vie. L'idylle un instant rêvée dans le cadre rousseauiste s'avère impossible ; la réalité, c'est la lutte des classes, et désormais Catherine considérera le capitaine Jean Thiébault son amant comme " d'un autre monde, un ennemi " (p. 219). Le mouvement qui a porté Jean à défendre la maison des patrons contre l'incendie a creusé " l'abîme ouvert. Il pressentit qu'il venait de la perdre " (p. 202).

Événement fondateur, la fusillade de Cluses démontre, certes, comme l'a écrit E. Carassus, qu'" on ne saurait se soustraire à l'histoire " [1] ; elle façonne la destinée des individus, qu'ils le veuillent ou non. Et pour que nul ne l'ignore, le romancier revient au chapitre trois de la troisième partie, au moment où Catherine est au bord du suicide : " Elle était toute, entièrement au souvenir de Cluses, de cet avortement de sa destinée ; il lui semblait que c'était alors que quelque chose en elle s'était irrémédiablement brisé " [2]. Arrachée à sa classe, elle n'a pas pu rejoindre celle des victimes de Cluses, dont la mémoire pourtant a conforté sa révolte [3].

Mais les victimes du conflit social deviennent aussi les symboles des ferments de mort qui minent la société : " dans dix ans, nous serons en juillet

---

1. CARASSUS (Émilien), *Les Grèves imaginaires*, éd. du C.N.R.S., p. 141. E. Carassus étudie la présence de la grève dans l'œuvre, mais n'envisage pas le rapport aux documents.
2. *C.B.*, III, ch. III, vol. 8, p. 89.
3. A l'époque où elle fréquente *L'Anarchie*, " si on mêle quelques souvenirs de Cluses à cette agressivité envers les hommes, les maris, qui donnait à la conversation de Catherine le charme d'une bataille, on comprendra peut-être comment Catherine lisait ces mots : l'oppresseur de tous les jours " (*C.B.*, II, ch. XV, vol. 8, p. 20).

1914... [...] Est-ce qu'on les tuerait dans dix ans comme aujourd'hui ? " [1] Ce passage pourrait n'être que l'illustration des idées d'Aragon sur la guerre sociale, qu'il exprime clairement en 1935 :

> " [...] Toi qu'on tue pacifiquement dans les usines. Toi qu'on abat sans déclaration de guerre au premier coin de rue, si tu élèves la voix de la famine. Toi contre qui la guerre est de droit ouverte dès que tu ouvres les yeux sur le ciel " [2].

Mais au jugement politique se mêle une véritable hantise de la mort – chez l'héroïne sans doute, mais qui n'entendrait ici l'auteur, projetant sur 1904 l'ombre des images futures ?

> "l'avenir [...] a pour elle invinciblement ce soir la teinte sanglante d'une tuerie sans fin [...] ces jeunes soldats, elle les voyait déjà morts, leurs bouches ouvertes à jamais sur l'agonie, leurs yeux révulsés... Il lui semblait qu'elle ne pourrait plus jamais regarder un homme *vivant* " [3].

Il est frappant de voir qu'Aragon fait revenir fugitivement le souvenir de Cluses au milieu de la rencontre de Catherine, rongée par la tuberculose, avec Henry Bataille. Placée sous le signe de " la statuette terrible " [4] du squelette de Bar, ce monument funéraire plusieurs fois évoqué par l'œuvre poétique et romanesque d'Aragon [5], cette soirée où Catherine parle de sa mort devant l'artiste prophétisant " la fin d'un monde " (p. 51) associe le naufrage apocalyptique de " cet univers qui meurt " (p. 52) au " grand enfant mort " (*ibid.*) de la nuit de Cluses.

L'événement historique apparaît donc à la lecture linéaire sous l'angle de la fidélité aux sources, associée à un art romanesque qui distribue les informations en actes de personnages et en images visuelles, tandis que le souci pédagogique d'explication rationnelle n'évite pas un chapitre d'exposé rétrospectif suivi. Mais une lecture rétablissant les relations du texte avec les passages d'analepses répétitives où il est rappelé montre l'enrichissement de l'épisode sur les plans de l'idéologie et de l'imaginaire.

---

1. *C.B.*, II, ch. XII, vol. 7, p. 217.
2. " Message au Congrès de John Reed Clubs ", fin avril 1935, *O.P.*, vol. 6, p. 259.
3. *C.B.*, II, ch. XIII, vol. 7, p. 220.
4. *C.B.*, II, ch. XX, vol. 8, p. 49.
5. Le squelette tendant son cœur à Dieu, ou " statue funéraire de René de Chalon, prince d'Orange-Nassau ", élevée par Ligier-Richier en 1547 dans la collégiale Saint-Pierre de Bar-le-Duc, est une image obsédante chez Aragon. On la rencontre notamment dans *Le Crève-Cœur*, " Le temps des mots croisés ", strophe 9, *Le Roman inachevé*, dans " Les mots qui ne sont pas d'amour " (" le squelette de Saint-Mihiel " le désigne probablement comme le confirme *O.P.*, vol. 4, p. 24 ; à Saint-Mihiel se trouve un " Sépulcre " de Ligier-Richier), *Blanche ou l'oubli* I, ch. 2, etc.

LE DEVENIR DU DOCUMENTAIRE DANS L'EVOCATION DU MOUVEMENT ANARCHISTE.

Le traitement des documents concernant les anarchistes s'avère subordonné à la visée romanesque, qui les infiltre selon une sélection variant avec les phases du récit.

L'assassinat du tsar et l'attentat de Vaillant

Deux épisodes amenés par l'analepse sur le passé de Catherine se rattachent à ses plus jeunes années : le premier, la mort d'Alexandre II, fait partie des images rêvées par l'enfant, sur lesquelles se construira sa vie d'adulte. " Catherine s'était fait raconter très souvent la mort d'Alexandre II " [1] du 13 mars 1881. Le récit de l'attentat, filtré par une mémoire enfantine, tient de la légende. L'affectivité de la fillette s'inscrit dans sa vision des nihilistes tous imaginés avec les traits du mythique Gregori. Bien que dans ses grandes lignes, la reconstitution des événements soit exacte [2], Aragon ne semble pas suivre scrupuleusement un seul document, mais plutôt s'inspirer de plusieurs non sans modifier certains faits : ainsi les auteurs de l'attentat n'étaient pas des paysans, et la comtesse Perovskaïa, qui fut arrêtée, ne se trouvait pas enceinte. Le tsar, les deux jambes arrachées, ne pouvait pas être " encore debout, mais sanglant, contre le parapet du canal " [3]. Les documents n'attestent pas les termes des paroles attribuées au tsar dans ce récit. L'événement s'inscrit dans un imaginaire enfantin aux figures stylisées, avec des personnages héroïsés ; son évocation le recompose à partir de documents.

Le second épisode, l'attentat de Vaillant, appartient aux souvenirs d'enfance de Catherine qui avait alors huit ans. La connaissance des faits par le personnage y est plus directe, puisque le romancier a imaginé une rencontre entre Vaillant et Mme Simonidzé, qui lui aurait remis la somme nécessaire à la location de la chambre où il prépara sa bombe. Au chapitre trois, Aragon donne sur Vaillant un grand nombre de précisions tirées de la presse de l'époque, sans fournir le nom de l'anarchiste ni la date exacte des faits. Tout le récit étant focalisé par ce que perçoit et imagine une fillette romanesque qui n'a pas tout compris, les détails les plus exacts sur la vie de Vaillant empruntés aux documents semblent auréolés et transposés dans l'imaginaire. Quant au récit de l'attentat, il passe par le double truchement d'un

1. *C.B.*, II, ch. II, vol. 7, p. 153.
2. Voir R. CANNAC, *Netchaiev*, p. 159, KROPOTKINE, *Autour d'une vie - Mémoires*, les journaux *La Patrie*, *L'Illustration*. Mais le texte le plus proche semble être le récit du journal *Le Révolté* du 2.04.1881 (Recherches réalisées par J. François dans le cadre d'un mémoire de maîtrise).
3. *C.B.*, II, ch. II, vol. 7, p. 154.

personnage, Mr Dhérys, l'amant de Mme Simonidzé, et de la presse, " La Patrie ", " où on pouvait voir en effet qu'il s'était passé quelque chose rien qu'à la dimension des titres " [1]. Le texte d'Aragon associe la précision documentaire (par exemple des noms de victimes) et la restriction de l'information au seul point de vue, erroné, d'un personnage : " on ne pouvait pas encore dire le nombre des morts ! [...] dans les tribunes, des femmes et des enfants avaient été mis en bouillie " [2]. Or l'on sait que l'attentat ne fit que quelques blessés. Aucun correctif ne sera fourni ensuite dans le roman à cette version fausse, correspondant aux premières rumeurs sur le coup de l'événement, bien qu'un passage revienne, dans la partie " Victor ", sur l'intérêt que ce geste avait pu présenter pour la police et le pouvoir politique. L'usage des documents n'est donc que partiel, il nourrit la fiction, et tourne le dos, ici, à la démarche historienne.

Libertad et le journal *L'Anarchie*

L'ensemble de chapitres portant sur le groupe de Libertad puise très largement dans les archives de *L'Anarchie* de 1905 à 1908. C'est la diégèse elle-même qui révèle par un biais cette source, car l'auteur conduit Catherine au siège de ce journal, dont elle a appris l'existence par une affiche, " *L'électeur, voilà l'ennemi* /" [3]. Le roman représente ensuite Catherine en lectrice de cet hebdomadaire, dont les extraits sont cités, et certains articles résumés pour tout ou partie de leur contenu [4]. Le numéro du 22 février 1906 fournit en particulier plusieurs pages du chapitre XIV ; le roman atteste une information puisée directement aux textes anarchistes, amplement reproduits en collages.

Malgré cette fidélité au dossier documentaire très nourri, l'élaboration romanesque le manipule de plusieurs façons, que nous pouvons voir à l'œuvre dans la reprise du numéro du 22 février 1906. A partir de l'annonce par le journal *L'Anarchie* d'un prochain meeting, Aragon construit une scène où l'on voit Catherine se rendre à la " salle du Commerce, rue du Faubourg-du-Temple " [5] pour écouter Libertad et quelques orateurs plus obscurs. Les paroles que le romancier

---

1. *Ibid.*, ch. III, p. 161.
2. *Ibid.*
3. *L'Anarchie* du 15.02.1906.
4. Les principales références utilisées sont les journaux du 27 avril 1905 et du 4 mai 1905 sur la journée de 8 heures, du 15 février 1906 contre le " bétail électoral ", avec une affiche se terminant par " L'ELECTEUR, VOILA L'ENNEMI ! ", du 22 février 1906 sur la guerre, du 15 mars 1906 sur les soupçons fomentés par la police contre Libertad, du 22 mars 1906 sur les classes sociales, du 10 mai 1908 sur les trois-huit, du 15 novembre 1906 sur le machinisme, du 11 avril 1907 sur le déterminisme et la liberté, du 18 avril 1907 sur le scandale des minotiers de Saint Jean d'Angely et sur l'acceptation sociale, du 16 juillet 1908 sur les improductifs, du 18 juillet 1907 sur une agression d'agents de police contre Libertad, et du 19 novembre 1908 annonçant la mort de Libertad.
5. *C.B.*, II, ch. XV, vol. 8, p. 21.

attribue à Libertad reprennent des phrases de son article du 22 février. L'actualisation du texte journalistique s'accompagne d'un portrait physique (concordant bien avec les descriptions faites par les contemporains, notamment Jean Grave [1]), et de réflexions attribuées à Catherine. Le document est ainsi intégré à la diégèse. Le lecteur perd en effet rarement de vue l'héroïne, car c'est à travers elle qu'est regardé Libertad : " Catherine ne pouvait détacher de lui ses yeux"[2], comme c'est à travers ses pensées que l'on accède à certaines informations : " Elle se fâcha d'un article de Ferdinand Buisson " [3], qui avait eu le malheur d'employer l'expression " la mère de famille " : " cette formule la mettait hors d'elle"[4]. La subjectivité de Catherine, sa tendance à toujours mettre la question de l'inégalité des sexes au centre de ses préoccupations, et à rêver la révolte par l'action violente, orientent le récit au point d'occulter certains aspects de l'article de F. Buisson résumé par le roman, en particulier son appel hardi à l'insoumission.

Si l'auteur subordonne dans certains cas l'usage du document à la cohérence du personnage, il semble que d'autres modifications, mais surtout des lacunes, des silences, soient à mettre au compte d'une présentation un peu tendancieuse du mouvement anarchiste, malgré le respect d'Aragon pour la figure de Libertad. Ainsi il laisse dans l'ombre l'accent mis par les articles de *L'Anarchie* sur le nécessaire épanouissement culturel des ouvriers, ou l'argumentation parfois moins sommaire que sa présentation abrégée dans le roman ne le laisse penser. Les formules relevées et citées dans *Les Cloches de Bâle* existent effectivement dans *L'Anarchie*, mais le choix met en évidence les plus frappantes, les plus pittoresques ; il resserre et accentue l'effet des articles ardents et argumentés de Libertad, et n'accorde guère de place aux autres collaborateurs du journal. Une mise en perspective esthétique et idéologique du document est perceptible.

Après des allusions aux sympathies de Mme Simonidzé pour des écrivains anarchisants de la fin du XIXème siècle, puis le rappel des formes d'action directe qui exercèrent une influence jusque vers 1893, l'évocation de *L'Anarchie* au temps de Libertad concentre en quelques pages le plus grand nombre d'informations issues de documents d'archives, et sous la forme la plus regroupée.

La dernière phase abordée concerne 1911-1912, avec des allusions très nombreuses à l'affaire Bonnot, s'appuyant sur la presse, mais de manière plus dispersée que pour *L'Anarchie*. Il s'agit davantage de notations brèves, factuelles, entrelacées à d'autres événements (en particuliers la grève des taxis) pour produire un montage significatif.

---

1. Voir GRAVE (Jean), *Le Mouvement libertaire sous la troisième République*, éd. Les œuvres représentatives, 1930, p. 184-186.
2. *C.B.*, II, XV, vol. 8, p. 21.
3. *Ibid*, p. 20.
4. *Ibid.*

" Les bandits tragiques ", ou " la bande à Bonnot "

L'épisode célèbre de " la bande à Bonnot " offre l'intérêt romanesque d'avoir inspiré le conte du *Libertinage* " Lorsque tout est fini ", publié en janvier 1922, avant d'être repris sur un tout autre mode dans *Le Monde réel*. Rien de plus contrasté que le traitement de cet événement dans *Le Libertinage* et dans les romans ultérieurs.

Le conte de 1922 prend appui sur une histoire encore présente à la mémoire de ses lecteurs, et dont on sait qu'elle avait fort impressionné la jeunesse des futurs surréalistes [1]. Mais à aucun moment le nom de Bonnot n'est mentionné dans ce récit, où " B. " suggère à la fois André Breton et le " bandit tragique ". Mais de loin en loin quelques références directes font signe au lecteur : la " rue Ordener ", " le meurtre du garçon de recette ", " le pillage de la poste de Chantilly ", ou les conditions de cet " hallali fantastique " final, comme la légende des bandits faisant les manchettes du *Petit Parisien*... D'autres indices transposent de manière transparente des réalités connues : " Mau-la-Sagesse " pour " Raymond-la-Science", alias Callemin ; l'auto " jaune ", plus susceptible que l'auto grise de devenir ce symbole fulgurant : " Comme un soleil sur le monde l'auto jaune surgit rue Ordener" [2]. Certaines thèses du groupe anarchiste réel, comme le montrent par exemple les carnets de Garnier [3], trouvent une correspondance dans *Le Libertinage*. Mais pour l'essentiel l'histoire de la bande tient lieu de fable, remodelée et réinterprétée en fonction d'une problématique toute différente [4].

Les Cloches de Bâle et *Les Voyageurs de l'impériale* restent plus près des faits historiques ; Aragon désigne l'événement, date certaines de ses péripéties, en nomme les acteurs. Mais son rôle change de portée selon le contexte : simple fait-divers mal compris dans la partie " Diane " des *Cloches de Bâle*, l'incident des Ternes sera à nouveau évoqué dans la troisième partie, mais cette fois inséré dans une série de précisions sur l'affaire (ch. XV). La partie " Catherine " lui fait place très rapidement, comme sujet de conversation dangereux chez les Mercurot (ch. I). De marginal, l'événement passe presque au premier plan dans " Victor ", entrelacé à l'histoire de la grève des taxis. Mais il apparaît toujours ou presque à travers les échos de la presse ou les discours de personnages, sans faire l'objet d'un récit synthétique. Les péripéties de l'affaire se trouvent insérées à leur place chronologique, avec d'autres faits d'actualité, comme dans une chronique. Mais

1. Voir BONNET (Marguerite), *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, éd. Corti, 1975.
2. *Lib.*, vol. 2, p. 242.
3. Voir " Histoire du mouvement anarchiste ", *Les Cahiers de l'Histoire*, n° 96, 3ème trimestre 1972, p. 53.
4. Voir *supra* IIème partie, " Le temps narratif " I, et IIème partie, ch. I.

elles s'articulent aussi avec la fiction ou avec certaines données historiques. Ainsi " les bandits tragiques " deviennent un révélateur, personnages et groupes sociaux se situant par rapport à eux : " Les compagnons de l'auto grise étaient devenus un sujet violent de discussion entre Catherine et Victor. D'une façon générale les grévistes, au gré de Catherine, parlaient de la bande tout à fait comme [...] les journaux bourgeois. / Bien entendu, elle, les trouvait admirables. Le browning en main, ils défiaient la société. / Victor disait que c'étaient tout simplement des assassins, et que ces histoires-là faisaient le jeu de la police " [1].

Petit à petit le narrateur présente les faits relatés sous des éclairages complémentaires, de façon à fournir au lecteur les éléments d'une analyse politique de l'événement. Il montre le bénéfice politique tiré d'une campagne de presse bouleversant l'opinion grâce aux incidents attribués au groupe : " à la faveur de cette tempête, les criailleries de l'opposition ne trouvaient aucun écho dans le public" [2]. Une exploitation à plusieurs fins en est tirée : " Cela allait permettre un petit nettoyage dans les milieux anarchistes, et même on insinuait que parmi les chauffeurs de taxi grévistes, les idées subversives étaient répandues " [3]. Les socialistes eux-mêmes tiennent à se démarquer nettement. Enfin, l'affaire illustre, d'après Aragon, les divergences de méthode entre " partisans de la force brutale " [4] en matière de répression et tenants d'un usage politique plus subtil.

La plus grande insistance est placée par l'auteur sur l'action concertée de la presse, et sur la technique de l'amalgame opéré entre les grévistes et les " illégalistes " : " à partir du 15 mars, on eût dit que les journaux cherchaient à semer la panique. Bien qu'aucun nouveau crime ne se fût produit qu'on pût imputer à Bonnot et ses amis, la hantise des bandits en auto brusquement fut portée au décuple dans toute la presse " [5]. Dans ce contexte, le récit consacré à la bande prend de plus en plus d'ampleur, au risque de perdre le contact avec l'action et ses personnages. Le lien reste opéré par les rencontres entre Soudy et Catherine, la première au siège de *L'Anarchie*, sans que le nom du futur " homme à la carabine " y apparaisse ; sa figure douce et sensible ne laisse en rien présager son destin. La seconde rencontre, à Berck, fait converger les données historiques et la fiction.

Enfin lorsqu'il aborde la chute de Bonnot, l'auteur n'hésite plus à exposer très directement ses propres commentaires, exprimant un jugement politique et moral. Malgré l'analyse très critique formulée au long des chapitres précédents, Aragon salue la grandeur de l'anarchiste abattu :

---

1. *C.B.*, III, ch. IX, vol. 8, p. 132.
2. *Ibid.*, ch. XI, p. 142.
3. *Ibid.*, p. 143.
4. *Ibid.*, p. 147.
5. *Ibid.*, ch. XIII, p. 185.

> " Et le 29 avril, l'hallali sonne à Choisy-le-Roi. Il faut maintenant supprimer Bonnot, il ne peut plus servir les fins d'une police unifiée. On connaît la honteuse histoire de cet assaut [...] un seul homme suffit à éclabousser, de son sang et de sa cervelle, les défenseurs d'un ordre, qui deux ans plus tard allait s'auréoler de millions de cadavres " [1].

Ainsi l'histoire de la bande a contribué à créer une tension dramatique intense, en contrepoint du récit de la grève des taxis, terminée le 19 avril, qui implique plus étroitement les personnages. Elle a donné l'occasion à l'auteur de préciser la physionomie idéologique de ses héros, mais aussi de rendre l'atmosphère politique de la période, non sans exprimer ses propres prises de parti dans le débat. Dans cette troisième partie du roman, on sent en effet que l'intérêt pour les personnages tend à passer à l'arrière-plan, au profit de l'Histoire et de l'idéologie.

La grève des chauffeurs de taxis (28 novembre 1911 - 18 avril 1912)

Le lien le plus étroit entre les personnages et le contexte historique passe par leur implication dans la grève des taxis. Les débuts de la grève coïncidant avec la mort et les obsèques de Paul et Laura Lafargue, qui occupent la première page de *L'Humanité*, il n'est pas surprenant que le roman les entrelace. Les péripéties de la grève, avec l'organisation des secours, les négociations avec les compagnies, les incidents provoqués, peuvent se lire dans la presse socialiste et syndicale des mois suivants. Mais les convergences sont frappantes entre la grève de 1911-1912 et celle de 1934, et plus encore entre celle de 1934 et le roman.

Les deux grèves eurent pour occasion des revendications portant sur les carburants. En 1933, une grande enquête non signée de *L'Humanité*, menée depuis le 22 août, expose les problèmes des chauffeurs, notamment en matière d'assurances et de conditions de travail. Le roman n'évoquera pas ces questions peu présentes lors du conflit de 1911-1912, mais Aragon s'inspire largement de l'historique des compagnies de taxis élaboré par *L'Humanité* (le 23 août 1933 un article résume " toute la longue histoire de la compagnie des *Petites voitures* ". C'est l'histoire d'une énorme pieuvre qui grandit enserrant les travailleurs au cours des années "). On sait qu'Aragon a suivi en journaliste la manifestation du 30 janvier 1934 [2]. Il continuera après la décision de grève du 31 janvier. Réunions de chauffeurs, incidents avec des " jaunes ", font l'objet d'articles en février [3]. Il est

1. *C.B.*, " Victor ", ch. XX, vol. 8, p. 205.
2. Voir *L'Humanité* du 30 janvier 1934, " 5000 chauffeurs de taxis manifestent dans les rues ", et du 31 janvier : en manchette, " On arrête Aragon... ".
3. Voir *L'Humanité* du 2 février, faisant état de taxis reversés.

évident que cette connaissance directe du conflit social nourrit l'aspect concret des épisodes des *Cloches de Bâle*, en une sorte de reportage transposé dans le passé.

Un coup de pouce est donné à l'Histoire quand Aragon figure Fiancette au meeting qui décide de la grève en novembre 1911 : il était alors absent de Paris et représenté. Mais en 1934, le conflit entre les syndicats issus de la division syndicale est aigu, et Fiancette fait l'objet de vives attaques dans *L'Humanité*. Le journaliste y invite les chauffeurs à venir " demander aux chefs confédérés les motifs de leur refus de participer à l'action collective " (31.1.1934). Revivifiée et au besoin colorée en fonction des préoccupations du présent, la documentation historique n'est pas un poids mort dans le roman. L'articulation avec l'action s'opère assez aisément, par l'intermédiaire de Catherine, à qui cette lutte sociale concrète vient redonner quelque intérêt pour l'existence après sa tentative de suicide.

Le Congrès de Bâle de novembre 1912

Le dernier massif documentaire des *Cloches de Bâle* se concentre sur le Congrès de l'Internationale socialiste à Bâle, représenté dans l'épilogue. Les principaux personnages fictifs antérieurs s'effacent à l'arrière-plan, si bien que ces dernières pages peuvent apparaître comme les plus directement historiques du roman. Le récit fourmille de précisions factuelles empruntées à *L'Humanité* et à un compte-rendu détaillé des discours [1]. *L'Humanité* du 24 novembre fournit une description de la ville très proche de celle du roman :

> " *Bâle 23 nov.* [...] Nous sommes arrivés ici ce matin par un temps froid – trois degrés au-dessous de zéro. Le brouillard nous cache le Rhin dont les eaux coulent bruyamment au-dessous de nous, mais le soleil a fini par dissiper la brume et voici de l'autre côté du fleuve les maisons qui se détachent avec leurs doubles fenêtres aux persiennes vertes et claires, avec leurs toits de tuiles rouges, que l'âge a, de ci de là, brunies peu à peu ".

C'est de cet article que le romancier a tiré son observation sur le nombre de millionnaires que compte la cité. De la même façon, le reportage du 25 novembre sur le déroulement du congrès est amplement exploité par Aragon. L'article évoque "l'assistance qui était venue à l'appel des cloches qui jetaient sur la ville leur carillon grave et lourd ", le défilé de jeunes gens " portant un curieux costume Guillaume Tell ", " des centaines de jeunes filles en blanc ", etc. Mais *L'Humanité* se contente de résumer le discours de Jaurès. Aragon ne semble avoir repris à ce résumé que

1. Nous n'avons pas réussi à identifier l'origine des textes, légèrement différents de ceux que reproduit le *Bulletin du B.S.I.*

l'allusion aux cloches " dont le chant faisait appel à l'universelle conscience ", et la citation de Schiller donnée en français, dépouillée des commentaires que lui avait ajoutés Jaurès.

Or la fidélité de reportage d'Aragon recouvre en fait une reprise des documents qui les intègre à la visée idéologique et artistique du roman. Presque chaque détail référentiel entre dans un discours mi-descriptif, mi-commentatif : " imaginez des Guillaume Tell de vingt ans marchant en foule, avec le petit chapeau, la chemise aux manches larges, les bretelles vertes, le genou nu sortant de la culotte, l'arbalète au côté. Ils s'avançaient sous les cloches, archaïques, comme une première offrande aux dieux de la guerre " [1]. Le commentaire, explicite ou suggéré par les images et le ton, fait pressentir l'avenir, ou bien, ironique, " dégonfle " l'idéalisme naïf : " des enfants en blanc avec de courtes tuniques agitaient des palmes [...] Et juste derrière ce groupe marchaient, non pas le Christ entrant à Jérusalem, mais dans leurs vêtements sombres Jaurès et Kautsky " [2]. A plusieurs reprises, la connaissance de l'avenir vient jeter son ombre sur le récit du passé appuyé sur les documents : " Haase, comme un homme déjà qui a mauvaise conscience, s'embrouille à parler des cloches et de la guerre des Balkans " [3].

Quant au discours de Jaurès qui reste le moment le plus célèbre de ce congrès de Bâle, il se voit préparé, mis en situation d'être reçu par le lecteur avec une émotion particulière, puisque l'auteur ne l'introduit qu'après avoir tracé une vision anticipatrice tragique (à laquelle il convie la participation du lecteur, " nous ") du sort de " cet immense peuple rassemblé à Bâle " [4], et du destin qui attend l'orateur. La réécriture du discours lui-même s'avère très sélective, de telle manière qu'il apparaît plus comme une sonnerie de tocsin qu'un texte riche en implications politiques complexes. Le discours réel fait notamment appel à l'unité socialiste et à " l'action prolétarienne " [5], mais laisse percer l'incertitude sur les moyens. Un remaniement stylistique de ce discours en a supprimé certaines images fortes, mais lui ajoute la triple reprise, rythmée, de la citation de Schiller en Français. Le texte littéraire accentue l'unité du discours en l'organisant autour de l'axe de la sonnerie balancée des cloches. Le document n'est que le point de départ d'une rêverie grandiose et tragique autour du personnage de Jaurès, incarnation de l'histoire collective : " Nous sommes à deux doigts de l'abîme, et celui qui sera tué le premier crie cette phrase magique " [6]. Nous avons vu ailleurs [7] que le choix de ce héros et, à travers lui, du Congrès de Bâle pour aboutissement et titre du roman, tient au

1. *C.B.*, " Clara ", ch. III, vol. 8, p. 229.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, ch. IV, p. 231.
4. *Ibid.*, p. 232.
5. *Bulletin périodique du Bureau Socialiste International*, 4ème année, n° 10, p. 6.
6. *C.B.*, " Clara ", ch. IV, p. 235.
7. RAVIS (Suzanne), " Des discours de Jaurès au discours d'Aragon ", *R.C.A.T.* n° 2, 1989.

contexte historique de l'époque de rédaction, à partir de février 1934. Figure déjà légendaire, Jaurès représente l'unité du mouvement ouvrier contre la guerre, et sur son nom se retrouveront communistes et socialistes en juillet 1935. Mais l'imaginaire poétique s'empare du savoir historique, et vient remodeler en retour le document lui-même par le choix des fragments de discours cités en collages, la reprise d'une phrase avec effet de refrain, et par le reflet que projette sur les formules réellement prononcées l'environnement textuel que leur a donné Aragon dans le roman.

*
* *

Nous n'avons trouvé aucune trace manuscrite des recherches documentaires d'Aragon pour *Les Cloches de Bâle*, sinon peut-être quelques notes sur les problèmes des taxis égarées dans les " Notes pour *Les Beaux Quartiers* " que possède le département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Pourtant la rapide enquête dont nous avons donné un aperçu atteste de l'ampleur de la documentation. Consultée, brassée, investie dans une écriture du " monde réel " jusqu'au vertige, elle brouille les limites entre le documentaire et l'imaginaire. Le lecteur se croit encore sur le terrain " sûr " de la citation historique que le voilà capturé par le commentaire, ou par le piège plus insidieux du non-dit parmi un massif informatif. Alors que la poétique du " mentir-vrai " semble aux antipodes de la théorie réaliste des années trente, la pratique romanesque s'en rapproche parfois, non seulement dans la transposition des données autobiographiques (aspect souligné par Pierre Daix dans sa biographie d'Aragon), mais dans la relation du texte au hors-texte historique.

Ce premier roman du cycle représente-t-il un cas exceptionnel dans l'œuvre par sa masse documentaire ? Certes, une ardeur de néophyte précipite visiblement l'auteur vers les traces écrites du réel, et la densité de la présence d'archives à l'arrière-plan du texte est remarquable. *Les Beaux Quartiers*, *Les Voyageurs de l'impériale*, sans parler d'*Aurélien*, espacent davantage le recours aux documents. Mais quelques recherches nous ont convaincue que ceux-ci y jouent encore un rôle important, même s'il est moins essentiel et moins massif. La " pulsion documentaire " reparaît à l'occasion des *Communistes* et plus encore de *La Semaine sainte*, à propos de laquelle on pourrait reprendre la formule de Jacques Neefs sur *Herodias* : " Ici pulsion documentaire et pulsion d'écriture se conjoignent " [1]. Il

1. NEEFS (Jacques), " L'imaginaire des documents ", *Romans d'archives*, *op. cit.*, p. 186.

n'est pas certain qu'elle se retire tout à fait des derniers romans : les pages sur l'Indonésie dans *Blanche ou l'oubli* attestent sa présence, *Le Fou d'Elsa* retrouve une sorte de vertige de l'archive, et *Théâtreroman* déplace la pulsion documentaire vers l'œuvre de Matisse et vers les relations minutieusement relatées des deux créateurs.

Nous sommes donc amenée à conclure que la dynamique de l'invention aragonienne prend appui de façon privilégiée sur la trace documentaire du passé, et à formuler l'hypothèse qu'il s'agit d'un caractère constitutif de la poétique de l'écriture romanesque chez Aragon. Le défi de l'inépuisable est lancé par le trésor des archives, comme il a pu l'être dans *Le Paysan de Paris* par l'infinité du /visible, ou dans les derniers romans par le trésor des fables.

CHAPITRE III

COMMENT RACONTER L'HISTOIRE

1 - HISTOIRE ET PERSONNAGES

Le roman n'énonce pas dans l'abstrait une série d'événements ou d'analyses de situations, il y projette des personnages qui inscrivent dans ce champ leur action, qui subissent ou pensent les événements. Ainsi la façon d'incarner l'Histoire dans la fiction paraît-elle indissociable de différents modes de présence des personnages. Si, dans *Le Palace*, Claude Simon peut réduire le héros centre de vision à la perception et la mémoire d'un être anonyme (" celui qui avait été l'étudiant "), c'est parce que celui-ci n'a plus de prise sur les événements révolus de la guerre d'Espagne qui le hantent, tandis que l'Histoire en train de se faire de *L'Espoir* appelle des personnages porteurs des attitudes essentielles dans le feu du conflit, où eux-mêmes deviennent " matière des incendies de l'histoire " [1].

La solution du recours aux personnages historiques ne joue pas un grand rôle, comme nous l'avons vu, dans l'œuvre d'Aragon, excepté dans *La Semaine sainte*. Barbentane, dans *Les Beaux Quartiers*, aperçoit *Poincaré*, comme Aurélien le général Mangin, silhouettes à l'horizon de l'intrigue. Dans la plupart des cas, les personnages historiques ne sont pas acteurs, mais simples éléments de l'univers référentiel. Leur présence devient un peu plus active dans *Les Communistes*, où l'on entend parler Fajon, Monzie, etc., mais les personnages de premier plan restent fictifs. Etres de papier et figures historiques se côtoient sans traits différentiels : le député Cesbron, fictif, siège à côté d'Étienne Fajon ; Watrin converse avec Monzie. La " calèche verte " de M. de Rastignac (être doublement littéraire !), dans *La Semaine sainte* (ch. XVI) a autant de " réalité " que le " coupé jaune " de M. de Damas attesté par les archives. Les personnages versent-ils alors

1. Voir MOATTI (Christiane), " Les Personnages de *L'Espoir* ou les hommes "matière des incendies" de l'histoire ", *R.H.L.F.* n° 2, mars-avril 1981, p. 205.

vers le statut fictionnel, happés par la fiction, ou vers le " monde réel " ? Dans un contexte fortement historicisé, comme la séance à la Chambre des députés en 1940, des *Communistes*, ou la retraite royale de 1815 dans *La Semaine sainte*, le personnage de fiction tend à être assimilé aux êtres ayant existé. Dans un contexte de doute généralisé, c'est l'inverse : Léon-Paul Fargue devient quasi fictif pour le lecteur de *Blanche ou l'oubli*.

Une exception doit être faite pour les deux figures presque mythiques de Jaurès et de Clara Zetkin, qui se substituent *in fine* aux personnages des *Cloches de Bâle*. Ils arrachent le lecteur à la simple vue du présent de l'action, le portent d'un bond à la signification pro-spective de l'œuvre. Jaurès remplit la même fonction dans *Les Beaux Quartiers* [1]. Leur apparition brève, mais décisive, reste dans la sphère littéraire où leur transfiguration en êtres légendaires les a placés. Si l'Histoire passe par eux, ce n'est donc pas tant à travers le fait historique de leur présence à Bâle ou au Pré Saint-Gervais, que grâce au mouvement du devenir que leur parole magnifiée insuffle au roman.

La Semaine sainte procède à l'inverse des autres romans : le personnel romanesque y est emprunté à l'époque racontée, sans que ce trait dominant freine l'imagination du lecteur. Car le plus prestigieux des personnages historiques, Napoléon, reste invisible bien que présent dans toutes les pensées [2], et les autres perdent l'allure figée du portrait officiel dans la cohue de la déroute, ouvrant ainsi l'imaginaire à la résurrection du passé concret. Nombre de ces partisans royaux, comme le Duc de la Rochefoucault ou Fabvier, ont connu ou connaîtront après 1815 une vie mouvementée, dont l'évocation dans le récit multiplie les échappées romanesques. Ces trois moyens – éloignement du " héros " historique principal, familiarité avec les autres personnages moins connus, insertion d'aventures antérieures et ultérieures –, confèrent au récit une souplesse, une plasticité accueillante à l'imprévu. Géricault, choisi dans une période de sa vie restée obscure aux biographes, incarnera un regard, une conscience inquiète, une évolution d'artiste, plutôt qu'une série limitée d'actes. Ainsi la dynamique imaginative reste ouverte, malgré l'extraordinaire accumulation de savoir que suppose ce roman.

Si l'histoire n'est qu'accessoirement représentée par le biais de figures historiques, elle pourrait s'inscrire dans des personnages fictifs typiques, incarnant chacun un groupe social, un parti, ou une attitude philosophique face aux événements. Est-ce à travers ces personnages caractéristiques que le lecteur va prendre conscience des forces en mouvement et des grands enjeux de l'Histoire ?

---

1. Voir RAVIS (S.), " Des discours de Jaurès au discours d'Aragon ", *R.C.A.T.* n° 2, 1989.
2. Voir LEONI (A.), " "Ceci n'est pas un roman historique". La question du genre ", *Histoire / Roman : " La Semaine sainte "*, Publications de l'Université de Provence, 1988.

M. Crouzet écrit à propos de *L'Éducation sentimentale* : " Plus un personnage est secondaire, plus il est historique " [1] ; chez Sénécal, Regimbart, la Vatnaz, " tout parle ". Et l'on sait quel rôle donne au personnage socialement typique l'art de Walter Scott ; figures dont on peut faire le tour, non sujettes à des mutations. On trouvera chez Aragon des personnages à peu près entièrement tracés à partir de données socio-historiques, comme Diane de Nettencourt, l'industriel Wisner, Victor des *Cloches de Bâle*, le comte de Sainteville, l'ouvrier Méré ou le souteneur Jules des *Voyageurs de l'impériale*, peut-être le jeune Philippe de *Blanche ou l'oubli*, etc., toujours chez des personnages secondaires. Mais ils sont loin de représenter la majeure partie du personnel romanesque aragonien. Même des personnages de second plan ont souvent une dimension qui échappe au déterminisme historique, du financier amoureux Quesnel (*Les Beaux Quartiers*) à Marguerite Corvisart (*Les Communistes*), qui rejoue une donne de la biographie familiale d'Aragon, du tourbier Eloy Caron, symbolique passeur des morts, à Marc-Antoine d'Aubigny, incarnation épisodique de toutes les souffrances (*La Semaine sainte*)...

Quant aux personnages principaux, ne serait-ce pas les mutiler que de les réduire à leurs déterminations socio-historiques, qu'ils débordent ? Edmond Barbentane ne se contente pas d'incarner un jeune bourgeois impatient de jouir de la vie, un Bel-Ami prêt aux compromissions. Il outrepasse ce cadre par la révélation amoureuse que lui apporte Carlotta, et par de multiples traits autobiographiques dont l'enrichit l'auteur. Dans un entretien avec Francis Crémieux repris partiellement dans la préface d'*Aurélien*, Aragon a précisé que son héros était pour lui " avant tout *une situation* [...] l'ancien combattant d'une génération déterminée au lendemain de l'armistice, en 1918, l'homme qui est revenu et qui ne retrouve pas sa place dans la société dans laquelle il rentre " [2]. Il l'avait déjà dit en 1959 dans " Il faut appeler les choses par leur nom " : Aurélien est " l'homme rejeté à la vie civile, dans un monde qui a changé sans lui " [3]. Or ce personnage n'accumule pas les traits convenus de l'ancien combattant, réservés à des figures plus secondaires ; par exemple, il n'entre dans aucune association. Mais c'est en profondeur qu'Aragon fait de lui un personnage représentatif d'une situation historique, par ses hantises, sa " plaie secrète " [4]. On ne saurait sous-estimer cette dimension réaliste du roman[5]. Qui oserait pourtant y enfermer Aurélien ? L'écriture même d'Aragon, la participation du lecteur qu'elle instaure avec les fantasmes et la passion amoureuse

1. CROUZET (Michel), " *L'Éducation sentimentale* et le genre historique ", *Histoire et langage dans "L'Éducation sentimentale" de Flaubert*, éd. S.E.D.E.S. et C.D.U. réunis, 1981, p. 80.
2. *Entretiens avec Francis Crémieux*, éd. Gallimard, 1964, p. 48.
3. *J'abats mon jeu*, E.F.R., 1959, p. 9.
4. *Aur.*, ch. IV, vol. 19, p. 39.
5. Voir RAVIS (S.), " Le chemin de Césarée ", Silex 8/9, 1978.

du personnage, nous interdisent une telle réduction – Un des points faibles, à notre avis, des *Communistes*, au contraire, est la fréquence de personnages assimilables à leur fonction de représentation de l'Histoire, comme Raoul Blanchard – Chez ceux mêmes qui n'ont d'existence romanesque que grâce à leur rôle politique marquant un moment d'une longue Histoire, par exemple le fils Degeorge dans *La Semaine sainte*, c'est souvent la biographie réelle elle-même qui bouscule une notion préétablie trop étroite du type historique. La vie leur ménage des bifurcations surprenantes ; leur devenir ne sera pas toujours prévisible. Frédéric Degeorge devenu partisan de Louis-Bonaparte pourrait incarner à la rigueur un courant socialiste fourvoyé. Mais il était plus difficile d'envisager l'avenir de Fabvier républicain au Pas de Béhobie, et même le suicide de Berthier, ce serviteur des pouvoirs.

On peut se demander s'il existe dans l'œuvre d'Aragon des personnages plus particulièrement porteurs du sens de l'Histoire et chargés pour ainsi dire de le dégager, et à l'inverse des êtres échappant à l'Histoire, non concernés par elle, comme ce mendiant de l'*Insurgé* répétant sa litanie au sein des combats de la Semaine sanglante comme sous l'Empire [1]. Des *Cloches de Bâle* à *La Semaine sainte* il arrive, assez rarement, que l'œuvre présente des figures de personnages "censés *savoir* ", qui explicitent pour les autres le fonctionnement social ou la direction des événements : Aragon en charge dans *Les Cloches de Bâle* tout d'abord le cynisme de Brunel et de Wisner, dévoilant le dessous des cartes, puis le syndicaliste Victor face à Catherine. Dans *Les Beaux Quartiers*, il incarne le savoir historique dans le vieil ouvrier du Pré Saint-Gervais détenteur de la tradition orale, qui explique au jeune Armand le spectacle présent et " la légende d'hier " [2]. Aucun personnage ne remplit plus cette fonction directement dans *Les Voyageurs de l'impériale* et *Aurélien*, alors que plusieurs l'assument dans *Les Communistes* : Raoul Blanchard, Pierre Cormeilles, Armand Barbentane, le mutilé Joseph Gigoix[3], etc. Ainsi Armand Barbentane expose (en une page) son analyse de la guerre à un groupe de mineurs [4] ; après l'enfer de Dunkerque, Jean de Moncey, devant son ancien professeur Pierre Cormeilles, " se retrouve lycéen, prêt à écouter des conseils, à avoir confiance en quelqu'un " [5]. Les personnages de communistes apparaissent détenteurs d'un savoir, d'une vérité. Ce ne sera plus le cas à partir de *La Mise à mort* : aucune " voix autorisée " de personnage ne s'élèvera plus pour transmettre des certitudes.

---

1. VALLES (Jules), *L'Insurgé*, ch. XXXI.
2. *B.Q.*, " Paris ", ch. XXIX, vol. 12, p. 100.
3. " De qui Mme Cécile tient-elle ce qu'elle peut savoir du communisme, du parti ? De lui, Gigoix. De lui, l'infirme. Ainsi elle l'a écouté, elle l'a cru, elle l'a compris ". *Com.*, " Épilogue ", vol. 26, p. 274.
4. *Com.*, " Mai-juin 1940 ", ch. XVII.
5. *Com.*, *ibid.*, vol. 26, p. 253.

L'œuvre de transition, sur ce point, est encore une fois *La Semaine sainte* : le roman présente deux personnages porteurs l'un d'un savoir, l'autre d'un message d'espérance dans le devenir historique : "Monsieur Joubert", le "vieux conventionnel" [1] du rendez-vous de Poix, et le commandant Degeorge, "le vieux républicain", deux figures paternelles. "Jean-François Ricord, dit M. Joubert" expose une analyse des forces économiques qui décident de l'avenir en transformant les rapports entre les hommes. Il explique la chute de Napoléon par la crise industrielle de 1911 et le chômage, et il prône une perspective politique d'alliance entre les républicains et l'Empereur placé au ban de l'Europe. Mais bien que ce personnage chargé d'autorité détienne un savoir et une capacité d'analyse infiniment plus vastes que ceux des mousquetaires du Roi, il ne représentera pourtant qu'une voix – contestée – dans le débat de la " nuit des arbrisseaux". Il se peut qu'il s'égare en imaginant le présent sur le modèle de la Révolution passée ; et ses choix refusés par Bernard contribuent à conduire le jeune homme au suicide. Quant au Commandant Degeorge, il apporte à Géricault des explications politiques : " Je vous ai bien écouté, – dit Théodore au commandant, son hôte. – Depuis hier au soir, vous m'avez appris tout ce qui me manquait pour comprendre ce que j'avais entendu à Poix " [2], et il proclame sa confiance dans l'action des hommes pour faire l'Histoire : " Le commandant dit qu'il faut croire qu'on peut changer le monde " [3]. Le narrateur, au dernier chapitre, reprend certes le flambeau du personnage pour une affirmation d'espoir dans les générations futures, mais aussi pour jeter un regard plus complexe sur cet avenir. Ainsi les personnages qui expriment un moment le sens de l'Histoire entrent dans le mouvement dialogique incessant qui caractérise *La Semaine sainte*.

Face à ces militants dont la vie entière sera consacrée à l'action politique, forme actuelle de l'Histoire pour Aragon [4], certains personnages paraissent étrangers à son cours. Femmes oisives, prostituées, population des campagnes vouée à des gestes ancestraux... Pourtant chacun, un jour ou l'autre, est touché par le feu des événements, dans ses affections, ses moyens de vivre, sa sécurité. Le sort fixé d'avance de la petite Denise bascule lors du passage des troupes royales à Beauvais. Si pour Mercadier il existe deux catégories d'hommes, ceux qui agissent lucidement sur le monde et ceux qui se laissent emporter par la machine, aucun ne reste sur le bord du chemin. Dans les marais de la Somme, le tourbier de 1815 répète un mode de travail fixé depuis plusieurs siècles, comme avant lui son père, et après lui son fils (" Le vieux Caron, quand il en avait encore les muscles, avant que

1. *Sem.S.*, " Rendez-vous à Poix ", vol. 29, p. 345.
2. *Sem.S.*, ch. XV, vol. 30, p. 269.
3. *Ibid.*, p. 271.
4. Voir *La Lumière de Stendhal* : " cette matière historique (ou politique, les deux mots se valent pour moi) ", éd. Denoël, 1954, p. 28, note 1.

la maladie l'ait déformé, faisait ce métier-là, comme aujourd'hui son fils Eloy, qui était alors son copeux " [1]). Mais cette vie répétitive subit le contrecoup des fluctuations politiques et sociales : " il a été bien heureux encore, d'avoir évité la conscription, quand ses frères ont été tués, l'un pour la République, un second pour l'Empire, et on n'a plus jamais revu le déserteur " [2]. Les débats sur la propriété communale, sur le droit de pacage de son unique vache ou le droit de ramasser la paille, tourmentent le miséreux : " Tout cela repassant dans celle d'Eloy Caron, de tête, comme il arrachait son louchet du fond, et les arguments des riches le faisaient ricaner et râler, il marmonnait, puis criait : han ! quand le poids se décrochait de la vase " [3]. Temps long de l'exploitation des tourbières, temps plus court des aléas des droits de propriété et d'usage, immédiateté de l'événement avec la rencontre en ce lieu de deux groupes armés antagonistes, s'entrelacent dans la vallée de la Somme, qui paraissait perdue à l'écart du monde. Le personnage d'Eloy Caron associe donc au moins trois significations : incarnation de l'ancestrale misère, il s'inscrit aussi dans une conjoncture historique, tout en régnant sur les marais comme figure mythique. Le tressage à la fois serré et naturel de ces trois fils contribue à la remarquable réussite de cette création romanesque.

On ne peut donc pas ramener les personnages à des attitudes typiques, mais ils ne sont jamais exclus de l'Histoire. Souvent les figures fictives incarnent l'Histoire en ce que leur développement s'articule sur le devenir historique. Dans de nombreux cas, celui-ci est non seulement le cadre, mais l'occasion et la cause immédiate de leur transformation personnelle : le petit employé de banque des *Communistes*, et plus encore les femmes, révèlent des possibilités insoupçonnées d'initiative et même d'héroïsme. Littérairement, ils ont besoin de la crise historique pour aller jusqu'au bout d'eux-mêmes, comme les combattants du cimetière de la Horgne dans *Les Communistes*. Avec plus de médiations, le peintre Géricault voit ses conceptions artistiques évoluer en fonction de son expérience historique.

Non réductibles dans la plupart des cas à leur seule dimension historique, les personnages d'Aragon, du moins à partir des *Cloches de Bâle*, peuvent être cependant considérés comme des opérateurs de l'Histoire dans le roman, et par là comme un instrument de médiation entre le temps historique collectif et le temps du lecteur.

1. *Sem.S.*, " La vallée de la Somme ", vol. 30, p. 119.
2. *Ibid.*, p. 117.
3. *Ibid.*, p. 120.

2 - ORDRE DU RÉCIT DES FAITS HISTORIQUES

Rendant compte du livre d'Aragon *Histoire de l'U.R.S.S.*, l'historien Jean Bruhat note un ordre du récit inhabituel pour un livre d'Histoire : " Au départ le lecteur habitué aux œuvres historiques est surpris. Il y a des règles de l'art qu'Aragon n'a pas respectées. On ne commence pas l'histoire de la Russie par l'assassinat de Raspoutine [...] Quelle surprenante façon aussi d'évoquer cet Empire tsariste en crise par un certain nombre de petites touches ", rassemblées au sein de l'unité de temps d'une courte période ! " Chaque chapitre enserre un moment de la durée ". Et J. Bruhat observant : " A coup sûr, on est très loin des règles auxquelles doit se plier la dissertation historique classique : causes, faits, conséquences " [1], rapporte cette méthode d'exposition à une pratique de romancier.

De fait, Aragon procède rarement, dans ses romans, aux deux formes de présentation les plus usuelles dans les ouvrages des historiens : il recourt peu, sauf dans le premier volume du *Monde réel*, au récit chronologique *ordonné*, où l'ordre du temps respecté dans ses grandes lignes n'est pas poussé jusqu'à l'émiettement de la véritable apparition temporelle des faits, dans la mesure où des regroupements sont opérés en vue d'une intelligibilité maximale. (Ainsi un récit historique ordonné de la crise de Munich en 1938 contraste avec les multiples scènes juxtaposées du *Sursis*). Deux chapitres des *Cloches de Bâle* pratiquent ce type de récit explicatif, chacun suspendant l'action par une parenthèse rétrospective nécessaire à la compréhension des faits : dans la partie " Catherine ", le chapitre XI exposant les principales phases de la grève de Cluses et ses causes ; et dans la partie " Victor ", l'histoire économique de la Compagnie Générale depuis 1855, exposé qui permet au lecteur de comprendre les origines de la grève des taxis. Dans les deux cas, ces copieux exposés historiques ne sont imposés au lecteur que lorsque son intérêt a été éveillé par un récit plus direct, où les personnages imaginaires sont impliqués. Au-delà des *Cloches de Bâle*, Aragon abandonne presque totalement ce mode de présentation, plutôt réservé à la biographie des personnages.

L'autre forme d'exposition des faits pratiqué par les historiens, sorte de coupe tenant plus de l'analyse d'une situation à un moment donné que d'un récit chronologique, se retrouve plus fréquemment chez Aragon. Elle fait en général le point sur une période brève (par exemple la situation de l'Europe en novembre 1912 dans *Les Cloches de Bâle*), et il est exceptionnel de rencontrer plusieurs pages couvrant quelques années, comme au début de " Vingtième siècle " dans *Les*

1. BRUHAT (Jean), " Aragon historien de l'U.R.S.S. ", *La Pensée* n° 109, juin 1963. Ainsi dans un ouvrage d'initiation historique, *Le XXème siècle de 1914 à nos jours*, René Rémond fait se succéder les chapitres : " Les origines du second conflit ", " La Seconde Guerre mondiale " et " Les conséquences de la guerre " (Coll. Points/Histoire, éd. du Seuil, 1974).

Voyageurs de l'impériale. Dans l'ensemble " Mai-juin 1940 " des *Communistes*, c'est même journée par journée que se précise le panorama historique. Il s'insère dans un mode de récit fréquent chez Aragon, qui touche à la chronique.

A propos de *L'Histoire de l'U.R.S.S.*, Jean Bruhat précisait qu'Aragon avait opté pour " la solution de la chronique " [1]. Or combien de passages des romans justifieraient ces commentaires de J. Bruhat sur ce mode de présentation de l'Histoire ! " Ainsi avance le récit. Au rythme du temps. Les événements (au sens large du mot) sont évoqués quand ils doivent être évoqués, c'est-à-dire à la date où ils se produisent. D'où une série de chapitres relativement courts [...] Chaque chapitre enserre un moment de la durée : la complexité du réel trouve son reflet dans la complexité du chapitre " [2]. C'est exactement le principe des chapitres couvrant février-mars 1912 dans *Les Cloches de Bâle* (avec les péripéties de l'affaire Bonnot et les dernières luttes de la grève des taxis). Il prend de l'ampleur dans *Les Communistes* : à partir du 10 mai 1940, l'unité temporelle (une journée, ou même un fragment de journée) décide des sectionnements textuels [3]. Quand les événements abondent et se bousculent, que le romancier est gagné par cette fièvre de l'Histoire, il adopte la suite chronologique de la chronique, où le regroupement des faits dépend de l'unité de temps adoptée, et non pas d'une organisation logique. Hubert Juin écrit à propos des *Communistes* : " Le temps ici, qui est le temps du roman, est appliqué sur le temps de l'histoire, prend son modèle sur le temps réel"[4]. Cette composition permet des collisions, des rapprochements surprenants annulant l'espace... A l'intérieur des chapitres découpés suivant le principe chronologique, le récit jour par jour, parfois même heure par heure (pour le 25 mai 1940 dans *Les Communistes*) accumule des précisions différentes, souvent contrastées ou contradictoires. L'ordre chronologique respecté jusqu'à l'obsession d'un chapitre à l'autre se combine avec un simultanéisme dont nous étudierons plus loin les effets sur la composition.

ORDRE DE LA PERCEPTION / ORDRE DE L'EXPLICATION

Quand la stricte chronologie ne domine pas l'ordre d'exposition, celui-ci peut obéir soit à la subjectivité de la perception, soit à la logique démonstrative, qui fait progresser la compréhension des événements par paliers. Entre ces deux types d'organisation, il y a place pour des formes plus souples et plus complexes, où un apparent ordre de perception recouvre une véritable progression de l'intelligibilité.

---

1. BRUHAT (Jean), article cité, p. 28.
2. *Ibid.*
3. Ex. ch. XII de " Mai-juin 1940 " : aube du 10 mai ; ch. XIII : 10 mai ; ch. XIV : matinée du 11 mai ; ch. XV : soir du 11 mai, etc.
4. JUIN (Hubert), *Aragon*, coll. " La bibliothèque idéale ", éd. Gallimard, 1960, p. 133.

Lorsque, au début de l'épilogue d'*Aurélien*, le récit " saute " de 1924 à 1940, le lecteur se trouve plongé sans repères dans l'espace, ni indication calendaire, au cœur d'une situation historique concrète, celle d'une armée en déroute, roulant dans la confusion. L'ordre de la perception fait émerger peu à peu les faits d'une sorte de brouillard : l'état de l'armée, le contexte de la débâcle chez les soldats et dans la population à la veille de l'armistice, la situation politique locale et nationale... Toute une situation historique se met en place par petites touches, en sept chapitres brefs. Plus efficace qu'un exposé d'historien, le texte romanesque donne une vive impression de vérité, et construit un objet intelligible sans systématiser son apport progressif d'informations vérifiables [1]. Cette technique semble être la plus fréquente chez Aragon.

Lorsque le roman est chargé de la mission pour ainsi dire pédagogique de faire *comprendre* au lecteur certains faits historiques importants, et non plus avant tout de faire *voir* – et l'on sait combien le réalisme socialiste lui a confié cette mission [2] –, Aragon adopte aussi une méthode didactique plus ou moins masquée : le récit se développe de manière à apporter une clarté croissante sur l'Histoire évoquée, ou du moins à rendre de plus en plus net l'éclairage que l'auteur a choisi de projeter sur elle. Nous en donnerons deux exemples assez différents : celui de la scène du banquet des anciens combattants dans *Aurélien*, et celui du pacte germano-soviétique dans *Les Communistes*.

Le banquet des anciens combattants dans *Aurélien*

Le banquet de la Saint-Sylvestre, aux chapitres LI et LII d'*Aurélien*, ne se contente pas de peindre par un regroupement de détails un groupe humain dont on connaît l'importance historique entre 1918 et 1942-44, à l'époque contemporaine de la rédaction du roman. C'est par le déroulement même de l'épisode, la dégradation progressive des relations entre personnages, que s'exerce une sorte de pédagogie du dévoilement, qui n'est pas sans faire penser au topos du repas révélateur chez Flaubert. L'écrivain conduit le lecteur à une prise de conscience décapante du discours mensonger dans lequel baignent les anciens combattants avec Aurélien Leurtillois [3]. Leur formule favorite, " Unis comme au front ", révèle sa fragilité, malgré la solidarité qui parfois les émeut. Peu à peu, à travers les souvenirs rapportés, les propos actuels, les bagarres amorcées, les rancœurs à la sortie,

1. Elles sont confirmées par exemple par le *Journal de guerre* de Georges SADOUL, Les Éditeurs Français Réunis, 1977.
2. A l'occasion de *La Semaine sainte*, André WURMSER écrivait : " Etre un historien, ce n'est pas rapporter l'Histoire, c'est la donner à comprendre. C'est ce que fait le romancier Aragon, des *Communistes* à *La Semaine sainte*. " L'histoire, ce roman ", *L.F.* n° 745, 30 octobre 1958.
3. Voir RAVIS (S.), " Le chemin de Césarée ", *Silex* 8/9, 1978, p. 108-109.

percent rivalités personnelles, discussions politiques, inégalités de fait entre les hommes. Le banquet progresse donc en apparence dans l'ordre chronologique, avec l'échauffement traditionnel responsable d'une forme de dégradation, mais il avance en réalité, parallèlement, selon la *gradation* du dévoilement. Le lecteur est bientôt en mesure de dépasser le degré de conscience du personnage, dont la vision ne le tient plus prisonnier. La lucidité acquise par le lecteur apparaît à l'auteur comme essentielle lorsqu'il examine le roman du point de vue du réalisme historique, dans *J'abats mon jeu* :

> " Le centre autour duquel tourne *Aurélien*, je veux dire le roman et le personnage, l'un comme l'autre [1], c'est la scène du restaurant, à côté du Sacré-Cœur, où se réunissent les officiers du régiment d'Aurélien Leurtillois. L'histoire d'amour d'Aurélien et de Bérénice se profile sur le fond de l'époque grâce à cette scène des Anciens combattants qui se rencontrent avec leurs regrets et leurs déceptions " [2].

Le dévoilement touche à la fois le cliché historique de l'union des combattants et les rapports du couple, dont le destin se préfigure dans cette débâcle de la fête. Si la démarche d'Aragon dans ces deux chapitres du repas est didactique, il procède avec un art si consommé que la construction d'un objet intelligible n'apparaît qu'à l'analyse, car à aucun moment le romancier ne la formule abstraitement.

Le principe de progression du texte sera le même, mais la réalisation plus délicate à réussir, sur un terrain étroitement politique, avec l'annonce et la discussion du pacte germano-soviétique dans *Les Communistes*. Quand l'événement historique a fait l'objet d'une connaissance empirique, partagée de plus par les lecteurs contemporains, son mode d'assimilation par le roman peut s'appuyer plutôt sur l'expérience directe, le document vécu du témoignage, que sur les traces écrites de l'événement.

Le pacte germano-soviétique dans *Les Communistes*

Ce fait historique de première importance joue un rôle considérable dans *Les Communistes* par le nombre et l'étendue des passages qui lui sont consacrés, et par son retentissement sur la plupart des personnages. Pourtant le texte du traité ne sera jamais cité. Contrairement à la pratique de Sartre dans *Le Sursis* pour la crise de Munich, Aragon ne reproduit ni le texte du Pacte, ni les communiqués de la radio auxquels il fait allusion, ni les articles de journaux dont il est souvent question.

---

1. C'est au lendemain de ce banquet que Bérénice jette un nouveau regard sur Aurélien : " c'était de cela qu'elle avait fait son dieu ? " (ch. LV).
2. " Il faut appeler les choses par leur nom ", allocution à une soirée organisée le 23 avril 1959 par les Jeunesses Communistes de France, sous la présidence de Maurice Thorez, reproduite dans *J'abats mon jeu*, E.F.R., 1959, p. 145..

Aucun exposé synthétique ne prend en charge l'ensemble de l'événement. Aragon ne situe pas son information au niveau des acteurs de premier plan de l'Histoire, à la table des négociations, ni même dans ses coulisses, contrairement à Sartre et à Roger Martin du Gard qui, dans *L'Été 1914*, n'hésite pas à fournir des informations historiques ignorées des contemporains. A plus forte raison, le roman ne fait aucune allusion au protocole secret, dont Aragon mettait peut-être en doute l'authenticité au moment de la rédaction des *Communistes* [1]. L'événement ne sera donc jamais exposé " textes à l'appui " selon la pratique des historiens, mais présenté à travers ses répercussions sur les personnages et le choc produit sur l'opinion, en une série de scènes successives, et suivant une gradation.

Dans un premier temps (ch. X et XI), Aragon montre le fait historique sous l'angle de sa réception par des personnages individualisés, et de façon ponctuelle. L'événement surgit au milieu de la vie quotidienne, grâce au bulletin d'information radiodiffusé : " "Si on prenait les nouvelles ?" propose Robichon [...] C'est alors qu'ils apprennent qu'un pacte vient d'être signé à Moscou entre l'Union soviétique et l'Allemagne " [2]. D'emblée, l'événement est inséparable de sa présentation médiatique, qui en oriente la réception : " Ils écoutent le commentaire tragique, menaçant, solennel " [3]. Puis la diffusion s'élargit, et le roman alterne le récit panoramique omniscient et les scènes particularisées, toujours sous la forme de premières réactions : " La nouvelle atteignit les gens où ils étaient " [4]. Selon le mode du " miroir tournant ", un paragraphe au début du chapitre XII balaie la France avant que le récit ne se fixe sur deux amis que la nouvelle va séparer. Vers la fin du chapitre XII et dans les suivants (XIII à XX), se placent des conversations entre personnages très divers, de plus en plus argumentées, de plus en plus dégagées du choc émotif initial, où interviennent des militants syndicaux et politiques, mais aussi un prêtre, une vieille fille communiste, etc. Paradoxalement, la réunion de cellule du chapitre XV, dont nous voyons le début, n'apporte pas l'analyse politique attendue. " La réunion proprement dite, vous n'y assistez pas ! Elle se poursuit sans vous " [5], déclarait Aragon en 1949. Mais elle fournit l'exemple concret d'un fait d'ordre historique, la répression anticommuniste :

---

1. L'achevé d'imprimer du premier volume des *Communistes* date de juillet 1949, et c'est en 1948 que les États-Unis ont publié dans leur recueil *Nazi-soviet relations* le texte de ces accords secrets trouvé dans les archives allemandes de la Wilhelmstrasse. Dans leur ouvrage *La Vérité sur 1939*, publié en 1953, J. Cacou et J. Bouvier mirent en cause son authenticité, qui est admise aujourd'hui. Mais en 1965, lors de la réécriture, Aragon ne modifie pas l'argumentation. La seconde version reste inchangée sur l'interprétation du Pacte, même si elle supprime les chapitres sur Patrice Orfilat (ch. XIV et XV du t. I) et sur le savant Baranger (ch. XXIII), consacrés à la réaction négative de ces personnages à son annonce.
2. *Com.*, " Février-septembre 1939 ", ch. XI, vol. 23, p. 77.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, ch. XII, vol. 23, p. 77.
5. *La Nouvelle critique*, juillet-août 1949, p. 86.

> " Les doutes, les perplexités des premiers jours, la police les avait dissipés à matraquer Brillant, fendre la lèvre au papa Blanc, arrêter Molinier, dépendre le portrait de Jaurès, voler celui de Lénine [...] Le pacte ! Il s'agissait bien du pacte : on avait supprimé L'Huma, tout était parfaitement clair " 1.

L'analyse la plus riche se situe dans une discussion entre ouvriers, avant une réunion syndicale (ch. XX). Aragon varie les formes de présentation des idées : commentaires d'auteur, brefs discours directs, résumés des arguments de Blanchard, ou discours indirect libre, etc. Enfin quand l'argumentation a eu large droit de cité, Aragon fait une incursion dans les sphères du pouvoir, et confirme à travers les paroles du ministre ami de Watrin son analyse antérieure : faible empressement des démocraties pour s'entendre avec l'U.R.S.S. (" Les Russes... De ce côté-là non plus, je ne suis pas tout à fait sûr qu'on ait vraiment voulu parler avec eux " 2), patriotisme des communistes, dont il donne pour preuve l'article de Barbentane : " Les communistes ? Ils sont sincèrement contre Hitler. Même après le pacte, l'article d'Armand Barbentane... " 3. Au-delà du premier livre des *Communistes*, l'événement du Pacte vécu si violemment en août 1939 s'éloigne, se transforme en point de repère chronologique et en étape de la réflexion, décantée par le temps. Les flottements chez les militants, ou leur réaction de confiance envers les Russes ou le Parti *a priori* et sans arguments, apparaissent au début de novembre 1939 déjà comme des moments dépassés 4 :

> "dans le premier moment, ils réagissaient d'après leur confiance : les Russes ne peuvent pas faire mal... le parti dit que c'est bien alors c'est bien... Pas de discussions véritables. Maintenant, ça discute, on y revient " 5

Sa présence obsédante au premier plan, puis l'espacement de ses rappels, contribuent à faire éprouver de l'intérieur et à l'échelon individuel le temps historique.

La disposition des séquences concernant le Pacte correspond cependant moins à la chronologie qu'à la mise en place progressive d'une argumentation. D'emblée Aragon laisse entendre que l'exploitation politique du traité, simple prétexte à une répression antisyndicale et anticommuniste, compte plus que son contenu exact. L'enthousiasme de l'homme d'extrême-droite Simon de Cautèle à cette annonce résume la nouvelle à deux noms : " Le miracle attendu... Hitler et Staline ", pour en tirer l'immédiate conclusion : " On va pouvoir régler son compte

1. *Com.*, " Février-septembre 1939 ", vol. 23, p. 100.
2. *Ibid.*, ch. XXI, p. 133-134.
3. *Ibid.* Allusion à l'article d'Aragon dans *Ce Soir* du 25 août 1939.
4. Voir " Septembre-novembre 1939 ", ch. VII, vol. 23, p. 221, ch. XIII, vol. 23, p. 298.
5. *Ibid.*, ch. XVII, vol. 23, p. 339.

à la canaille ! " [1]. La seconde séquence illustre la réaction d'un pacifiste ayant prôné l'entente avec Hitler et la grève générale contre la guerre, soudain indigné : " la grève générale, mais vous ne comprenez pas que tout est changé ? Tout ! Hitler allié de Staline ? c'est épouvantable ! " [2]. Après avoir ainsi déconsidéré les réactions hostiles au Pacte (ch. X et XI), l'auteur montre le désarroi des gens de gauche, puis commence à composer pièce à pièce son explication, par l'intermédiaire de Blanchard, qui lui-même s'appuie sur un discours de Molotov reproduit en brochure et résumé ainsi par Blanchard : " Il y a des mois, il leur a dit... que s'ils ne se décidaient pas à s'entendre avec l'U.R.S.S., les Anglais, les Français... eh bien ! l'U.R.S.S., elle devrait traiter avec les Allemands " [3]. C'est le narrateur qui assume ensuite la description de l'état des esprits dans " l'atmosphère intolérable d'avant l'orage " [4].

Après un développement plus romanesque sur le personnage secondaire de Marguerite Corvisart dont la vie est retracée au chapitre XIV, le Pacte revient au centre du récit. La première version insérait aux chapitres XV et XVI les réactions de peur de Patrice Orfilat, Aragon s'y employant à déconsidérer sur le plan moral la critique politique exprimée par Nizan, et sa démission du P.C.F. au moment où ses militants étaient pourchassés. La seconde version passe directement à la répression contre les communistes (ch. XV). L'argumentation sera complétée par Pierre Corneilles au chapitre suivant (ch. XVI) ; c'est lui qui précise fermement la position exprimée par Aragon dans *Ce Soir* en d'autres termes : " Nous sommes toujours contre l'hitlérisme [...] Nous serons aux armées, comme vous " [5]. Puis la discussion s'espace, mais des réflexions d'ouvrier viennent formuler un point de vue de classe : " La guerre... à nous qu'ils font la guerre... La guerre, ça commence par nous enlever nos droits... Affecté spécial " [6]. C'est seulement au chapitre XX qu'est abordée une explication du Pacte en termes de stratégie mondiale, dont Blanchard est chargé d'exposer la complexité. Enfin le chapitre XXI transporte le débat au niveau d'un responsable politique, mais au cours d'un échange de vues privé entre le Ministre Monzie (non nommé à ce moment) et Watrin.

Dans l'ensemble des scènes touchant au Pacte, la fictionnalisation du fait historique s'exerce dans le choix et la description des personnages secondaires, dans l'insertion de thèmes sentimentaux ou de détails quotidiens dans la trame historique, et la traduction en style oral d'une argumentation politique. Mais pour

1. *Ibid.*, ch. X, vol. 23, p. 72.
2. *Ibid.*, ch. XI, vol. 23, p. 77.
3. *Ibid.*, ch. XII, vol. 23, p. 84.
4. *Ibid.*, ch. XIII, vol. 23, p. 85.
5. *Ibid.*, ch. XV, vol. 23, p. 103.
6. *Ibid.*, ch. XIX, vol. 23, p. 121.

l'essentiel l'organisation du récit y est gouvernée par des principes plus idéologiques qu'esthétiques. Dans une intervention de 1949, Aragon a justifié sa méthode, qu'il définit comme " réaliste " en la distinguant de la " photographie " : " Si j'avais suivi ce petit chemin, qui est celui de la photographie [...] vous auriez vu un livre dans lequel vous n'auriez trouvé que le Pacte et pas son explication " [1]. L'explication du fait, au sens où un militant des *Communistes* envisage de l'apporter à une assemblée de sympathisants [2], désigne bien une analyse politique.

Rendre intelligible l'événement passe, dans *Les Communistes*, par une argumentation graduée émanant de divers personnages. La progression dans l'ordre explicatif s'inscrit sur un trajet linéaire, où chaque scène concernant le pacte ajoute à la précédente dans la même direction, sans véritable hésitation ni affrontement de thèses d'un poids équivalent. Au contraire, dans *La Semaine sainte*, la gradation qui gouverne aussi certains épisodes, comme l'assemblée clandestine de la " nuit des arbrisseaux ", consiste à soumettre à réflexion la situation historique en lui apportant successivement des éclairage nouveaux parfois conflictuels : fileur, avocat, journalier, ancien officier, compagnons, cultivateur, tous ces hommes aux intérêts divergents se rencontrent en un " débat désordonné " [3] qui épaissit notre vision de la réalité sans l'obscurcir. L'ordre du récit, en ce lieu du texte, n'obéit ni à la chronologie, ni au déroulement d'une argumentation homogène. A la suite des clandestins de Poix, le lecteur cherche " l'issue naturelle, le pas suivant, la conclusion logique de leur expérience " [4], mais chaque entrée d'un nouveau conjuré dans le débat en modifie les données (L'un prône les sociétés politiques ou " sociétés populaires " toutes classes confondues, d'autres l'organisation par corps de métiers ; Napoléon pour les uns incarne la guerre et la vie chère, pour d'autres, la Révolution, etc.) Progression explicative, disions-nous, mais il y a d'un côté, dans *Les Communistes*, le déploiement échelonné d'une compréhension déjà acquise, de l'autre la recherche d'une intelligibilité à découvrir et à construire.

Au-delà de *La Semaine sainte*, il existe dans les romans des récits d'événements historiques, comme l'enterrement de Gorki, la débâcle de 1940, la manifestation de 1952 contre le général Ridgway, les massacres d'Indonésie en 1965, etc., mais leur ordre ne dépend ni de la chronologie, ni d'une démarche explicative construite. Presque toujours le texte se présente comme un va et vient

1. " Aragon répond à ses témoins ", *La Nouvelle Critique* n° 8, juillet-août 1949, p. 85.
2. " Et si on faisait une assemblée de sympathisants ? – demandait Vuillemain. – C'est peut-être à nous de leur expliquer le pacte [...] Piel ne se voyait pas expliquer le pacte... avec ce qu'on en savait ". Ch. XV, vol. 23, p. 100.
3. *Sem.S.*, " La Nuit des arbrisseaux ", vol. 30, p. 41.
4. *Ibid.*, p. 50.

entre des faits soit remémorés, soit perçus au présent, et des questions, des réflexions sur ces faits. Parfois l'événement s'impose en coup de poing et c'est en vain qu'on essaye de le faire entrer dans un système explicatif : rien ne peut justifier la démesure des massacres d'Indonésie. D'autres fois, le narrateur est soumis à un harcèlement d'interrogations qui ébranle l'ordonnance de la vision historique où l'événement trouvait place. Il en est ainsi du malaise ressenti par le narrateur devant l'accueil de la population aux manifestants de 1952 contre le général Ridgway. Dans ces œuvres des années soixante, l'Histoire, lointaine ou proche, est toujours vécue au présent par une conscience blessée, qu'elle met en alerte.

La démarche qui vient au premier plan à partir de *La Mise à mort* était déjà apparente dans *La Semaine sainte*. Le lieu d'où le romancier regarde le passé n'est-il pas toujours aujourd'hui, qu'il le reconnaisse ou non ? Cette constatation devenue banale s'applique aussi bien à l'écrivain qu'à l'historien, dans la mesure où ils inscrivent dans leur travail leur structure d'" être-affecté-par-le-passé ", comme le formule P. Ricœur [1]. Mais si elle est assumée ouvertement par les derniers romans d'Aragon, *Le Monde réel* l'enfouit, et il sera plus malaisé de l'y découvrir.

"L'histoire n'est que la réflexion du présent sur le passé"[2]

Les historiens comme Marc Bloch reconnaissent que l'investigation historique part du présent pour remonter vers le passé. Aragon ne cache pas que sa démarche de romancier est analogue : qu'il s'agisse de la grève des taxis des *Cloches de Bâle* ou de " la méditation de Géricault sur la nation ", écrit-il, " dans un cas comme dans l'autre c'est notre temps à nous qui se trouve mis en cause " [3]. L'actualité de son temps et la relation de l'écrivain au présent trouvent tantôt un écho direct dans une représentation anachronique de l'Histoire, tantôt – le plus souvent – un rapport médiatisé au roman.

Jusqu'à quel point les préoccupations du présent vont-elles modeler la figuration de l'Histoire, si l'on admet la formule hégélienne rappelée par Lukács d'un " anachronisme nécessaire " [4], ne portant pas sur la substance historique racontée, mais sur la lecture que nous en faisons à partir d'une culture et d'une expérience d'aujourd'hui ?

Dans la plupart des cas une relation d'analogie globale unit le présent de la rédaction et le passé narré. Nous avons vu pour *Les Voyageurs de l'impériale* –

1. RICŒUR (Paul), *Temps et récit* III, éd. du Seuil, 1985, p. 314.
2. FLAUBERT (G.), *Correspondance*, XIV, p. 221, nov. 1866 (éd. Conard, 9 vol., 1926-1933, et supplément 4 vol., 1954).
3. " C'est là que tout a commencé ", *O.R.C.*, vol. 7, p. 37.
4. LUKACS (G.), *Le Roman historique*, traduction française, éd. Payot, 1956, p. 65.

mais c'est vrai pour les trois premiers romans du *Monde réel* – comment le climat de pré-conflit des années trente conduit à une écoute sélective du passé très attentive aux bruits de guerre en Europe avant 1914. Mais lorsque le romancier se penche sur l'Histoire révolue comme sur un miroir, ce sont les problèmes de notre temps qu'il y projette, parfois jusqu'à repousser dans l'ombre le passé, ou jusqu'à le déformer. Nous n'examinerons que deux exemples de ce regard sur l'Histoire à partir du présent, celui de *La Semaine sainte* et celui des *Beaux Quartiers*.

La Semaine sainte et la question nationale en 1956.

L'intérêt porté par Aragon dans *La Semaine sainte* à la formation de la conscience nationale s'inscrit assurément dans la continuité de sa pensée depuis 1935-1936, mais doit être relié aussi à l'insistance mise par la politique communiste, dans les années cinquante, sur les thèmes de l'indépendance nationale[1] (contre la ratification de la Communauté Européenne de Défense et contre l'influence américaine), et du rassemblement des forces sociales capables d'agir dans l'intérêt national. Aragon lui-même publie dans *Les Lettres françaises* une série d'articles en 1953 et 1954, intitulés " D'une poésie nationale ", et en 1956, dans *L'Humanité* du 1cr mars, " Pour un art national ". Dans son article " David d'Angers et l'art national ", Aragon affirme que l'importance artistique de David d'Angers tient à ce qu'" il aura été le premier de façon manifeste, avouée, concertée, à proclamer sa liaison avec l'Histoire " [2]. Cette question de la dimension nationale de l'art est au centre du rapport d'Aragon au XIIIème Congrès du P.C.F. (Ivry, 3 au 7 juin 1954), consacré à " l'art de parti " : il y développe l'idée que l'art de parti doit être non celui d'un groupe idéologique particulier, mais d'" un grand art national ", qui " exige la perspective à longue échéance qui est celle de la nation, et où, de plus en plus, la classe ouvrière s'identifie à la nation, en prend la tête " [3]. Loin d'être seulement un mot d'ordre très général, cette " perspective à longue échéance " sous-tend de fait le travail de recherches sur le passé effectué pour *La Semaine sainte* et inspire sa peinture des personnages " graines de l'avenir ", composantes lointaines du paysage actuel et futur de la nation. Il s'agit d'une inspiration générale de l'œuvre plutôt que de rapprochements ponctuels. Certaines lectures critiques contemporaines de la publication en ont souligné l'importance [4].

---

1. " La question de l'indépendance nationale est maintenant posée avec force et se trouve placée au centre de toute la vie politique de la France ", déclare M. Thorez à un hebdomadaire parisien le 29 octobre 1953.
2. *La Nouvelle Critique* n° 75, mai 1976.
3. " Intervention de Louis Aragon ", *Les Cahiers du Communisme*, XXX, 6-7 (juin-juillet 1954).
4. Voir Michel APEL-MULLER et Roland DESNÉ, " Du sentiment national dans la création romanesque ", *La Nouvelle Critique* n° 103, février 1959, et Michel APEL-MULLER, " La problématique du peuple et la nation dans *La Semaine sainte* ", Annales de la faculté des Lettres

De ce point de vue, l'œuvre s'attache au passé comme " préhistoire du présent ", intéressant l'auteur ou le lecteur actuels dans la mesure où ils y reconnaissent leurs racines :

> "Sans une relation sentie avec le présent, une figuration de l'histoire est impossible. Mais cette relation, dans le cas d'un art historique réellement grand, ne consiste pas à faire allusion aux événements contemporains [...] mais à faire revivre le passé comme préhistoire du présent, à donner une vie poétique à des forces historiques sociales et humaines qui, au cours d'une longue évolution, ont fait de notre vie actuelle ce qu'elle est et l'ont rendue telle que nous la vivons " [1]

Malgré le mépris esthétique dans lequel Lukács tient les allusions aux événements contemporains, cette forme de présence de l'actuel dans la figuration de l'Histoire ne manque pas non plus dans *La Semaine sainte* ; le dossier de presse atteste que les premiers lecteurs y ont été sensibles. La rédaction du roman remontant pour son début à 1956 ne nous permet pas de reconnaître, comme l'ont vu certains lecteurs contemporains, un reflet des événements de mai-juin 1958 dans les incertitudes d'une vacance de pouvoir ou d'un entre-deux-règnes en mars 1815[2]. Mais des échos assez directs de la crise de 1956 se rencontrent en plusieurs chapitres : la réflexion de Théodore, lorsqu'il songe aux " retours " et aux " chutes" de la Révolution, sur l'avortement des idéaux révolutionnaires dégradés en règne de la police (ch. XV) ; les propos qu'il attribue au Caravage sur les reproches adressés à son art, et qui semblent viser les exigences des critiques au nom du réalisme socialiste :

> " Trop noir ! [...] Car les prêtres voudraient que si la Vierge meurt, il y ait dans sa mort même une idée de la Transfiguration [...] Voilà ce qu'ils attendent de nous, les peintres, ce qu'ils nous reprochent de ne point leur donner. Il nous faut être les transfigurateurs. Ceux de la Vierge ou ceux de Napoléon " 3.

Il n'est pas impossible non plus de déchiffrer les inquiétudes des militants de 1956-1958 sous le monologue de Bernard peu avant son suicide :

> " Tout est mensonge. Pourquoi mon père a-t-il donné sa vie ? [...] Voilà des années que je travaille pour " l'organisation ". Aveuglément. Et si c'était là mon erreur ? Mais qu'y faire ? Le meilleur de moi-

---

de Besançon, Recherches sur le roman historique en Europe, XVIIIème et XIXème siècles, Les Belles Lettres, 1977.

1. LUKACS (G.), *Le Roman historique*, *op. cit.*, p. 56.
2. L'achevé d'imprimer date du 16 octobre 1958. L'actualité n'aurait pu intervenir en cours d'écriture que ponctuellement, car d'après *J'abats mon jeu* (" Secrets de fabrication "), Aragon aurait visité la ferme des Ifs, qui trouve place vers la fin du roman, au début de 1958.
3. *Sem.S.*, ch. III, vol. 29, p. 134.

> même... [...] Il y avait dans ma vie cela, ma fidélité à "l'organisation"... je me disais, mon père ne sera pas mort pour rien "[1]

On pourrait multiplier les exemples ; ponctuels sans doute, ils sont cependant confirmés par des passages du discours du scripteur, au présent et au nom d'aujourd'hui :

> " Qu'est-ce que j'ai dans la tête quand j'écris de ch' Bernard : *le fils du fusillé d'Arras* ?... O recommencement de toutes choses, salves, corps dans les fossés [...] Vous voyez bien que c'est moi qui rêve, en plein XXème siècle, de désillusions en désillusions, ce sang versé, ce n'est pas celui... Fallait-il que Napoléon fît tuer les Républicains ? Ce sang versé, mes camarades, mes camarades " [2].

Les images historiques se superposent ; le " fils du fusillé " fait songer au refus opposé par certains " fils de fusillés " de la Résistance de servir sous les ordres du général Speidel [3], et les " camarades " abattus pourraient rappeler ces " morts du mois de mai " de la " Plainte pour le grand descort de France " dans *Les Yeux d'Elsa*. Mais l'allusion à Napoléon oriente aussi vers une autre lecture :

> " La référence, quoiqu'implicite, est parfaitement claire : le général de la République faisant tuer les républicains évoque par analogie l'autre sang versé, celui des communistes par des communistes. "Mes camarades" désigne les victimes, mais naturellement les exécuteurs aussi étaient des "camarades", et les camarades des premiers. Là est le trouble extrême de l'appartenance " [4].

Est-ce le peintre Géricault, dont les opinions de 1815 nous sont inconnues, ou le vieux communiste de 1958 qui s'écrie : " Est-ce que, de notre vivant, les choses ne changeront donc point ? Comment y aider ? " [5]

L'image historique de 1815, malgré une probable " modernisation " des sentiments parfois, et malgré ces éclairs anachroniques où se trahit l'époque de la rédaction, ne semble cependant pas fausser l'Histoire. Elle soutient en effet la comparaison avec les mémoires et correspondances du temps, non seulement pour les faits, mais pour l'atmosphère (à l'exception des scènes groupées autour du " Rendez-vous de Poix "). Chateaubriand est encore plus caustique sur la fuite royale que le récit d'Aragon ! L'anachronisme fait communiquer 1815 à notre présent sans forcer à l'excès, semble-t-il, la représentation du passé, soit grâce à des

---

1. *Ibid.*, ch. XI, vol. 30, p. 108.
2. *Ibid.*, ch. X, vol. 30, p. 66.
3. Voir par exemple *L'Humanité* du 12.02.1957, et la campagne menée vers cette date au nom des " fils de fusillés " dans la presse communiste.
4. MOUILLAUD-FRAISSE (Geneviève), " La question du narrataire ", *Histoire / Roman, "La Semaine sainte"*, *op. cit.*, p. 159.
5. *Sem.S.*, ch. XV, vol. 30, p. 271.

formulations lisibles à plusieurs niveaux, soit grâce au mode polyphonique du récit, qui autorise quelques percées vers le futur sans y engager tout le roman. *La Semaine sainte* apporte ainsi une solution au problème moins bien résolu dans le cadre du *Monde réel*, où une vision plus linéaire de l'Histoire entraînait une certaine distorsion du passé quand il s'agissait de faire apparaître dans ce passé les germes du futur. Nous pensons ici à l'exemple des *Beaux Quartiers*, où le récit de 1913 semble fortement influencé par le contexte politique de 1936.

Une lecture anachronique de 1913 par 1936 dans *Les Beaux Quartiers*

Comme nous l'avons montré plus en détail dans une étude antérieure [1], le discours de Jaurès au Pré Saint-Gervais est développé par Aragon en un sens non conforme à la vérité historique de Jaurès, dans la mesure où le romancier attribue indûment à l'orateur une interprétation révolutionnaire de la révolte des soldats de 1913, qui annoncerait l'Octobre universel... Cette vision correspondrait bien aux positions communistes d'avril-mai 1936, se réclamant " de Babeuf, de Jaurès, de Guesde et de tous les pionniers du socialisme ", et invitant à renverser " la domination de la bourgeoisie " en s'appuyant sur " des conseils d'ouvriers, de paysans et de soldats " [2]. Or, l'" armée nouvelle " de Jaurès, armée démocratique et républicaine, n'est pas conçue par lui comme une force destinée à mettre à bas la structure sociale des classes. De même à la fin des *Beaux Quartiers*, Aragon projette sur Jaurès en 1913 l'analyse de la société française qui est la sienne et celle de son parti en 1936. L'exclamation qui joue le rôle décisif pour la prise de conscience du jeune Armand, " alors la France finit là ! " est tournée par l'auteur dans le sens d'une exclusion de la communauté nationale des forces de droite capitalistes et des spéculateurs : " Et si Jaurès a montré de ce geste ardent ce qui était à la gauche de cette frontière de l'opprobre, si Jaurès a voulu appeler ceci la France et non cela, alors pour Armand tout à coup tout s'éclaire " [3]. Or Jaurès, à l'inverse, proteste, dans son intervention, contre l'exclusion implicite de la gauche républicaine par le Président du Conseil Barthou, celui-ci a déclaré, pour accepter d'être soutenu par la droite dans le vote de la loi des Trois Ans sans tenir compte de l'opposition socialiste ni des radicaux : " je n'ai voulu connaître que des Français ". La suite du compte-rendu des débats parlementaires est claire : " *M. Jaurès* – Pour M. le

1. " Des discours de Jaurès au discours d'Aragon dans *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux Quartiers* ", *R.C.A.T.* n° 2, 1989.
2. Programme du P.C.F. pour les élections législatives d'avril-mai 1936, reproduit dans Nicole RACINE, *Le Parti Communiste Français pendant l'entre-deux guerres*, librairie A. Colin, 1972.
3. *B.Q.*, " Passage-Club ", ch. XXIII, vol. 12, p. 257.

Président du Conseil, la France commence où la République finit ? " [1]. Le geste de Jaurès, " *montrant le centre, la droite, et quelques bancs à gauche* " [2], n'est certes pas ce " geste de feu qui scinde les rangs de la chambre " (p. 256). Même si Jaurès a joué un rôle considérable pour faire apparaître la place nationale du prolétariat, " le Prolétariat héritier de la Nation " [3], sa conception de la démocratie lui aurait interdit d'écarter des élus de la représentation nationale. La politique contemporaine de la rédaction, dans ce chapitre du moins, transfère la peinture historique en se l'annexant.

Les cas aussi nets de projection du présent sur le passé sont rares. Plus fréquemment, la connaissance de l'Histoire à venir oriente en sous-main la représentation du passé. " Ceci n'est pas un roman d'anticipation ", proclame un titre de chapitre de *Blanche ou l'oubli*. Pourtant, quel intérêt prendrait le lecteur au répétiteur du jeune Beurdeley dans *Les Beaux Quartiers*, avec sa haine des " *faux* socialistes " (" Paris ", ch. XVIII), s'il ne s'appelait pas Raoul Villain ? L'évolution ultérieure de Fiancette vers le réformisme apparaît déjà en filigrane dans son portrait en 1912 : " Wisner l'avait bien jugé : c'était un homme avec qui on pouvait parler [...] il avait ce physique peuple avec lequel on réussit dans la politique de la Troisième République, quand on est intelligent " [4]. Certains passages d'Aragon tomberaient sous le coup des sarcasmes de Sartre dans *Les Mots*, se moquant des "enfances " des futurs grands hommes... On pense au " petit Alfred " aperçu au début de *La Semaine sainte*, " un enfant blond aux boucles légères, dans son manteau sombre à collet " [5], ou au tout jeune Augustin Thierry (ch. IV). L'omniscience du romancier joue à la feinte limitation de l'information au moment narré, non sans laisser au lecteur le plaisir d'y déchiffrer davantage.

Aragon écrit donc à partir de sa connaissance du présent et surtout à partir des conditions historiques de l'époque de rédaction, si déterminantes qu'elles l'ont amené à modifier le contenu politique de certains passages des *Communistes* lors de la seconde version. Lorsque l'" esprit de responsabilité " dont Aragon parle dans " La fin du *Monde réel* " [6] le conduit à nuancer les réflexions de ses personnages hostiles aux socialistes, ou à ajouter " c'est beau la confiance " quand Raoul Blanchard exalte l'*Histoire du Parti Communiste (bolchevik) de l'U.R.S.S.*

1. *Journal officiel. Débats parlementaires. Chambre des députés.* Séance du samedi 19 juillet, p. 2812.
2. *Ibid.*
3. Voir son discours à la Chambre des députés le 15 décembre 1905, *L'Humanité* du 8 mars 1905, etc.
4. *C.B.*, " Victor ", ch. XIII, vol. 8, p. 161.
5. *Sem.S.*, ch. I, vol. 29, p. 27.
6. *O.R.C.*, vol. 26, p. 310.

(épisode véridique), il donne une dimension supplémentaire au texte grâce à l'éclairage nouveau apporté par la suite des événements.

Peut-on en dire autant de la suppression, dans la version II, de Patrice Orfilat, de Marty ou de la disparition dans la séance de la Chambre du 16 janvier 1940 du nom du socialiste Max Lejeune, devenu " quelqu'un ", alors qu'il a réellement prononcé les paroles anticommunistes rapportées ? La vérité historique, dans ce dernier cas, est occultée au profit de l'époque de la réécriture. Renoncer à Patrice Orfilat – Nizan, pour Aragon, c'était certainement effacer une injustice de la première version, qui s'expliquait peut-être par les circonstances historiques de 1939-1940, mais ne grandissait pas son auteur. Cependant, comme le souligne R. Lahanque dans un débat, " la vérité historique n'y trouve pas toujours son compte : l'esprit de responsabilité aurait été de dire qu'en 1940, Marty était un dieu... " [1], ou d'essayer de montrer un communiste se désolidarisant du Pacte germano-soviétique pour d'autres raisons que la lâcheté... La seconde version porte donc témoignage sur la période de réécriture (achevée en 1967), sans conduire la révision du récit antérieur jusqu'à la complète vérité historique connaissable à cette date.

Dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli*, le souci de faire émerger des vérités tues trop longtemps conduit parfois à raconter la face cachée de l'Histoire, le non-dit antérieur qui répand son ombre sur l'enterrement de Gorki, par exemple, ou la version non triomphaliste de la manifestation contre le général Ridgway. L'histoire culturelle d'aujourd'hui comme la " mondialisation " de l'attention historique ouvrent aussi des champs nouveaux dans le passé. Elles décentrent le regard, font sortir de l'oubli les théories anciennes sur la langue, ressuscitent l'Espagne islamique d'Andalousie, font place à l'histoire peu connue de Java, etc., après tant d'œuvres consacrées aux XIXème et XXème siècles français. A ces grands déplacements du propos historique, on perçoit que le lieu d'où parle le romancier a lui-même profondément changé.

1. Débat publié dans *Histoire / Roman, "La Semaine sainte"*, *op. cit.*, p. 60.

CHAPITRE IV

COMPOSITION ET VISION DU DEVENIR HISTORIQUE

Dans la préface placée à l'orée du *Monde réel* dans les *O.R.C.*, " C'est là que tout a commencé " [1], Aragon explique la construction " baroque " [2] des *Cloches de Bâle* par la brusque ouverture, sous l'impulsion d'Elsa, du réalisme surtout descriptif, avec l'évocation " décorative " [3] de " Diane ", venue des souvenirs de l'enfance, à une conception engagée du mouvement social et une vision plus large de l'Histoire. Cet aveu attire l'attention du lecteur sur la liaison profonde entre la composition des romans et l'interprétation qu'ils proposent des forces sociales, ainsi que leur vision du devenir historique. Ce moment décisif de l'écriture aragonienne est connu : Aragon l'a désigné symboliquement comme *seuil* (qu'il soit véridique biographiquement, ou stylisé et légendaire, reste secondaire ici, où nous pouvons le vérifier dans les textes).

Ce qui paraît moins connu est, dans le même texte inaugural, l'annonce d'un autre seuil, non daté par le romancier, à situer entre la fin du *Monde réel* et 1964, date de cette préface :

> " Mais l'histoire va plus vite que l'homme : un jour elle me dira, tout comme toi jadis, *Et tu vas continuer longtemps comme ça ?* Parce que d'autres faits auront surgi, dont aucune hypothèse ne faisait prévoir qu'ils m'empêcheraient de dormir, et que le roman change comme le monde, qu'il lui faut être réponse aux questions des nouveaux sphinx, surgissant à l'entrée de Thèbes, sur tous les chemins. " [4]

---

1. *O.R.C.*, vol. 7, p. 11 à 42. Reprise en préface des *Cloches de Bâle* dans la collection Folio.
2. *Ibid.*, p. 20.
3. *Ibid.*, p. 19. " Puis tu me dis très simplement : *Et tu vas continuer longtemps comme ça ?...* Cette petite phrase [...] explique la brusque rupture du roman après cent pages, et son nouveau départ " (p. 19).
4. *Ibid.*, p. 32.

(Où nous retrouvons les thèmes et figures du conte " Œdipe " de *La Mise à mort*...). Les changements d'écriture observés lors des chapitres précédents sont confirmés par la corrélation entre la composition des romans et la figuration du devenir historique qu'ils construisent.

1 - DES STRUCTURES AN-HISTORIQUES

Avant *Les Cloches de Bâle*, nous l'avons vu, l'Histoire est presque absente, ou du moins elle se cantonne dans certains domaines de la pensée (*Le Paysan de Paris*), ou se réduit à l'ombre portée des événements sur un récit fantasmatique (comme dans "Paris la nuit" et "Le Grand Tore" du *Libertinage*, ou l'accident du métro Couronnes en 1903 dans *La Défense de l'infini* [1]). Les textes nous permettent de suivre une pensée en mouvement, et sensible partout à ce qui change, mais d'où n'émerge pas une conception de l'Histoire. Deux types de composition s'y font jour : la première, plutôt linéaire – non sans effets de discontinuité comme dans *Anicet*, *Les Aventures de Télémaque*, *Le Cahier noir*, les premiers et le dernier contes du *Libertinage*, enfin *Le Paysan de Paris* –, suggère un enchaînement reposant sur l'aventure de l'esprit, mais exposé aux bifurcations du hasard. Le déterminisme historique ne s'y manifeste pas ; le devenir, quand il y est sensible, prend figure de course à l'abîme, sauf dans *Le Paysan de Paris*, où celle-ci est dépassée.

La progression dialectique de la connaissance est affirmée dans " Le Songe du Paysan ", à partir de l'expérience de l'amour :

> " Aucune démarche logique ne semblait devoir me tirer de ce cachot logique, que trahissait une mélancolie. C'est alors qu'un bouleversement total de mon sort, auquel je ne crus prendre aucune part, donna un tour si nouveau à mes pensées que ma pensée les dépassa à son tour " [2]

La méthode dialectique pourra s'attacher au mouvement historique, mais il faudra attendre encore plusieurs années pour que l'œuvre d'Aragon s'engage dans cette voie.

La seconde forme de composition pratiquée dans les textes en prose des années vingt se caractérise à l'inverse par la multiplicité des événements simultanés, des personnages, des espaces (celle de " L'extra ", des " Paramètres ", de *La Défense de l'infini*). Il se dégage de ce kaléidoscope la vision d'une réalité non

1. Texte resté inédit jusqu'en 1986, publié par E. Ruiz dans *La Défense de l'infini*, éd. Gallimard, p. 281-282.
2. *Pays.*, " La Songe du Paysan ", *O.P.*, vol. 3, p. 331.

maîtrisable, soit éclatée et disparate, en proie au hasard, soit liée, et poussée à sa perte par une force obscure, celle du désir ou du vertige de l'anéantissement et de la souillure ("L'Extra", "Le Grand Tore"). Il est évident que des tendances identiques se retrouvent dans *Le Monde réel*. Mais la caractéristique des proses des années vingt est de ne proposer aucun rapport entre les faits qui soit analysable en termes historiques. Les mêmes hantises d'un devenir apocalyptique seront formulées sur un plan politique et rationalisées, dans *Le Monde réel*, non sans laisser entrevoir quelquefois le fantasmatique sous-jacent...

2 - CES FORCES SOCIALES QUI FONT L'HISTOIRE

C'est sans aucun doute dans *Les Cloches de Bâle* que la convergence entre le discours exprimé sur le devenir historique, les images employées, et les particularités de la structure, figure les contours les plus nets d'une vision de l'Histoire cohérente, aux angles vifs (appelée à s'assouplir dans la suite du cycle). La représentation d'abord juxtaposée, puis de plus en plus imbriquée (dans "Victor") de différents milieux montre la société comme le lieu d'affrontement violent d'intérêts et de classes. Ceci se traduit sur le plan politique national et international, avec les liens entre les industriels, les affairistes, le gouvernement, la police, la diplomatie (le personnage de Wisner illustre ces rapports étroits entre les sphères). La composition brasse de plus en plus d'informations, et tend à entrelacer les événements, non pour perdre le lecteur dans leur multiplicité, mais pour faire apparaître leurs liens cachés, comme on le voit avec l'exploitation de l'affaire Bonnot.

Le mouvement historique lisible dans la composition par paliers du roman présente deux faces : d'une part la société est entraînée vers la guerre que les rivalités d'intérêts portent en elles ; Aragon verra ainsi en 1965 dans " l'aube de cette guerre " à la fin du livre " un point de mire, vers quoi vont converger personnages et récits " [1] ; ce qui est exact, mais laisse dans l'ombre le rôle spécifique de Clara Zetkin comme personnage romanesque. D'autre part les luttes de classes où la classe ouvrière apparaît porteuse des valeurs humaines (comme le suggère par exemple le récit du conflit de Cluses) ouvrent l'espoir d'un devenir historique positif. Les images accompagnant Clara Zetkin la confirment comme l'annonciatrice, dès le présent, de " la complète émancipation humaine " [2] : sa " *parole de feu* d'où naît le parti communiste français " marque " l'heure *éclatante* " [3],

1. " C'est là que tout a commencé ", *O.R.C.*, vol. 7, p. 24.
2. *C.B.*, Épilogue, ch. V, vol. 8, p. 237. L'expression, extraite du discours de Clara Zetkin à Bâle, est traduite dans le *Bulletin du B.S.I.* par " l'affranchissement humain intégral ".
3. *Ibid.*, ch. II, p. 226. Termes soulignés par nous, ainsi que dans les citations suivantes.

où elle surgit au Congrès de Tours. Certitude, illumination de la vérité, efficacité de la parole, se dégagent de cette évocation anticipatrice de Clara. Ses yeux sont " ces *aurores* qui *s'ouvrent* sur le XXe siècle comme des *fenêtres* dans l'ignorance et dans la nuit " [1]. Quant à Catherine, " comme elle *s'approche* lentement de *la lumière* !"[2]. Toutes ces métaphores fréquentes dans le discours progressiste et révolutionnaire, et remontant à l'idéologie des Lumières, sont chargées de tracer le sens d'une perspective d'avenir, associée à d'autres termes qui mettent l'accent sur la réalisation pratique des valeurs affirmées : Clara mesure " l'immense *travail* à faire " : " Le monde, lecteur, est *mal construit* à mon gré, comme à ton gré mon livre. Oui, il faut *refaire* l'un et l'autre ", il faut " *transformer* le monde " [3]. Ces formules supposent accessible, à réaliser par l'action et non utopique, l'idéal magnifié. Qui plus est, l'interpellation du lecteur fait culminer le roman sur l'implication du lecteur dans le mouvement historique, comme l'a souligné Henri Mitterand : " lire ces dernières pages, c'est non seulement projeter une image de soi dans le miroir de l'histoire, c'est aussi déjà s'engager, s'ériger en agent de l'histoire, aux côtés de l'auteur " [4].

Entre cet avenir encore lointain (" la victoire future du socialisme " [5] annoncée par le discours de Clara Zetkin à Bâle) et le présent, l'action militante crée un lien évident : cette victoire, déclare l'héroïne socialiste à Bâle, " se prépare dans le combat contre la guerre ". Quant au but idéal, " la complète émancipation humaine ", s'il ne s'assimile pas totalement à " la société socialiste " [6] prédite, celle qui dépassera les frontières des patries, il trouve en elle la " condition " nécessaire, ce qui propose à l'action un objectif concret. L'égalité de l'homme et de la femme, qui est l'une des formes de cette " émancipation humaine ", se voit – avec beaucoup d'optimisme – déjà incarnée dans la militante socialiste : " la femme des temps modernes est née " [7]. A chaque moment, toute inscription des hommes dans une lutte qui se propose de tels horizons fait participer les militants à la longue chaîne de mémoire et de volontés qui relie le passé, l'action présente et le futur. Ainsi, pour Victor, avec l'éveil de la solidarité sociale,

> " la légende de son père et des batailles des mineurs prit soudain à ses yeux un sens qu'elle n'avait jamais eu quand on la lui contait dans son enfance. Il s'instruisit de l'histoire du mouvement ouvrier " [8].

---

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*, p. 225.
3. *Ibid.*, p. 226.
4. MITTERAND (Henri), " Les trois lecteurs des *Cloches de Bâle* ", *Europe* n° 717-718, " Aragon romancier ", janvier-février 1989, p. 117.
5. *Ibid.*, p. 237.
6. *Ibid.*, p. 238.
7. *Ibid.*
8. *C.B.*, " Victor ", ch. IV, vol. 8, p. 93.

L'acquisition d'un savoir historique devient une arme, en même temps qu'elle conforte les acteurs de l'Histoire dans leur solidarité et leurs racines.

La composition en étages des *Cloches de Bâle*, pour inhabituelle qu'elle soit, s'accorde à une vision historique axée sur l'implication active de l'individu dans la transformation de la société. Chaque partie accroît cette participation, jusqu'au point où les personnages particuliers, comme Catherine et Victor, tendent à s'effacer pour ne plus laisser place qu'aux grandes figures légendaires (ou traitées comme telles) qui s'absorbent (littérairement) dans l'idéal de transformation du monde qu'elles incarnent. La distribution des parties ne répond pas en effet à un découpage chronologique qui correspondrait à des événements historiques majeurs. Elle ne dépend pas non plus d'un déplacement spatial comme dans *Les Beaux Quartiers*. La progression du roman obéit en apparence à l'entrée en scène de personnages nouveaux, en réalité à l'introduction de nouveaux degrés dans la relation des personnages et du lecteur à l'Histoire : participation et conscience grandissent au fil des chapitres. " Composition en tension ", écrit très justement Hélène Vellut [1]. C'est pourquoi le retour en arrière massif de " Catherine " et d'une partie de " Victor " ne représente pas un obstacle à la progression, qui n'est pas d'ordre chronologique mais politique. L'épilogue marque bien, par le saut narratif opéré, la difficulté à passer d'une vision critique de la société passée ou présente à une direction idéale de l'Histoire qui seule lui donne son sens aux yeux de l'écrivain. C'est l'idéologie, plutôt que l'Histoire avec sa succession d'événements, qui gouverne l'organisation du récit et décide de sa fin [2]. Si le Congrès de Tours annoncé y tient lieu de phare, c'est que l'écrivain privilégie dans le futur de l'action la signification de cet événement historique. Cette idéologie, correspondant à la vision communiste du début des années trente, s'articule sur l'histoire du mouvement ouvrier, dans la mesure où la fondation du parti communiste français à Tours est interprétée comme une étape décisive dans la réalisation de " l'émancipation humaine ". Ceci permet d'inscrire l'idéal lointain dans la réalité historique, à la fois future par rapport à 1912 et attestée pour le narrateur, qui justifie le choix final de Clara par son rôle au Congrès de Tours de décembre 1920. L'idéologie se conforte à partir de l'Histoire.

---

1. VELLUT (Hélène), " La composition dans *Les Cloches de Bâle* de Louis Aragon ", *Cahiers de littérature et de linguistique appliquée*, nos 3-4, Université du Zaïre, juin-décembre 1971, p. 17.
2. Nous ne prenons pas le terme d'idéologie dans le sens de système d'idées de la classe dominante reposant sur l'illusion d'une autonomie de la pensée, mais selon la définition qu'en donne Althusser, comme " un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas), doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée " (cité par G. Duby dans *Faire de l'histoire*, vol. 1, éd. Gallimard, 1974, p. 149).

La suite du *Monde réel* confirme à certains égards cette vision de l'Histoire mais en voile la netteté, au point que, sans être démentie par un discours de l'auteur, la perspective vectorielle du devenir historique s'estompe. L'analyse critique de la société capitaliste et des forces destructrices qu'elle porte en elle est inlassablement reprise, illustrée, confirmée par les images et les structures romanesques. Non seulement tous les romans convergent dans leur partie finale vers la guerre, annoncée ou effective, mais dans *Les Beaux Quartiers*, des scènes de catastrophes à une moindre échelle ponctuent la fin de la première partie (la fête sanglante de Sérianne), et précèdent de peu la fin de la dernière (la fermeture du *Passage-Club*, la nuit délirante de Jeanne et l'assassinat de l'inspecteur Colombin dans une orgie de destruction...). Elles mettent en scène de façon un peu grand-guignolesque la logique cruelle de cette société, que les romans suivants représenteront à travers l'" orgie " de sang de la guerre. La dimension négative du mouvement historique produit par le système social s'intériorise au niveau des personnages dans l'évolution d'Edmond (pour *Les Beaux Quartiers* et *Aurélien*), de Pierre Mercadier, et d'Aurélien lui-même. Son envers, le monde à construire qui donnait aux *Cloches de Bâle* la composition ascendante d'une perspective lyrique, d'une morale du devenir, est-il encore profilé dans les œuvres ? Le cas des *Beaux Quartiers* doit être dissocié de celui des romans ultérieurs.

La matière essentielle des *Beaux Quartiers* est constituée par la peinture critique de la société avant 1914 et de la vie politique qui en est l'expression. Le mouvement progressif s'y inscrit à travers l'éveil de la protestation sociale chez le jeune Armand et ses rencontres transformatrices avec la classe ouvrière, selon un schéma de roman de formation déjà illustré par l'évolution de Catherine : première prise de conscience à Sérianne devant le salaire du wattman et les contradictions entre l'Évangile et la pratique sociale du clergé ; découverte de la misère et du socialisme à Paris ; dernière épreuve (qualifiante) de la tentation repoussée lors de la grève. L'ordonnance des parties correspond à la traditionnelle " montée " du provincial à Paris, puis au resserrement de l'action autour de l'espace restreint du *Passage-Club*, concentré du jeu social. Mais cette organisation spatiale s'accompagne à la fois d'une lumière de plus en plus crue jetée sur les sources du pouvoir (les liens des finances, de la politique et de la police), et de l'écart de plus en plus marqué entre les deux voies s'ouvrant devant les deux frères issus de la petite bourgeoisie : entrer sans scrupules dans le système du profit, ou rompre avec leur origine sociale pour rejoindre la classe ouvrière. L'amour d'Edmond pour Carlotta, qui aurait pu faire dériver le récit hors de son axe idéologique, vient au contraire le renforcer dans la mesure où il pose avec acuité le problème du lien entre l'amour et l'argent. Les derniers chapitres des *Beaux Quartiers* se répondent en

antithèse, Edmond acceptant les propositions de Quesnel tandis qu'Armand rejoint les grévistes.

Cette voie tracée serait-elle insuffisamment explicite pour dégager un sens de l'Histoire ? Nous avons vu comment le récit s'arrache au temps narré pour se projeter vers le futur révolutionnaire à l'occasion du meeting du Pré Saint-Gervais. Des événements appartenant à l'avenir extradiégétique entre 1917 et 1936 prolongent l'Histoire de 1913 et la ponctuent, promesse eux-mêmes d'un autre futur, une sorte de fin de l'Histoire inassignable.

Au-delà des héros nommés, se profilent leurs successeurs, " tous ceux qui n'ont pas encore de nom " [1] ; au-delà des révoltes balisées (la Mer Noire et le *Waldeck-Rousseau*, les mutins de Kiel en 1918, etc.), la Révolution générale et ultime : " il pressent notre sanglant avenir, qui mettra fin aux hémorragies du monde " [2]. Fin non situable dans le temps ? Le texte " notre sanglant avenir " pourrait laisser supposer que le narrateur y participera, ainsi que le lecteur, que cette révolution adviendra de son vivant. Mais elle-même débouche sur un futur sans délai défini.

Le narrateur est obligé d'intervenir vigoureusement, en son nom, ou plutôt au nom de la communauté idéologique dont il fait partie (le " nous " d'appartenance le confirme), pour investir Jaurès et le mouvement socialiste de 1913 d'un message débordant les limites temporelles de la diégèse et celles de sa rédaction. Cette rupture chronologique et narrative fait violence à la construction classique des *Beaux Quartiers*, révélant par cette rugosité de structure la difficulté à concilier les deux exigences internes du réalisme socialiste, le réalisme actuel et la capacité anticipatrice.

Après cette percée de " romantisme révolutionnaire " vers l'" utopie ", située vers le milieu du livre, le sens du devenir ne sera plus tracé que beaucoup plus modestement, au niveau de l'engagement concret, politique et syndical, dans " le combat de l'avenir, pour une France forte, libre, heureuse " [3]. Mais il garde le reflet lyrique de " l'enthousiasme " du personnage, et le vocabulaire de la révélation : Armand a " dépouillé la tutelle des ténèbres " [4]. La place finale de ces pages tend à faire basculer vers cette vision d'une participation active à la transformation du monde un roman largement occupé jusque-là par des images inverses et concurrentes, celles de la jouissance immédiate (Carlotta, Edmond), qui prend son parti de la société telle qu'elle est. Au cours du récit, on perd souvent de vue l'évolution d'Armand, qui passe à l'arrière-plan pendant nombre de chapitres. Le

1. *B.Q.*, " Paris ", ch. XXIX, vol. 12, p. 104.
2. *Ibid.*
3. *B.Q.*, " Passage-Club ", ch. XXIII (dernière page du récit), vol. 12, p. 258.
4. *Ibid.*

mouvement ouvrier, dans cette structure contrastée mais inégale, a du mal à faire contrepoids face à l'étalage des " beaux quartiers ", dont les personnages dominent l'avant-scène. La progression dramatique du récit achemine le roman vers les inquiétants préparatifs de la catastrophe générale, presque sans obstacles, une fois dépassé le meeting du Pré Saint-Gervais. Dans ce contexte, la réapparition finale d'Armand et son engagement syndical, bien qu'ils soient dans la logique du personnage, risquent d'apparaître comme un sursaut tardif pour donner un couronnement positif à l'histoire racontée, en protestation contre l'excès de faits insupportables accumulés dans les chapitres précédents. La composition ne semble pas liée de façon aussi intime et nécessaire que dans *Les Cloches de Bâle* à l'émergence d'un mouvement positif de l'Histoire.

Ce dernier paraît s'amenuiser au point de disparaître presque complètement dans *Les Voyageurs de l'impériale* et *Aurélien*. Ni le discours des personnages, ni les structures temporelles, n'offrent d'échappée vers un au-delà historique libérateur rêvé ou préparé. L'Histoire pèse comme un irrémédiable passé placé d'entrée de jeu à l'origine même du roman (*Aurélien*) et comme un inévitable avenir négatif (*Les Voyageurs*). Lorsqu'une perspective d'espoir est tracée, elle ne concerne plus un destin collectif, mais le salut individuel d'un personnage, qu'il croit obtenir grâce à l'amour ou à la liberté en solitaire. La vision contrastée de forces sociales se heurtant en une lutte de classes cruelle mais dynamique, qui caractérisait les deux premiers romans (et surtout le premier) ne joue plus qu'un rôle fort diminué. Aussi l'acheminement des récits est-il marqué par la lenteur, et son axe serait plutôt celui de la dégradation progressive, compensée par la conscience croissante de la réalité. Si l'exigence de compréhension grandit tardivement chez Mercadier, elle ne se développera jamais chez Aurélien, et concerne plutôt, à défaut du héros, Bérénice, et surtout le lecteur. L'intelligibilité même du processus social n'apparaît pas aussi clairement aux héros que dans les œuvres antérieures, en fonction de la méthode adoptée par le romancier.

Dans le texte d'ouverture au *Monde réel*, " C'est là que tout a commencé " (1965), Aragon met à l'actif d'Elsa Triolet une connaissance pénétrante de la réalité par la voie du roman, " par ce chemin de l'âme " [1] d'êtres particuliers. " Peut-être sera-ce d'avoir compris que la réalité ne peut se comprendre, se connaître que par le chemin de l'homme, que j'écrirai *Aurélien* " [2]. Cette option permet en effet de suivre jusque dans leurs cheminements subjectifs ramifiés, individualisés à l'extrême, les rapports des hommes à une situation historique, mais elle interdit davantage au narrateur-auteur ces surplombs et ces visions panoramiques d'où ressortait vigoureusement un sens de l'Histoire. Celui-ci n'existe plus que dans

1. " C'est là que tout a commencé ", *O.R.C.*, vol. 7, p. 33.
2. *Ibid.*

l'image " en creux " qu'en donne l'absence ressentie par les personnages des *Voyageurs* ou d'*Aurélien*. La nouvelle orientation des choix narratifs du réalisme aragonien et des circonstances peu favorables entre 1937 et 1944 à l'épanouissement prochain d'un " monde nouveau ", ont pour effet le repli de la vision historique sur des problèmes actuels à l'époque de la rédaction : la responsabilité sociale des intellectuels, l'acceptation ou le refus de la défaite à l'épilogue d'*Aurélien*...

En apparence, le changement de méthode des *Communistes*, permettant à nouveau de prendre du champ par rapport à l'horizon limité d'un personnage, comme la mise au premier plan de héros communistes, devraient renouer avec la vision de l'Histoire des deux premiers romans du *Monde réel*. Aux yeux de Sophie Bibrowska, *Les Communistes* rassemble et couronne la vision historique des romans antérieurs, " c'est l"aboutissement du *Monde réel* " [1] : la guerre n'est plus seulement le point de convergence final mais passe au premier plan, les antagonismes des " camps " sociaux viennent au grand jour avec ampleur, les forces en lutte s'incarnent dans les militants communistes et ceux qui les rejoignent. Mais le point faible, et selon S. Bibrowska la source d'échec artistique, tiendrait à ce que l'illimité du projet idéologique initial du cycle se réduirait à " une forme concrète et *accomplie* ", car " pour la première fois dans le cycle le parti de la paix et de l'espoir porte un nom précis, et s'épuise totalement dans le Parti communiste"[2], si bien que " l'infini [...] vient s'épuiser dans le fini " [3]. Si c'est exact, la vision de l'Histoire risque de se ramener à une visée politique à court terme, comme l'ont ressenti nombre de lecteurs : " Mes amis et mes ennemis étaient d'accord sur un point, ils avaient entendu que je disais *du bien* d'une certaine politique " [4]. Aragon ne nous apparaît pas échapper entièrement à cette critique, dans la mesure où il figure la plupart de ses personnages communistes comme détenteurs de vérité dans le présent. Dans la structure du roman, la quête existentielle de certains personnages trouve ainsi une réponse peut-être prématurée. L'analyse proposée par S. Bibrowska nous paraît cependant trop sommaire, et néglige à notre avis le fait que, à travers des héros communistes ou non, Aragon propose la défense et illustration non pas tant peut-être d'un parti, avec ses positions sujettes à discussion, que d'un ensemble de valeurs. Les réflexions de Jean de Moncey sur les communistes le montrent, " d'où leur vient leur courage ? [...] Mais si toute la générosité du monde, alors, était de ce côté-là " [5]... Plus que les idées des communistes, c'est la

1. BIBROWSKA (S.), *Une mise à mort, l'itinéraire romanesque d'Aragon*, éd. Denoël, 1972, p. 75.
2. *Ibid.*, p. 83-84.
3. *Ibid.*, p. 85.
4. " La fin du *Monde réel* ", *O.R.C.*, vol. 26, p. 302.
5. *Com.*, " Novembre 1939-mars 1940 ", vol. 24, p. 69.

fidélité maintenue à ces idées persécutées qui le frappe, par exemple dans le discours de Fajon à la Chambre des députés. Cécile s'oriente aussi vers les communistes pour des raisons morales plutôt que politiques, et en dégoût de sa classe présentée sous un jour inhumain. Pour Joseph Gigoix le mutilé, l'attachement farouche à son parti va de pair avec l'altruisme : " Qu'il trouve seulement, maintenant, le moyen de servir encore la cause des autres hommes : il a en lui le feu nécessaire. Il peut se battre pour le bonheur des autres " [1]. Mais il est vrai que la confusion entre la dimension large, humaine, de la perspective historique, et l'approbation d'*une* politique particulière s'opère dans plus d'un cas ; le plus évident est peut-être la condamnation *morale* des communistes hostiles au pacte germano-soviétique. Un certain enfermement de l'auteur dans des exigences d'exactitude réaliste à l'occasion d'un récit référentiel portant sur des événements récents et connus des lecteurs rogne aussi les ailes à une philosophie de l'Histoire plus ambitieuse, et l'assujettit au factuel. Aragon ne s'autoriserait pas les déplacements chronologiques et événementiels hardis opérés par Malraux à propos de l'opération de Teruel pour le plus grand profit de l'expression de sa vision du monde.

La seconde version recourt à la citation en exergue à l'épilogue, et aux interventions d'auteur, pour ouvrir une perspective sombre, qui jette une grande ombre incertaine sur le futur (" J'ai peut-être eu pitié de vous [...] à vous laisser à cette heure noire de juin 40, où peut-être vous pouvez encore croire à une lueur lointaine " [2]. Mais dans le cadre de la première version, l'ouverture se concrétise entièrement, vers la fin du roman, dans l'amour, promesse de vie, donnant sens à l'Histoire :

> " ils ne savent pas que c'est pourtant pour cela que l'on vit et l'on meurt, pour que cela soit possible, le bonheur, non pour son bonheur à soi, mais celui des autres, de l'espèce humaine, cette extraordinaire chose précieuse, qui se déchire elle-même, et qui semble avoir peur de sa propre croissance, de son avenir de lumière et de grandeur " [3].

Après une accumulation de chapitres de bruit et de fureur – dans les Ardennes, le Nord, couronnés par Dunkerque –, le narrateur rassemble en opposition sur un couple symbolique, presque à la dernière page, l'inscription de l'avenir dans le présent, du général dans le particulier, de l'absolu dans le fini. Ce choix de structure fait sans doute reposer un trop lourd fardeau sur des personnages qui n'ont pas, pour l'assumer, la dimension mythique du couple imaginaire du *Fou*

1. *Com.*, Épilogue, vol. 26, p. 274.
2. *Com.*, Épilogue, vol. 26, p. 264.
3. *Ibid.*, p. 288.

d'Elsa. D'où une certaine fragilité de ces pages où la " romance " [1] chargée de rayonner sur l'Histoire reste bien grêle...

La découverte des autres et l'hymne à la vie apparenteraient-ils *La Semaine sainte* et *Les Communistes* au point que ces deux romans offriraient en fin de compte la même vision de l'Histoire ? On sait qu'Aragon a souligné avec insistance la proximité de ces deux œuvres. Les métaphores empruntées à la nature rattachent *La Semaine sainte* à l'exaltation de la vie. Mais sa composition sera tout aussi révélatrice que son discours, et c'est à ce niveau du texte que nous allons nous attacher.

3 - COMPLEXITÉS ET CONTRADICTIONS DE *LA SEMAINE SAINTE*.

La Semaine sainte "parle" plus encore par ses structures que par le discours sur l'Histoire dont l'auteur y est cependant prodigue. Tout contribue à éveiller chez le lecteur des questions. Le jeu des voix narratives, les grandes articulations de l'action, le découpage de l'espace et du temps, la répartition des personnages au cours du récit, la complexité des structures thématiques, construisent une certaine image de la matière historique et conduisent à une lecture problématique : cette Histoire racontée, quel en est le moteur, et qui peut se prévaloir d'en être le sujet ? Ceux qui la vivent, agents ou patients, ont-ils la possibilité de la comprendre ? — Si elle est intelligible à longue distance, et, plus encore, lisible avec intérêt aujourd'hui, ceci suppose l'existence d'un lien entre le lecteur actuel et ce passé ; de quelle nature peut être cette relation ? Puisque le roman ne reste pas enfermé dans les bornes de la semaine du 19 au 25 mars 1815, il suggère un cours de l'Histoire, dont on peut se demander s'il a une direction, une logique. Enfin, quelle sera la place de l'artiste dans les événements et dans le devenir historique, et quelles sollicitations y trouvera-t-il pour la réalisation artistique ? Il serait absurde d'attribuer à telle facette de la composition prise isolément telle signification dans la vision de l'Histoire, mais il existe tout un faisceau de choix formels qui font sens par leur convergence ou leurs contradictions.

1. On se souvient que ce terme n'est pas péjoratif chez Aragon, et désigne l'illumination lyrique du " monde nouveau " : " Ici commence la nouvelle romance " est la promesse de l'épilogue des *Cloches de Bâle*. Voir VIPREY (Jean-Marie), " *Aurélien*, la romance brouillée ", *Europe* nos 717-718, janvier-février 1989, p. 122-127.

La matière historique

Nous laisserons donc de côté ici la question de la documentation et de son traitement romanesque, et nous ne ferons pas une place privilégiée – sans vouloir l'ignorer – au discours sur l'Histoire présent dans *La Semaine sainte*. C'est ailleurs que nous rechercherons la vision de l'Histoire projetée par ce roman ; elle s'y inscrit de façon directe, mais aussi par l'intermédiaire de ses structures.

Sur la matière historique, ce qui fait l'objet d'*historia*, *La Semaine sainte* apporte par sa composition un éclairage intéressant. L'absence de centre se manifeste à tous les niveaux : la multiplicité et le passage éphémère des haltes désancrent une Histoire traditionnellement attachée aux espaces de décision ; de longs chapitres [1] brassent des réalités hétérogènes, sans privilégier l'une d'entre elles comme matière de l'Histoire. Du côté des personnages, si Géricault assure le lien entre les épisodes et tient lieu de regard ou de conscience principale, aucune figure dominante ne gouverne l'action ; l'événement, d'ailleurs, se morcelle en un fourmillement de scènes, de faits secondaires. Par rapport aux ouvrages des historiens, on l'aborde ici par son envers, comme une tapisserie dont l'endroit serait la marche triomphale d'un Napoléon qu'on ne voit jamais [2].

En conclurons-nous, avec Olivier de Magny, que l'événement n'existe pas, que " l'événement le plus important est une erreur optique, un mirage de la distance ; vécu il se réduit au poudroiement de futilités tragi-comiques " [3] ? Nous ne le croyons pas, mais nous dirons plutôt qu'il n'est pas toujours où le lecteur l'attend. L'interprétation sceptique d'O. de Magny paraît justifiée par le début du roman, mais d'autres grilles de lecture que l'attente de l'événement politico-militaire traditionnel se dégagent peu à peu du chaos, grâce à de nouveaux regroupements de faits (à partir des chapitres V et VI surtout). La succession politique des régimes n'apparaît plus que le mouvement de surface révélant ou masquant des changements moins visibles de la société. Au cours du texte, on voit peu à peu se vérifier les réflexions de Lévi-Strauss : " Tout événement historique résulte dans une large mesure, du découpage de l'historien "... " le fait historique n'est pas plus *donné* que les autres ; c'est l'historien [...] qui le constitue par abstraction " [4]. Il ne s'ensuit pas qu'il soit " une erreur optique, un mirage ", mais un objet scientifique obtenu par délimitation du champ. Ainsi dans *La Semaine sainte* le " découpage " de ce champ se déplace au cours des chapitres, allant des plus immédiats et

1. Les chapitres comptent de 25 à 65 pages dans les *O.R.C.*, contre 4 à 10 pour les romans du *Monde réel*, excepté *Les Communistes* dans la seconde version, où les chapitres sur mai et juin 1940 comptent environ 15 pages.
2. Voir LEONI (Anne), " Ceci n'est pas un roman historique ", *Histoire / Roman : "La Semaine sainte"*, Publications de l'Université de Provence, 1988.
3. MAGNY (O. de), " Louis Aragon : *La Semaine sainte* ", *Esprit* n° 3, mars 1959, p. 530.
4. LEVI-STRAUSS (Claude), *La Pensée sauvage*, éd. Plon, 1962, p. 321 et 340.

apparents remous politiques de mars 1815 aux grandes mutations socio-économiques depuis l'Ancien-régime jusqu'à la fin du XIXème siècle au moins. L'introduction progressive de personnages représentatifs de diverses couches sociales et d'expériences historiques différentes, l'entrée dans le roman d'espaces (comme Saint-Denis, ou Béthune) porteurs d'une histoire économique, élargissent la matière de l'Histoire.

D'après le témoignage de Pierre Daix, la découverte par Aragon de l'équipée du peintre chez les mousquetaires du roi en 1815 " aurait fait basculer le premier projet centré autour du républicain David d'Angers, tournant alors l'attention du romancier vers l'envers obscur du cours historique. Pierre Daix rapporte une remarque d'Aragon faite à l'occasion de cette lecture, qui rappelle les réflexions hégéliennes sur la réalisation de l'Esprit dans l'Histoire : " on oublie toujours que l'histoire avance par son côté noir " [1]. Le côté de la réalité malaisé à faire entrer dans les schémas explicatifs, et peut-être jugé négatif par une appréciation à courte vue, trouve à son tour droit de cité dans la matière historique.

Plus profondément, pour le romancier, l'objet de l'enquête historique ne serait-il pas, plutôt que ce qui fut, notre historicité elle-même ? Souvenons-nous de cette construction proliférante où chaque moment, chaque lieu, chaque personnage, suscitent des remontées en amont ou des percées vers le futur (par exemple pour l'avenir d'un paysage appelé à une transformation radicale). Les hommes scrutent le temps à partir de leur situation immédiate. Tous ont à voir avec le passé collectif, et la mémoire historique habite la plupart de ces personnages à quelque degré. Lorsqu'elle traverse la forêt de Crécy, la noblesse fidèle au roi frémit au souvenir des grands cadavres du passé royal, " les ancêtres de ces grenadiers et de ces mousquetaires ", tombés dans la guerre de Cent ans : " on passe par des lieux de massacres anciens, de défaites célèbres, et c'est comme si l'on marchait sur des os dans des armures brisées"[2]. Lieux de mémoire, êtres chargés d'expérience historique, ou d'une inquiétude à se situer... Quand Mac Donald entre dans le roman au matin des Rameaux de 1815, c'est tout un passé depuis la Révolution qu'il entraîne avec lui. Chacun s'interroge sur l'avenir proche de la monarchie, de son parti, de la France, comme sur son propre avenir qui en dépend. Le choix d'une période de crise intense concentrée sur quelques jours favorise cette prise de conscience de l'historicité par les personnages et par le lecteur.

1. DAIX (P.), préface à AIME-AZAM (Denise), *Géricault*, librairie académique Perrin, 1983, p. 9.
2. *Sem.S.*, ch. XIV, vol. 30, p. 204.

Qui fait l'Histoire ?

La composition nous éclaire-t-elle sur le sujet de l'Histoire ? Le découpage chronologique rend compte d'une succession temporelle sans pour autant la traduire en termes de causalité, d'autant plus qu'il s'accompagne, nous l'avons vu, de discontinuité spatiale et de dispersion des voix narratives. Qui fait l'Histoire ? L'absence de figure dominante nous interdit de voir dans les grands personnages historiques les forces initiatrices du changement. L'insuffisance d'une explication simple apparaît devant l'imbrication des données, et le poids de chaque volonté individuelle s'avère infime au milieu d'incidents simultanés.

On perçoit toutefois dans le chapitre " La nuit des arbrisseaux " des traits structurels qui invitent à y voir un pivot du roman [1] et ce chapitre est essentiel pour la question du sujet de l'Histoire. Moment-clé pour sa signification, il oriente l'œuvre dans une nouvelle direction : situé au soir de la première journée de printemps, dans ce calendrier des saisons dont nous avons vu la valeur symbolique, il marque aussi un seuil pour le héros qui en sort transformé " comme si les rapports entre lui et les autres avaient changé de fond en comble " [2]. Du point de vue des modes d'énonciation, s'il n'offre pas la première intervention d'auteur en première personne, il présente la plus hardie, la plus longue, la plus perturbatrice jusque-là pour le récit, en insérant la vaste parenthèse anticipatrice autobiographique sur l'expérience de l'auteur à Vœlklingen en 1919 (Prise de parole adressée à un narrataire contemporain, le lecteur). Enfin, c'est au-delà de ce chapitre que vont se déployer de plus en plus nombreuses les prolepses si caractéristiques de *La Semaine sainte*. Or le chapitre met en scène tout à la fois la volonté des hommes de peser sur l'Histoire, la diversité des conditions économiques et sociales où se forgent leurs jugements et leurs résolutions à agir, enfin le champ étroit et l'inadéquation à leur réalité des choix que leur permettent les circonstances historiques. Il nous semble qu'un tel chapitre révèle une démarche de pensée fondamentalement marxiste, que pourrait exprimer la formule bien connue de Marx "Les hommes font leur propre histoire, [...] mais dans des conditions directement données et héritées du passé" [3]. La place même de ce chapitre (entièrement fictif) dans l'organisation d'ensemble signale son importance pour la vision de l'Histoire.

---

1. Voir VICTOR (Lucien), " Segmentation et composition romanesques d'après le dossier manuscrit de *La Semaine sainte* ", *Histoire / Roman : "La Semaine sainte"*, Publications de l'Université de Provence, 1988.
2. *Sem.S.*, ch. XI, vol. 30, p. 93.
3. MARX (K.), *Le 18-brumaire de Louis Bonaparte* , Editions sociales, 1956, p. 13.

L'intelligibilité de l'Histoire.

Pour ces hommes qui la font ou la subissent, l'Histoire est-elle intelligible ? L'est-elle encore, ou le devient-elle enfin, pour l'observateur d'un autre siècle ? Ces interrogations, formulées ou latentes, hantent le roman, avec d'autant plus d'insistance qu'il tire peut-être son unité d'une structure de *Bildung*, histoire d'une prise de conscience progressive. Elle se dégage dans les derniers chapitres à partir du ch. X et surtout aux dernières pages, pour Géricault, " après ce voyage où il avait découvert tant de choses insoupçonnées " [1] :

> " Tout cela n'était que désordre, et voici que tout se faisait comme au matin pour le dormeur ébouriffé, il passe le peigne, et les cheveux s'en vont par ici, par là, il se fait une raie. Savoir la suite... Et Théodore se sentait devant la vie, ce soir-là, un peintre devant sa toile, peindre, c'est mettre de l'ordre. Vivre aussi.
> Seul avec lui-même, il s'avouait des choses qu'il avait ignorées jusqu'alors"[2].

On remarquera la corrélation établie par ce passage entre la notion d'un ordre lié à la connaissance de la réalité et celle de projet de vivre : projet d'agir et curiosité de savoir, tournés l'une et l'autre vers " la suite ".

Bien des critiques ont relevé la technique narrative d'entrecroisement des voix et de restriction de champ qui donne l'impression de personnages perdus dans la confusion d'un présent incompréhensible, sans perspectives sur un avenir brouillé[3]. Elle domine tout le début du roman, non sans se prolonger pour certains participants de cette débâcle, embourbés et désorientés. L'image de l'Histoire est alors celle d'une réalité obscure, ambiguë pour ceux qui la vivent, fragmentée, car " personne ne vit la même histoire " [4], ouvrant sur un avenir opaque — Mais non pas absurde ou inintelligible à jamais ! Ce qui frappe dans le roman, au contraire, c'est l'effort de déchiffrement que suscite l'événement de la part de nombreux personnages, y compris ceux qui semblaient se contenter de suivre sans réfléchir (la scène des discussions à Béthune le Vendredi Saint, au chapitre XV, fait ainsi pendant à la rencontre de la " nuit des arbrisseaux "). Ils tentent de l'élucider par des mouvements rétrospectifs inscrivant ce moment de mars 1815 dans la perspective temporelle de la Révolution, l'Empire, le premier retour des Princes en 1814, et par la confrontation ou le dialogue. La conscience historique est liée à cette

1. *Sem.S.*, ch. XVI, vol. 30, p. 370.
2. *Ibid.*, p. 369.
3. Voir RAVIS (S.), " Temps historique et temps romanesque dans *La Semaine sainte* ", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-juin 1975.
4. *Sem.S.*, ch. V, vol. 29, p. 194.

volonté de *comprendre*, comme chez Antoine dans *L'Été 1914* et l'*Épilogue* des Thibault [1].

Avec le recul du temps, pour un narrateur de 1958, la dimension cognitive s'accroît, car l'événement reçoit des éclairages différents. Le temps historique se dilate à l'échelle de deux siècles, et des personnages nouveaux (comme l'ancien Conventionnel Mr Joubert, et les Degeorge père et fils) sont chargés à la fois de transmettre les idéaux de la Révolution, et de faire ressortir les conditions nouvelles qui en révèlent les limites. Dans la durée de deux siècles, peuvent s'inscrire les transformations économiques, les formes variables d'organisation des travailleurs, du compagnonnage aux " sociétés ", puis aux syndicats modernes ; le long effort républicain pour faire reposer le pouvoir sur le peuple révèle sa permanence sous tous les régimes. Ainsi en relativisant le laps de temps très bref de l'action, en le regardant à la lumière d'autres périodes de l'Histoire, Aragon modifie notre compréhension des personnages. " Il faudrait les voir tous avec leur avenir " [2], pour être en mesure d'apprécier leur place dans l'Histoire. Il apparaît à la lecture de *La Semaine sainte* que la réalité historique ne peut être pensée qu'à un niveau de complexité qui dépasse les ressources du récit linéaire, et qu'en élargissant la connaissance du passé on le réorganise sans cesse au lieu d'ajouter simplement au connu.

Le passé est-il révolu ?

En quelques lieux du texte, la construction romanesque soulève le problème d'une rupture de continuité dans la trame historique. Il existerait des sauts, et des failles où s'engloutirait la possibilité d'entrer en communication avec le passé, si l'imagination ne venait pas jeter un pont entre ce qui a eu lieu et notre présent. Ainsi une déchirure de la continuité narrative fait basculer le récit, au début du chapitre VI, vers une énonciation à partir d'aujourd'hui et au nom de l'auteur :

> "Ce qu'était Beauvais, ce 20 du mois de mars 1815, il est peut-être à présent difficile et douloureux de l'imaginer. L'auteur, sortant de sa réserve, y demande la collaboration du lecteur. Car rien ou presque rien ne subsiste aujourd'hui de cette ville, de ce qui fut son charme et sa beauté, là où passa la dernière guerre"[3].

Synthétiquement, et à l'inverse de la destruction, le surgissement fortuit d'un nouveau paysage avec la découverte de la houille bouleverse les données acquises :

---

1. Voir MARTIN DU GARD (Roger), *Les Thibault*, II, " Épilogue ", bibl. de la Pléiade, éd. Gallimard, p. 997.
2. *Sem.S.*, ch. VI, vol. 29, p. 220.
3. *Sem.S.*, ch. VI, vol. 29, p. 220.

au chapitre XV, l'interruption du récit par une intervention d'auteur à la première personne introduit l'image surprenante du paysage minier futur :

> " qu'est-ce que cela signifie ce bouleversement de la nature ? La plaine est soulevée de monts noirs fléchés étrangement à leur sommet d'un bras oblique [...] Partout des bâtisse incompréhensibles [...] Plus rien d'autrefois. Les problèmes des hommes ne sont plus les mêmes. Excepté la fatigue et la faim "[1].

Passé révolu enfermé dans sa différence, ou aventure des siècles concernant encore les hommes d'aujourd'hui, qui y cherchent l'origine de leur héritage, ou seulement un miroir – peut-être pour mieux déchiffrer le présent...? Ce débat parcourt *La Semaine sainte*. Tantôt Aragon affirme : " J'ai écrit ce livre, au départ, c'était pour combattre les comparaisons entre des époques incomparables. Rien n'est absurde comme de juger, d'expliquer le passé d'après le présent " [2] ; il semble vouloir restituer au passé son étrangeté (comme il n'apparaît pas qu'il fût de la première urgence, en 1958, de dissiper une lecture actualisante de 1815, Aragon entend plutôt par ces mots mettre en place une pédagogie de l'interprétation du passé applicable à d'autres périodes, et en prémunir les acteurs – éventuellement lui-même – contre des jugements hâtifs) ; tantôt, sans pour autant la juger, il tisse entre l'histoire de 1815 et l'époque où il écrit des analogies ou des prolongements. La chronologie linéaire se complique en un chassé-croisé de moments.

Le rôle de ces anachronies multiples n'est pas toujours identique. La mise en relation des époques peut souligner une parenté approximative de situation qui permet à l'homme du vingtième siècle d'entrer en communion affective avec le passé. Dans *Les Incipit*, Aragon rapproche clairement la semaine de 1815 de 1940 :

> "ces huit jours où je trouvais comme une métaphore de l'An 40, et le climat favorable à la levée, dans la tête des jeunes gens, de problèmes ressemblant à ceux qui se posent aux personnages des *Communistes*, et où en tout cas le même décor fait, au moins par moments, un jeu d'échos entre Théodore Géricault et Jean de Moncey"[3].

A la faveur d'une identité de lieu, la débâcle des Princes et la rupture du contrat fiduciaire qui les liait à leurs fidèles trouvent écho dans la profonde désorientation de 1940 :

> "O lieu de confusion, station où les calvaires se croisent et se contredisent, lieu d'abaissement, point de métamorphose des âmes, plaie ouverte à l'extrême de la patrie... Il n'y a nulle comparaison entre ces deux sarabandes, la quête de la mer par les débris de l'armée de

1 *Sem. S.* , ch. XV, vol. 30, p. 277.
2. *Sem.S.*, ch. XIII, vol. 30, p. 165.
3. *Inc.*, vol. 42, p. 256.

> Quarante, la fuite des Princes à la veille de Pâques 1815. C'est un jour où les dieux sont morts, voilà tout"[1].

D'autres fois, Aragon semble se servir des analogies entre le passé et certains problèmes de notre siècle pour parler, en contrebande, d'aujourd'hui. Sous les réflexions de Théodore sur la Révolution et l'Empire perce la question des idéaux révolutionnaires et du stalinisme :

> " Toutes les idées généreuses et grandes... et pour aboutir à quoi ? A ce bain de sang. A ces crimes [...] et Bonaparte accédant au trône crée cette police, nécessaire, je le vois bien, mais qui nous envahit, contrôle, provoque " [2]...

Une série de vues prospectives multipliées dans la deuxième moitié du roman et qui tendent à dominer le récit dans le dernier chapitre, suggère une continuité de luttes politiques et sociales. La communication des époques fait de la distance temporelle, comme l'écrit Paul Ricœur, non seulement " un intervalle de séparation, mais un procès de médiation, jalonné [...] par la chaîne des interprétations et réinterprétations du passé " [3]. Pour l'écrivain sans doute, comme pour ses lecteurs communistes, être affecté par l'Histoire, ici, c'est se sentir, en un sens, l'héritier moral et l'exécuteur testamentaire des militants d'autrefois. André Wurmser parle à propos de *La Semaine sainte* de

> "La continuité d'un combat dont les conditions ont totalement changé. [...] si incomparables que soient deux moments de la lutte pour la libération des " autres ", cette lutte ne s'est pas interrompue, de Babeuf à Blanqui, de Blanqui à Lénine"[4].

A. Wurmser donne implicitement une réponse positive à la question complexe de savoir si l'Histoire telle qu'elle ressort de *La Semaine sainte* a un sens, c'est à dire à la fois une signification et une direction. Les hommes en lutte donnent à leurs actes un but lointain, pour lequel il vaut la peine d'agir et de souffrir. Tout un faisceau de traits structurels confirme cette vision de l'Histoire qu'explicite le discours du narrateur dans les derniers chapitres, reliant le passé à l'avenir : .

> "L'avenir, c'est lui-même perpétué, c'est la délégation de sa pensée aux autres, c'est l'énergie de ce corps transformé [*sic*], la lumière transmise, l'ardeur communiquée"[5].

---

1. *Sem.S.*, ch. XVI, vol. 30, p. 340. Le texte fautif des *O.R.C.*, " l'année Quarante ", est corrigé d'après l'édition princeps.
2. *Ibid.*, ch. XV, vol. 30, p. 272.
3. RICŒUR (Paul), *Temps et récit*, III, éd. du Seuil, 1984, p. 318-319.
4. WURMSER (André), " L'histoire, ce roman. *La Semaine sainte*, par Aragon ", *L.F.* n° 745, 30 octobre 1958, p. 2.
5. *Sem.S.*, ch. XVI, vol. 30, p. 355.

Le futur projeté de l'émancipation humaine, dans la mesure où il apparaît comme " à faire ", et non comme la simple répétition du passé, exerce un pouvoir d'attraction sur le présent. Un temps " vectoriel " se dessine, conforté par la composition qui met l'accent sur le *mouvement vers...* plutôt que sur le but lui-même : la chronologie orientée en fonction de la Résurrection donne pour dernier chapitre au roman " Demain Pâques ", et débouche cependant sur le jour de Pâques à midi, avec le soleil réapparu, comme pour confirmer la valeur positive de ce mouvement. Même effet d'élan vectoriel dans le relais repris au commandant Degeorge agonisant par l'auteur-narrateur (" Je suis cet homme dans une maison de la rue Serrée à Béthune "[1]), relancé dans la durée par l'évocation de l'avenir du fils Degeorge jusqu'en 1851.

La question du progrès : discours progressiste et contre-discours

La question du progrès est appelée par cette construction ascendante du roman et par l'enrichissement de ses principaux thèmes porteurs au fil du texte. En effet, l'entrelacement des thèmes permet de lire le roman suivant plusieurs axes, mais qu'il s'agisse du sentiment national et de la fidélité, de l'action révolutionnaire, ou de la relation de l'artiste à la réalité contemporaine, chacun de ces trois axes possibles connaît un enrichissement au cours de l'œuvre.

Selon *Les Incipit*, la question de la conscience nationale (dont *Pour expliquer ce que j'étais* et *Les Communistes* montrent combien son acquisition est importante pour Aragon) aurait joué de façon décisive pour le choix du sujet de *La Semaine sainte*, " pour [se] consacrer à un temps où le problème national en France puisse s'envisager d'un coup d'œil " [2]. Le héros Géricault permettait d'aborder " l'histoire de la naissance en lui de la conscience nationale " [3]. A travers les discussions du rendez-vous des Arbrisseaux posant le problème de la communauté, les motivations du suicide de Berthier, l'attachement au pays exprimé par Lamartine à Béthune, etc., se précise peu à peu le lien charnel et spirituel du sentiment national. Le choix n'est plus pour Géricault entre Louis XVIII et Napoléon, ni entre " cocarde tricolore et cocarde blanche " [4], mais " entre l'émigration et la France " [5], comme pour M. de Prat entre " les droits de la patrie " [6] et ceux du trône.

---

1. *Ibid.*
2. *Inc.*, vol. 42, p. 255.
3. *Ibid.*
4. *Sem.S.*, ch. XV, vol. 30, p. 272.
5. *Ibid.*, p. 273.
6. *Ibid.*, p. 314.

Pour Aragon et pour les conjurés de Poix, le sentiment national se confond en partie avec l'exigence révolutionnaire, car la communauté confuse de ces hommes aspire à une refonte de la société qui les réunit :

> "Tous marqués par la vie, par des vies diverses, esclaves de ce qu'ils avaient été, cherchant l'issue naturelle, le pas suivant, la conclusion logique de leur expérience, de leur sujétion, la fin d'une longue misère"[1].

L'axe révolutionnaire tantôt vient au grand jour, tantôt poursuit un cours souterrain, s'accentue de manières différentes au fil du roman et du siècle : le mythe toujours agissant de la Révolution française inspire en effet les pensées du Commandant Degeorge, qui imagine les générations futures dans la continuité de ses grands principes : " c'étaient eux qui reprendraient les choses où la Révolution les avait menées " [2], car la Révolution joue le rôle de mythe fondateur pour les Républicains comme le Commandant Degeorge. " M. Joubert " ne commet-il pas l'erreur d'appréciation de croire à une réalité grosse de potentialités révolutionnaires, en projetant le passé sur le présent et l'avenir ? " A nouveau 92, la patrie en danger [...] comme alors la victoire dépend du peuple [...] Ne vois-tu pas que c'est la Révolution qui recommence ? " [3]. Pour les anciens Conventionnels, défendre les frontières et défendre les idéaux révolutionnaires, c'est tout un dans l'esprit des " patriotes ". Fabvier et le fils Degeorge, sous la Restauration, reprennent le flambeau en élargissant la défense de la liberté à tous les peuples :

> "O premiers défenseurs d'un principe nouveau, la solidarité des peuples, – s'écrie Aragon – [...] vous fondez ici, au Pas de Béhobie, cette *tradition* française qui *va gagner* le monde ! "[4]

Puis Aragon va marquer des étapes inédites des luttes sociales, dont l'émergence de revendications ouvrières autonomes : " C'est le temps où *pour la première fois* dans le monde, à Lyon, en France, s'est levé le drapeau ouvrier... "[5]

Plus tard (au ch. X), on entrevoit l'organisation ouvrière.

Enfin si on lit *La Semaine sainte* comme roman de l'artiste, l'Histoire fait mûrir Géricault – personnage dans ses conceptions de l'art. Il passe de l'exaltation de la beauté " noire " des réalités triviales (ch. III), contemplée encore un peu de l'extérieur, en esthète [6], à une participation plus forte à l'objet peint : " Je ferai sa

---

1. *Sem.S.*, ch. X, vol. 30, p. 50.
2. *Sem.S.*, ch. XVI, vol. 30, p. 352.
3. *Sem.S.*, ch. IX, vol. 29, p. 346.
4. *Ibid.*, p. 360. Termes soulignés par nous, ainsi que dans la citation suivante.
5. *Ibid.*
6. Voir ARROUYE (Jean), " *Les yeux pleins de bitume.* Fonctions romanesques de la peinture ", *Histoire / Roman : "La Semaine sainte"*, Publications de l'Université de Provence, 1988.

place au peuple dans mes tableaux ", pour y raconter " les histoires des malheurs nouveaux " [1]. Après avoir intuitivement saisi le mouvement de l'Histoire à travers le contraste entre l'" Officier de chasseurs " de 1812 et le " Cuirassier blessé " de 1814, c'est en toute conscience qu'il va s'orienter vers la peinture de " ce qui change, du moment saisi " [2], avec la passion de déchiffrer la vie : " une sorte de soif [...] de savoir ce qui vient ensuite [...]. Une espèce d'inquiétude, le désir de la page suivante, du lendemain. Connaître... voir, comprendre... pénétrer les raisons de ce qui était inexplicable aujourd'hui " [3].

Affirmation de plus en plus claire du sentiment national source d'une fidélité supérieure aux aléas des partis, formes successives de plus en plus organisées des luttes politiques et sociales, art enrichi dans ses racines et gagnant en conscience, tous ces éléments permettent d'inscrire *La Semaine sainte* dans une vision historique inspirée par l'idée de Progrès ; elle est soutenue par le lyrisme du dernier chapitre, comme par l'insistance sur le thème de l'avenir. Tous ces aspects, en effet, peuvent correspondre à cette philosophie du "perfectionnement" définie comme " une véritable eschatologie de l'humanité en proie au triple mouvement intellectuel, éthique, politique, de son devenir orienté vers la maîtrise d'elle-même"[4].

Mais d'autres faces de la composition, comme d'autres discours de l'auteur-narrateur, obligent à nuancer ce tableau. La question du progrès, cruciale pour un écrivain qui se veut aussi acteur historique, ne se tranche pas aussi aisément.

La composition en "stéréoscopie" d'images d'époques différentes peut suggérer des conclusions opposées à une vision ascensionnelle de l'Histoire : un temps négatif, destructeur, ou un temps répétitif. Du trésor de culture ancestrale que représentait le Beauvais d'autrefois, il ne reste plus rien, que des ruines : "tout le passé détruit, des siècles d'alluvions humaines [...] Il ne reste rien de ce long moment de la France" [5]... Des républicains héroïques du dix-neuvième siècle, qui se sacrifièrent au Pas de Béhobie au nom de " la solidarité des peuples " [6], personne n'a gardé mémoire (" salut à vous qu'on va si bien oublier ! "[7]), et du malheureux Frédéric Degeorge, le nom aujourd'hui ne parle plus même à ses concitoyens : " Déjà l'oubli est comme le lierre " [8]... Si le temps n'est pas

1. *Sem.S.*, ch. XV, vol. 30, p. 274.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, ch. XVI, vol. 30, p. 369.
4. RUBY (Christian), " Qu'est-ce que l'histoire ? ", *L'Histoire en France*, ouvrage collectif, éd. La Découverte, 1990, p. 12. C. Ruby définit ainsi la philosophie du progrès incarnée par Condorcet.
5. *Sem.S.*, ch. VI, vol. 29, p. 220.
6. *Sem.S.*, ch. XVI, vol. 30, p. 360.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, p. 364.

cumulatif, tous les efforts militants seraient-ils vains, et les hommes sans prise sur l'Histoire ?

Au cœur du roman, la voix de l'auteur en première personne, après la parenthèse autobiographique sur la grève des mineurs de 1919, s'élève pour une méditation tragique sur l'éternelle répétition. La rupture chronologique et narrative détache ces passages, qui, de plus, introduisent des narrataires exceptionnels dans le récit : le "tu" du discours à soi-même (" Tu te souviens de ton enthousiasme le 27 septembre 1935, au meeting où s'est décidée l'unité syndicale ? " [1]), et l'adresse répétée à " mes camarades ", dans la phrase : " Ce sang versé, mes camarades, mes camarades" [2]. Ce passage s'offre donc comme un discours actuel de doute sur l'accès possible à une positivité de l'Histoire :

> "Et puis voilà : tout est toujours à recommencer. Les châteaux de sable, la marée vient qui les balaye [...] On s'est trompé, on se trompera encore. On se déchirera, on frappera les siens, sa propre chair " [3]...

L'angoisse de la répétition historique brise l'unité narrative. De tels passages donnent une justification possible à une lecture qui conclut sur "le discours de l'échec"[4] et "sur le peu de révolution"[5]. D'autres conduisent à une contestation encore plus radicale de l'Histoire.

Temps de l'oubli ou temps répétitif menaçant l'idéologie du progrès, se trouvant désignés simultanément par le discours de l'auteur et par la construction du récit avec ses anachronies, seront facilement perceptibles par le lecteur. Il est en revanche d'autres formes de contestation de l'optimisme historique, moins déchiffrables, où nous distinguerons deux cas : la mise en abyme d'une négation de l'Histoire, et le " contre-discours " constitué par un ensemble de passages présentant un type formel analogue.

La vallée de la Somme, lieu où s'inscrivent, nous l'avons vu, plusieurs durées historiques, en même temps que la référence mythique au passeur des morts, est aussi le piège où l'Histoire se conteste elle-même : les deux partis, incarnés par M.A. d'Aubigny et R. Dieudonné, les deux modèles du " Lieutenant de chasseurs " de 1812, se trouvent face à face, comme pour un affrontement, mais la chute de l'officier royaliste reconstitue l'être du tableau comme un être unique, niant l'antagonisme politique : " il lui semblait que c'était lui-même qu'il voyait là, sans

---

1. *Sem.S.*, ch. X, vol. 30, p. 66.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. SIMON (Daniel), " La Révolution au miroir de l'imaginaire. Relire *La Semaine sainte* ", *La Pensée* n° 259, sept.-oct. 1987, p. 118.
5. Titre de l'ouvrage cité en conclusion de l'article de D. Simon, *Discours sur le peu de révolution*, d'Alain Jouffroy, 1972.

conscience, son propre corps, tombé du cheval de Géricault " [1]... Effacées les distinctions de camps, et les identités elles-mêmes, il ne subsiste que la douleur, "cela", l'être inconscient, la "chose"[2] hurlante, à laquelle s'identifie le narrateur. Que pèse l'Histoire, face à la douleur ? Cette question que Malraux pose directement, Aragon se contente de la suggérer.

Cette même vallée verra aboutir à la mort la tragédie à contre-courant d'Olivier - Simon Richard. Indifférent aux événements, il revient vers les lieux de son enfance, en un mouvement involutif, pour se noyer dans les marais. L'exemple est plus ambigu que le précédent, car au désespoir d'amour de Simon Richard, qui l'a détourné du monde, s'ajoute l'" hypocondrie " de l'homme ayant rapporté de Sibérie le rêve irréalisable d'une société fraternelle [3]. Les drames qui se jouent en ce lieu à la fois réel et symbolique concernent le cycle de la vie et de la mort, au-delà des remous de surface de l'Histoire : à la fin du chapitre XII, tandis que la femme d'Eloy Caron ressent les premières douleurs de l'enfantement, Marc-Antoine émergeant de son délire " sait tout à coup qu'il va vivre " [4].

C'est de manière plus diffuse que circule dans le roman ce que nous avons appelé le contre-discours. Une sorte de discours de l'envers s'exprime dans les rêves, les délires, parfois au nom de l'auteur lui-même, souvent au nom de personnages, dans des passages qui ont en commun le recours au présent du verbe (ou à la phrase nominale) et à la première personne : ils constituent ainsi une série formelle qui s'avère recouvrir une série thématique : les sommeils de Toustain, Céleste de Durfort, Géricault, Simon Richard, le Comte d'Artois, etc., le délire de Mac-Mahon blessé, se ressemblent par l'angoisse, les sensations morbides ou terrifiantes, parfois un sentiment confus de culpabilité. Ces passages ne formulent pas une conception de l'Histoire, mais expriment un malaise qu'on ne doit peut-être pas attribuer aux seuls personnages [5]. En effet, comme nous l'avons rappelé dans un chapitre antérieur [6], certaines images du roman se retrouvent presque identiques dans *Le Roman inachevé* (poème " Je tombe je tombe je tombe") et *Les Chambres*, "poème du temps qui ne passe pas". Certes, la fin de *La Semaine sainte* balaye cette face sombre, et le narrateur qui parle en première personne au présent lors de l'agonie du Commandant Degeorge n'affirme plus que l'espoir dans la jeunesse et l'avenir : " rien ne s'achève, je veux partir, me défaire, m'abandonner, mourir... c'est comme les saisons qui se succèdent, l'herbe si complètement disparue et qui

1. *Sem.S.*, ch. XII, vol. 30, p. 135. Voir aussi p. 144 : " Docteur, je vous le laisse, comme si c'était mon propre corps ".
2. *Ibid.*, p. 140.
3. Voir ch. XIV, vol. 30, p. 233.
4. *Sem.S.*, ch. XII, vol. 30, p. 150.
5. Voir RAVIS (S.), " Temps historique et temps romanesque dans *La Semaine sainte* ", *R.H.L.F.*, mars-juin 1975.
6. IIIème partie, ch. V, " Le crépuscule des mythes ".

revient avec le printemps " [1]. Mais l'accompagnement en mineur presque constant du discours en majeur nous paraît un trait structurel révélateur de la crise de l'Histoire dans les années cinquante chez Aragon.

Devant la difficulté à assigner un but atteignable (à l'échelle d'une vie) à une action humaine sujette à l'erreur, à la répétition, à l'oubli, devant un présent hanté par les images de mort, c'est à une projection volontaire vers l'illimité de l'avenir que l'auteur fait appel. La confiance dans l'Histoire, sans doute, s'affirme, mais en une Histoire non balisée, conçue comme un devenir totalement ouvert, dont l'image indéterminée exerce une attraction sur notre présent. De ce point de vue, *La Semaine sainte* illustrerait ces réflexions de P. Ricœur sur l'" écart croissant entre l'espace d'expérience et l'horizon d'attente ", et tend à leur donner une réponse :

> "Ne voyons-nous pas reculer dans un avenir de plus en plus lointain et incertain la réalisation de notre rêve d'une humanité réconciliée ? La tâche qui, chez nos devanciers, prescrivait la marche se mue en utopie, ou mieux en uchronie, l'horizon d'attente reculant plus vite que nous n'avançons. Or, quand l'attente ne peut plus se fixer sur un avenir *déterminé*, jalonné par des étapes *discernables*, le présent lui-même se trouve écartelé entre deux fuites, celle d'un passé dépassé et celle d'un ultime qui ne suscite aucun pénultième assignable. Le présent ainsi scindé en lui-même se réfléchit en "crise", ce qui est peut-être [...] une des significations majeures de notre présent"[2].

Dans *La Semaine sainte*, faute de maîtriser le futur, et pour mieux l'imaginer en prenant élan sur le passé, l'écrivain renoue le fil du temps aux siècles écoulés, et peut éviter ainsi l'écartèlement " entre deux fuites ". Une seule longue phrase à l'ampleur oratoire et au mouvement ascendant relie les deux pôles :

> "Peut-être ai-je repris cet étrange damas ancien de l'histoire, assailli de doutes et de certitudes, suivant les fils du tissu qui se croisent, la tapisserie complexe des hommes et des couleurs, peut-être me suis-je jeté dans la foule d'un temps aboli, pour m'arracher à cette vision simplifiée, linéaire, du monde où j'achève une trajectoire, pour rechercher dans la poussière les graines multiples de ce que je suis, de ce que nous sommes, et surtout de ce qui va naître de nous, contre nous, au-dessus de nous, au-delà de nous, ce printemps des cimetières qu'on appelle l'avenir"[3].

Le titre du roman et sa fin témoignent des problèmes posés par la vision de l'Histoire mise en œuvre dans ce roman, problèmes masqués quelque peu par les affirmations oratoires de confiance finale dans " les jeunes gens qui se lèvent et

1. *Sem.S.*, ch. XVI, vol. 30, p. 353.
2. RICŒUR (P.), *Temps et récit* III, *op. cit.*, p. 308.
3. *Sem.S.*, ch. XVI, vol. 30, p. 354.

portent pour toi l'espoir du monde " [1]. Ils suggèrent aussi l'issue que leur donne Aragon à cette date.

Commencer et " ne pas finir "

Le titre *La Semaine sainte* concentre en lui la dialectique de mort et de vie qui est, nous l'avons vu, l'une des constantes du roman. Son orientation vers la résurrection désigne comme épreuve transitoire et sans doute nécessaire les souffrances assimilables à la Passion. Mais aucun temps précis n'est assigné à ce titre. L'histoire religieuse le renvoie au passé qui le fonde : cette semaine unique du Golgotha et de la Résurrection. Mais sa célébration annuelle a tendance à en occulter l'origine *historique*. Puisque 1815 n'est pas nommé par le titre, celui-ci prend valeur très générale de mythe, et en assume la fonction : perpétuant l'événement fondateur, le mythe garantit chaque moment du présent et trace la voie à suivre pour l'avenir. Ici, la Semaine chrétienne fondatrice étant prise comme métaphore, Aragon déclare : "Je donnerai un autre sens aux mythes anciens" : "L'Homme est ressuscité, la vie recommence" [2], le titre confère à chaque expérience à son tour cette signification renouvelée, promettant une sorte de salut sans Dieu. Paradoxale eschatologie sans au-delà métaphysique, elle n'élimine pas l'Histoire, mais suppose un horizon d'attente lointain, qui soutient les présents historiques successifs.

La fin du roman montre aussi par sa structure comment le perpétuel inachèvement de l'Histoire s'articule avec la possibilité d'agir dans le présent. On sait qu'Aragon, sur un feuillet préparatoire, avait noté cette injonction : "ne pas finir". Il a renoncé au lundi [27 mars] par lequel ce même feuillet clôturait une liste chronologique des haltes, sous la forme "Lundi retour. Capitulation Ce soir à Lille"[3]. La chronologie du roman s'arrête le dimanche à midi ; c'est le jeudi 23 que la Roi est passé en Belgique, le samedi 25 que les Princes le rejoignent avec quelques fidèles. Le dimanche, le sort des troupes royales laissées à Béthune et licenciées reste encore incertain, tandis que Géricault, qui a pris l'initiative du retour sous un costume d'emprunt, est en route. La fin du livre ne coïncide donc pas avec l'Histoire politique, qui pourrait correspondre soit au passage du Roi à l'étranger, soit à la reddition des troupes et au triomphe de Napoléon. Elle s'attache au personnage de l'artiste, lui-même saisi dans son mouvement : le déplacement dans

1. *Ibid.*, p. 355.
2. *Ibid.*, p. 371.
3. Document reproduit dans l'ouvrage *Histoire / Roman : "La Semaine sainte"*.

l'espace signale ici une évolution décisive chez le héros, qui change la direction de sa vie. De ce fait, le processus mis en lumière dans la semaine pascale, avec la promesse de " Demain Pâques " et la joie des cloches revenues, au dernier chapitre, n'est pas tant celui des événements historiques que la prise de conscience de l'artiste plongé dans cette Histoire. Il sait désormais quel appel va tracer sa voie à son art ; "pris d'une passion des choses à faire" [1], Géricault voit s'ouvrir le champ inépuisable du réel à explorer, à comprendre, à estimer à l'aune de la solidarité humaine découverte.

> "Il allait falloir mettre dans tout cela l'ordre, l'art... Il allait falloir donner sens à tout cela [...] La vie, où les hommes et les femmes jamais regardés, coudoyés sans les voir, allaient prendre une place nouvelle, où rien n'échapperait plus à cette critique, qui a l'homme pour mesure"[2].

C'est donc un avenir ouvert, programmatique (et non strictement historique au sens événementiel et localisable dans le temps) qui tient lieu de fin pour *La Semaine sainte*. Tout projet politique s'inscrit dans l'illimité de la durée historique qui le justifie, mais sa réalisation pratique dans le présent l'expose aux altérations dues aux circonstances. L'erreur du fils Degeorge devenu partisan de Louis-Napoléon en est la tragique illustration. Le projet artistique, bien qu'il s'exerce aussi dans des conditions données, proposant *hic et nunc* un objet inépuisable à l'activité de l'artiste, trahit moins l'élan illimité qui en est le vecteur. A ce titre, et malgré l'ambivalence du discours romanesque dans ce roman, l'espoir infini en un devenir historique positif que l'écrivain communiste échoue à concrétiser en tant que militant dans le contexte obscurci de 1958, l'imaginaire de *La Semaine sainte* en amorce l'accomplissement dans les limites de l'œuvre.

Comme d'autres analyses de type formel l'ont confirmé[3], *La Semaine sainte* occupe une place intermédiaire dans l'œuvre d'Aragon. Les contradictions, les questions sur l'Histoire dont le texte est porteur, s'y inscrivent dans une structure encore équilibrée, où les tensions contraires dans tous les domaines alimentent un dialogue interne (continuité et discontinuité, foisonnement et maîtrise unifiante, passé et avenir, vision diurne ou nocturne de l'Histoire, etc.). Ce dialogue latent fait l'intérêt moderne d'un ouvrage toujours guetté par la grande fresque historique.

Cet équilibre précaire, bien que magistral, se rompt avec les derniers romans. *La Mise à mort* le fait voler en éclat. Nous avons vu à quelles fêlures historiques

---

1. *Ibid.*, p. 370.
2. *Ibid.*
3. Voir LIMAT-LETELLIER (N.), " *La Semaine sainte* au seuil des derniers romans ", *Histoire / Roman : "La Semaine sainte"*, *op. cit.* Cette étude analyse en particulier les intrusions d'auteur et les structures parenthétiques.

pouvait correspondre une telle fracture romanesque [1]. *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* dessinent un nouveau visage de l'Histoire. Nous limiterons ici notre étude à *Blanche ou l'oubli*, qui manifeste avec éclat les modifications de l'écriture aragonienne de l'Histoire dans les années soixante.

4 - L'INSCRIPTION DE L'HISTOIRE DANS *BLANCHE OU L'OUBLI*

La trame historique de *La Semaine sainte* repose sur un segment temporel déterminé et sur une "anecdote" résumable, quels que soient les développements luxuriants qui s'y greffent. Rien de tel dans *La Mise à mort*, et moins encore pour *Blanche ou l'oubli*. Nul ne peut en embrasser, ou résumer, la matière historique éparpillée, fragments de toutes époques médiatisés par tant de supports et de formes différents ! Tenter un bilan est à la fois nécessaire et trompeur, dans la mesure où l'on introduit ainsi un ordre factice dans un texte dont l'historicité même se manifeste à travers cet éclatement, ce fourmillement, cette irruption faussement incontrôlée de l'Histoire. Car dans *Blanche ou l'oubli* le mode d'inscription de l'Histoire dans le texte, les modalités formelles de son insertion romanesque, sont plus révélateurs encore que le contenu historique avoué.

Quelle Histoire ? Inventaire

Culturelle *et* politique, internationale *et* française, actuelle (1965-1966) *et* passée, l'Histoire envahit le roman avec une surabondance et une diversité surprenantes. Le vertige de l'inépuisable va de pair avec l'impossibilité de reconstruire une totalité.

A contre-courant du roman, où le même chapitre rassemble des faits historiques éloignés les uns des autres dans le temps et l'espace, notre travail vise tout d'abord modestement à nous faire prendre conscience de l'extraordinaire présence de l'Histoire dans un roman qui peut être lu aussi selon d'autres axes, souvent privilégiés par la critique : une réflexion sur le signe écrit (lecture choisie par Sollers en 1967 [2]), ou sur la fonction du roman (" dans ce roman, ce sont les romans qui sont le sujet du roman", pouvait-on lire sur les parements de l'édition blanche Gallimard), ou comme une longue quête de l'Autre... On n'oubliera pas le bouleversant " après-dire " de 1971 :

---

1. IIIème partie, ch. V.
2. SOLLERS (Philippe), " Une science de l'anomalie ", *Le Monde des livres*, 13.09.1967.

"*Ce que nous cherchons est tout.*
Cette phrase de Hölderlin qui est citée quelque part dans ce livre en contient l'entière signification [...]
Pendant quarante-deux années j'ai *cherché* Elsa. Je la cherche encore " [1]...

Ces autres faces du roman sont rappelées ici non seulement pour relativiser notre enquête historique, mais pour soulever le problème de l'articulation entre ces multiples aspects du texte.

Deux grands ensembles de faits historiques peuvent être distingués par commodité, ceux qui se rattachent au passé, avant 1965-1966, et ceux qui appartiennent aux années de rédaction, où les narrateurs situent aussi les relations de Philippe et Marie-Noire, ainsi que la partie actuelle de l'aventure de Gaiffier. Les événements du jour ont pour caractère propre de surgir souvent par le canal des organes d'information, journaux, radio, télévision. Mais il n'y a pas de cloison étanche entre les faits du passé et l'actualité : la guerre du Viet-Nam menée par les États-Unis ranime le souvenir de la guerre d'Indochine menée par la France, les massacres d'Indonésie de 1965-1966 convoquent une série de retours en arrière sur l'histoire des îles sous la colonisation hollandaise et depuis l'indépendance. Ainsi l'on rencontre, soit par le biais d'une allusion rapide, soit en plusieurs pages et diverses occurrences, des mentions historiques innombrables, concernant des domaines dont nous dressons la liste non exhaustive par ordre chronologique des faits évoqués :

PASSE HISTORIQUE :

– Guerres puniques (à travers *Salambô*)

– Débuts du christianisme (à travers *Le Martyre de Saint Maurice*)

– Guerre de Cent Ans (le château d'Artémidore)

– Révolution française (à propos de Hölderlin)

– Histoire littéraire du XIXème siècle : Musset et Rachel, l'œuvre de Flaubert et ses voyages, Léon-Paul Fargue, etc.

– Révolution de 1848, journées de juin 1848, et coup d'Etat du 2 décembre 1851

– Histoire du théâtre et du cinéma au XXème siècle : Henry Bataille, L. Delluc, Moussinac, Truffaut, Godard, etc.

– Histoire de la grammaire et de la linguistique : de Darmesteter à Chomsky, la plupart des noms connus

– Guerre du Rif

– Édification socialiste en U.R.S.S. par allusions, et par le biais d'un voyage de Cummings

1. "Après-dire", *O.R.C.* , vol. 38, p. 185 et 187.

– Allusion au 6 février 1934

– Allusion au Front populaire

– Allusions à la guerre d'Espagne, évocation de " Guernica "

– Manifestations nazies à Nuremberg en 1938. Allusion à Drieu la Rochelle (" D. ")

– Une quinzaine d'occurrences développées pour la seconde guerre mondiale et la Résistance

– 1947 : les communistes présents au gouvernement

– Guerre d'Indochine et colonisation française

– Guerre froide : plusieurs pages sur la manifestation de 1952 contre le général Ridgway à Paris

– Allusion indirecte à l'affaire du portrait de Staline

– Crise de 1956 : plusieurs allusions à 1956, et *Hypérion*

– Guerre d'Algérie (peu évoquée)

– Une dizaine d'occurrences développées sur l'histoire de l'Indonésie depuis les années vingt.

FAITS CONTEMPORAINS DE LA DIEGESE.

– Affaire Ben Barka (octobre 1965 - début 1966), 12 occurrences

– Élections présidentielles (décembre 1965)

– Crise et massacres d'Indonésie (1965 et 1966). Au moins 8 occurrences importantes

– Guerre du Viet-Nam ; trêve de Noël 1965. Bombardements de 1966 sur Hanoï

– Coup d'État au Niger, début 1966 : rapide mention

– Événements culturels : films, music-hall, succès de librairie, etc.

– Faits-divers : comète, panne de l'horloge parlante, incendies du Var, etc.

Le roman laisse de côté certains faits de 1965-66, comme le gouvernement Pompidou, la catastrophe de Feyzin... Il ne tient pas lieu de chronique. La liste dressée fait apparaître un tohu-bohu d'époques et de registres, d'autant plus sensible à la lecture que le texte ne semble gouverné par aucun ordre logique. Comme pour donner au roman un point d'appui à partir d'une date-repère, mais aussi suggérer un " mode d'emploi " du livre, Aragon place vers le début de *Blanche* un échantillon de coupe historique ménagée dans le passé. Il convoque les souvenirs du héros quand il avait vingt-quatre ans, pour répondre à la question : "Que s'est-il passé en 1922 ? ". Pourquoi cette date initiale ? Par simple déduction à partir des vingt-quatre ans de Marie-Noire ? Sous l'insistance à faire partir de 1922 le segment rétrospectif de la diégèse, la biographie nous révélerait peut-être la

blessure liée à la perte de l'une des figures de "Blanche", l'un des "pilotis" de Bérénice, traductrice de Hölderlin[1], qui entre dans la vie de Gaiffier en 1922... Si une souffrance amoureuse a gravé l'année 1922 dans le souvenir du "je" narrateur, pour qui seule la douleur est inoubliable, il le masque sous l'accumulation des détails historiques.

L'abondance des indices historiques sur 1922 n'a d'égale que leur dispersion en détails isolés. Les souvenirs culturels dominent : "c'était l'année de *La Femme de nulle part* " de Louis Delluc[2], de la mort quasi simultanée de Berthe Bady et Henry Bataille, de la rencontre entre le narrateur (représentant ici Aragon) et de Maxime Alexandre[3] ; l'année de la publication d'*Ulysse* de Joyce en revue. Sur le plan politique, "c'était sous Millerand"[4], et l'année de l'accord germano-soviétique de Rapallo, dont le nom seul surnage. Aragon mentionne encore l'élection d'un nouveau Pape. Mélangeant les registres, il n'a garde d'oublier " tout le bazar qui se démode d'un Salon des Arts Ménagers à l'autre " [5] ! Mais pour qui serait tenté d'étendre à d'autres années cet exercice de mémoire du narrateur, le système est rompu par les lacunes reconnues : "en France, que se passait-il en 1926 ? Alors ça, le brouillard"[6]. Surabondance de souvenirs, ou blancs, que révèlent-ils, que cachent-ils ? Le texte énigmatique incite le lecteur à édifier des hypothèses, à rêver autour de ces signes.

Les défaillances de la mémoire n'empêchent pas une attitude foncièrement historique devant les phénomènes sociaux, la vie des mots, les modes, les objets ; on s'aperçoit que *Blanche ou l'oubli* est un roman intimement pénétré d'historicité. Mais il ne s'inscrit pas pour autant dans le cadre traditionnel de la représentation de l'Histoire : "Tout ce roman travaille déjà à redéfinir moins naïvement ce concept obscur et à en développer, à en *jouer* les ambiguïtés", écrit Daniel Bougnoux dans son essai sur *Blanche ou l'oubli* [7]. " Cette réflexion de, et sur, l'histoire (sur la possibilité de l'écrire comme de l'oublier)" [8], passe moins par le discours théorique que par les formes de son apparition – ou de son enfouissement – dans le texte.

---

1. Gwenola LEROUX, dans sa thèse *Le Jardin d'Aurélien*, précise qu'il s'agit de Denise Naville (Denise Lévy en premier mariage, de son nom de jeune fille Denise Kahn), qu'Aragon fréquenta à Strasbourg.
2. *B.O.*, I, ch. I, vol. 37, p. 17.
3. Dans ses *Mémoires d'un surréaliste* , Maxime Alexandre place cette rencontre en 1923 (*op. cit.*, p. 39).
4. *B.O.*, I, ch. II, vol. 37, p. 35.
5. *Ibid.*, p. 39.
6. *Ibid.*, ch. III, vol. 37, p. 47.
7. BOUGNOUX (D.), *"Blanche ou l'oubli" d'Aragon*, coll. Poche-Critique, Hachette, 1973, p. 8.
8. *Ibid.*

Comment s'inscrit l'Histoire

Est-elle vraiment scriptible ? Elle apparaît éminemment périssable, impossible à capter. De grands pans du passé sont frappés d'oubli, même pour les hommes qui les ont vécus : "vous savez bien, 1959, l'année des *400 coups* ! ah ? vous avez oublié"[1]. On perçoit, par le caractère fragmentaire des indices historiques, qu'ils ne sont que des îlots de mémoire à la surface d'un monde englouti. Si 1922 survit, 1926 se noie dans la brume... Rien n'échappe à l'effacement : "Dans combien de temps est-ce que j'aurai oublié Hanoï ?"[2]. Nous avons vu comment la fébrilité de la datation cherchait à faire pièce à cette disparition du passé. Malgré les accumulations d'archives, bibliothèques, cinémathèques ("Encore une sacrée mémoire, la cinémathèque"[3]), le passé n'est plus conçu comme un réservoir toujours disponible de connaissances qu'il suffirait d'actualiser pour les faire venir à la lumière. Il s'oublie d'autant plus que la mémoire se détourne de certaines plaies[4].

Celui qui cherche à reconstituer l'Histoire n'a le choix qu'entre les "cartes postales" où la mémoire se fige, et la "couleur subjective" [5], à la poursuite d'une saisie non pas tant de référent historique que de soi-même : "Marie-Noire vient de comprendre quelque chose : la couleur qu'elle cherche, ce n'est pas Périgueux, c'est elle-même, la couleur que son œil invente" [6]. L'impossible accès à une représentation "objective" se manifeste aussi dans la quasi absence de récit historique pris en charge par un narrateur extérieur. Même les développements sur l'Indonésie, qui dépassent les connaissances vraisemblables de Marie-Noire, sont censés prononcés ou pensés par elle[7], lorsque ce n'est pas Gaiffier qui se les remémore, mêlant à des considérations d'Alit sur la politique indonésienne sa propre obsession de Blanche : "Moi, je l'écoutais avec intérêt, mais ses discours étaient pourtant troublés à mes oreilles par la voix qui parlait en moi de tout autre chose [...] J'avais très mal suivi ce qu'il m'avait dit du *Perhimpoenan Indonesia* "[8]. La subjectivité pénétrant les discours historiques les fait bifurquer, en trouble la voix. Le lecteur submergé de détails n'est cependant guère en mesure de reconstituer l'équivalent d'un exposé d'historien cohérent, même pour les événements d'Indonésie dont le récit, fait en plusieurs fois, est pourtant le plus fourni en informations historiques : l'exotisme des noms, notre ignorance du

1. *B.O.*, I, ch. I, vol. 37, p. 17.
2. *B.O.*, III, ch. I, vol. 38, p. 34.
3. *B.O.*, I, ch. II, vol. 37, p. 36.
4. Voir *Le Roman inachevé*, " Le mot "Vic" ".
5. *B.O.*, I, ch. IX.
6. *Ibid.*, vol. 37, p. 166.
7. " Mais dis donc, Marina... d'où tu sors tout ça ? ", *B.O.*, II, ch. VII, vol. 37, p. 295.
8. *B.O.*, II, ch. VI, vol. 37, p. 287.

contexte, des zones d'ombre persistant sur les personnages réels et leurs attaches politiques, ou sur le coup d'État manqué (si c'en fut un...) de 1965, font du drame indonésien un cauchemar en clair-obscur.

Ce qui accroît dans la plupart des cas la désorientation de la figuration historique, est le désordre chronologique de son surgissement dans le récit (" de mes mains d'aveugle cherchant à renouer les événements, leur logique. Les années me fuient dans tous les sens[1]). Dans cet étrange colin-maillard, les époques se bousculent à l'intérieur d'un même chapitre. " Drôle de mic-mac, ce mélange de calendriers !"[2]. L'Histoire s'inscrit au hasard des associations d'idées, si bien que le lecteur doit retrouver, sous l'apparence anecdotique des rappels historiques, la constance des interrogations : l'incertitude sur le bien-fondé des décisions politiques relie les passages consécutifs sur les multiples insurrections vaincues en Indonésie (1965, 1926-27, 1948), la révolte des Canuts, celle des Communards, l'attitude des communistes en France à la Libération, la manifestation contre le général Ridgway en 1952, le départ des communistes du gouvernement en 1947, etc. Occasions perdues, initiatives aventureuses ? Partout se lève la même question : "dans cette affaire, qui a raison ? qui a vraiment raison ?" [3]. Et la réponse est celle de la fidélité à la solidarité avec les vaincus, celle de la grandeur des causes perdues, en protestation des hommes contre ce qui les accable, non celle de l'analyse politique : "Et peut-être que ce sont les morts qui ont raison même s'ils n'avaient pas raison"[4].

Le désordre chronologique ne doit pas nous faire conclure à l'absurdité de l'Histoire, qui demeure objet d'investigation supposé intelligible, mais il obscurcit l'enchaînement causal des événements, et établit entre des faits étrangers les uns aux autres des relations d'analogie situées sur d'autres plans, moins rationnels.

L'Histoire peut donner lieu à investigation et interrogation, comme dans les exemples cités de révoltes vaincues. Mais *Blanche ou l'oubli* présente aussi d'autres formes de traitement de l'événement : il prend figure parfois de spectacle, où le choc de l'image ou de l'article d'information brut tantôt fait verser l'Histoire du côté du fait-divers, tantôt trouve un prolongement en un second temps, pour certains personnages. La génération représentée par Philippe appréhende l'Histoire à travers les *media* ; c'est ainsi que le roman fait entrer dans la fiction l'affaire Ben Barka, par les titres des journaux, les noms propres jetés sans explication (le juge Zollinger, Figon...), le "flash" à la télévision :

1. *B.O.*, III, ch. II, vol. 38, p. 69.
2. *B.O.*, I, ch. VI, vol. 37, p. 100.
3. *Ibid.*, p. 87.
4. *Ibid.*

> *"Une nouvelle à l'instant vient de nous parvenir... Vers 21h30* [...], *Georges Figon a été trouvé mort par la police qui venait l'arrêter* "[1].

Aragon rend bien compte ici du retentissement d'une affaire qui occupa la "Une" des journaux et qu'il a suivie lui-même de près (Dans *Le Monde* du 18 janvier 1966, on trouve son nom parmi les personnalités ayant signé un appel demandant que soient tirées au clair les responsabilités dans la disparition de l'opposant marocain). La relation du public à l'événement est aussi superficielle que passionnée, et ni les enjeux internationaux, ni la complexité politique avec la mise en cause du pouvoir français (débat vif à l'époque) ne seront exposés :

> "tous les copains de Philippe, et Agnès, et des tas dont le nom ne vous dirait rien, les voilà fous, une fois de plus, c'est pis que pour les élections ! Ils vous téléphonent, tu as entendu la radio à six heures ? tu as vu la télé ? tu as lu *Minute* , tu sais ce qu'on dit...? Et puis Philippe qui rentre avec un paquet de journaux. On ne va plus au cinéma pour ne pas rater une émission. On est comme à une séance de catch [...] C'est fini Bardot : il n'y en a plus que pour la police"[2].

Le "spectacle" de l'actualité vedette a pour caractéristique de surgir dans le texte avec l'effet de choc – vite émoussé – du sensationnel, rendu en particulier par la technique du collage. On constate l'emploi de techniques identiques pour annoncer l'observation d'une comète[3], signaler l'influence des élections présidentielles sur la mode [4], révéler l'ampleur de la répression en Indonésie[5], commenter la panne de l'horloge parlante[6]... Un encart du même type sera utilisé pour ramener le récit de *Salambô* au mode sensationnel moderne, en démonstration ironique[7]. L'identité de traitement de ces nouvelles hétérogènes produit une certaine ambiguïté des effets : les voici à la fois mises en évidence par le collage et happées par le système de banalisation journalistique. Un encart "hors normes" [8] souligne l'ambivalence du collage :

FLAUBERT
nous déclare
J'AI VU TUER MÀTHO
par Schahabarim

---

1. *B.O.*, II, ch. VII, vol. 37, p. 304.
2. *B.O.*, II, ch. VIII, vol. 37, p. 314-315.
3. *B.O.*, I, ch. V, vol. 37, p. 94.
4. *B.O.*, II, ch. III, vol. 37, p. 217.
5. *Ibid.*, p. 222 ; II, ch. VII, p. 294 et 297 ; III, ch. II, vol. 38, p. 88.
6. *B.O.*, III, ch. I, vol. 38, p. 33.
7. *B.O.*, II, ch. IV, vol. 37, p. 253.
8. *B.O.*, *ibid.*

Mais une lecture plus attentive de *Blanche ou l'oubli* distingue en général une reprise de l'information brute médusante par un second temps où celle-ci est intériorisée. Ainsi la nouvelle datée de "Tokyo, *23 décembre* " que Marie-Noire découvre par hasard "dans un coin du *Figaro* maternel"[1] ne semble faire l'objet que d'une lecture distraite : "Djakarta ? où c'est exactement, Djakarta ?". Mais quelques pages plus loin, un " je " ambigu reprend la parole, " celui qui parle " élève la voix et restitue à l'événement son poids :

> "Qu'est-ce que je lisais tout à l'heure dans un journal d'avant-hier, des pages imprimées, dans la corbeille à papiers, une dépêche de Tokyo, jeudi dernier, 23 décembre [...] je n'aurais jamais imaginé l'extermination le long des sawahs, dans l'arrière-pays de forêts, les têtes coupées le long des chemins... "[2]

De même une brève nouvelle lue par Marie-Noire : "Indonésie – "87000 tués depuis octobre, précise Soekarno" ", donnée en collage typographique [3], est d'abord suivie de propos futiles et d'informations politiques incolores, mais quelques pages plus loin, la charge émotive suscitée par cette information se déploie :

> "quatre-vingt-sept mille tués depuis octobre... [...] C'est comme une main sur ma nuque, elle me courbe, elle me met le nez dans ce sang, ces cadavres. Qu'est-ce que j'ai ? Je tremble" [4].

Or on remarque à plusieurs reprises que le changement de la nouvelle médiatique, passant du spectacle extérieur à la blessure intime, a été favorisé, sinon produit, par le truchement de l'art. La lecture de *Salambô* devenu hypotexte de *Blanche ou l'oubli* restitue à l'assassinat de Ben Barka sa vérité, " cette profanation de l'homme " [5] que le narrateur-je retrouve aussi dans le drame indonésien, à travers la mort imaginaire de Mâtho : " Mâtho tout aussi bien, si vous voulez, que nous appellerons l'Homme " [6]. La signification symbolique du roman de Flaubert permet au narrateur de s'identifier à cette image de l'Homme, et arrache à l'anecdote, si l'on ose ainsi la désigner, la mort de Ben Barka.

L'art a fait entrer l'" oubliable " événement dans l'" inoubliable " [7]. L'émotion de Marie-Noire devant les massacres se concrétise en images impossibles à chasser, après un regard à *Guernica* : " Elle ne connaît personne de ces gens. Elle n'est pas communiste. Mais ça lui fait, mais ça lui fait énormément. Elle regarde au mur *Guernica*. C'est un peu comme si elle voyait ce qui s'est passé

1. *B.O.*, II, ch. III, vol. 37, p. 221-222.
2. *Ibid.*, p. 230.
3. *B.O.*, II, ch. VII, vol. 37, p. 294.
4. *Ibid.*, p. 299.
5. *B.O.*, II, ch. III, vol. 37, p. 229.
6. *Ibid.*
7. Termes repris au texte placé en " prière d'insérer " dans l'édition blanche Gallimard.

là-bas [...] elle tremble " [1]. Dans la troisième partie, c'est Gaiffier qui regardant la télévision, y capte l'image, disloquée par les incidents techniques, d'une manifestation au siège de l'O.N.U. protestant contre les massacres d'Indonésie : "Puis, tout de suite, les sports " [2]... L'information télévisuelle serait emportée par le flot indifférent du quotidien, si elle n'était pas relayée immédiatement par un tableau, lui-même rappelant le souvenir d'un livre : " J'ai éteint le football. J'allume. La bibliothèque. Et c'est alors que je suis tombé pile sur ce livre, un numéro de *Cahiers d'art*, *Les Greco d'Espagne* " [3], reproduisant *Le Martyre de Saint Maurice* dont parlait Barrès dans *Les Déracinés*. Le tableau fait vivre aux yeux de Gaiffier le sacrifice de "ces êtres passionnés d'indépendance qu'[il] avai[t] il y a trente et quelques années fréquentés dans l'Insulinde"[4]. La véritable communication passe "par le chemin des fables", *Salambô*, *Les Déracinés*, ou *La Tempête*, qui donnent entrée dans "le terrible monde réel" [5] parce qu'il fait accéder à l'homme en l'autre, celui qui sans cette médiation nous resterait étranger.

L'Histoire s'affiche, brutalise la vision, l'envahit parfois au point de s'imposer à la conscience :

> "Une image où se résume tout le reste : à la télé, cet enfant qui fait le geste terrible de se boucher les oreilles pour ne pas entendre éclater la bombe, et il a beau appuyer ses mains, il l'entend, cela se voit dans tout le visage, il l'entend. Je voudrais ne pas imaginer Hanoï" [6].

Aragon immobilise cette image, symboliquement, en construisant la fable du temps bloqué (un article de *Paris-Presse* du 17 juin 1966 montre que l'horloge parlante ne s'était pas arrêtée, mais détraquée : " Tombée en panne cette nuit l'horloge parlante avait 1^{h}1/4 de retard jusqu'à 8^{h}40 ". Aragon transforme ce retard en *blocage* sur 1^{h}1/4, en accord avec le motif du "temps qui ne passe pas" lié chez lui à l'angoisse[7]). Le passage par l'imaginaire du temps figé transforme le fait brut de l'information télévisuelle, l'introduit dans le système du narrateur, et le rend à son tour "inoubliable".

Mais ni le coup de poing du fait médiatique, ni le détour par l'intertextualité ou la représentation icônique ne suffisent à caractériser le mode d'inscription de l'Histoire dans ce roman. Elle travaille toute l'écriture, où il s'agit de dire et cacher à la fois l'indicible, le plus douloureux. L'Histoire la plus angoissante n'est pas

1. *B.O.*, II, ch. VII, vol. 37, p. 297.
2. *B.O.*, III, ch. II, vol. 38, p. 88.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 90.
5. *B.O.*, III, ch. IV, vol. 38, p. 162-163.
6. *B.O.*, III, ch. I, vol. 38, p. 34. Image reproduite sur une affiche éditée par le Parti Communiste Français.
7. Voir IIIème partie, ch. V, 2, " Le temps blessé ".

celle qui vient à l'avant-scène, mais celle qui passe par les failles, les brusques silences, les trous de l'oubli, les transpositions, les déplacements... La critique a déjà noté l'importance du travail souterrain de 1956 dans *Blanche ou l'oubli* [1]. Son analyse peut illustrer notre propos. La crise se révèle où la phrase achoppe, s'interrompt : "en 1956, l'année vous savez... mais ça se passait ailleurs"[2], ou par des formules allusives : "Dix ans où pour survivre il a fallu sans cesse oublier ce qui ne se laisse pas oublier" [3]... Le détour par *Hypérion* pour parler de la blessure de 1956 est à peine une contrebande, tant le roman est ici explicite dans l'allusion à la crise de 1956 et à l'affaire de Hongrie :

> "Toute la lettre est de cette amertume qui était la mienne (la nôtre !) cette année-là. C'est effrayant quand tout se met à faire image [...] En 1956, la lettre à Diotima sur la prise de *l'antique Lacédémone* avait pour moi un sens de fureur et de larmes [...] mais Hölderlin parlait pour moi, je comprenais, ah comme je comprenais ce deuil et cette honte !"[4]

Mais la manière dont *Hypérion* livre peu à peu son aveu, l'entrée progressive de la lettre à Diotima, en allemand d'abord, font bien percevoir qu'il en est de cette réalité historique douloureuse comme du nom de Blanche : le narrateur ne peut s'approcher sans trembler de cette cicatrice. De la même façon, l'épisode de Blanche à Java intervient tard dans le récit, pour en combler après coup une lacune, comme si le narrateur en avait retardé l'approche. L'anomalie de la lecture " mentie " d'*Hypérion* par Blanche à Java dans les années trente (que l'on veuille supposer une intervention de Gaiffier ou un mensonge de Blanche), nous suggère un discours encore plus masqué pour aborder l'aveu d'aveuglement devant le stalinisme. A celui qui aurait su lire *Hypérion* dans ces années trente, qui aurait su écouter les voyageurs (Cummings à son retour d'U.R.S.S., comme Gaiffier à son retour de Java, mais "personne n'écoute les voyageurs"), la vérité aurait dû apparaître sur " ce qui se passait là-bas... je veux dire en U.R.S.S."[5]. L'évocation de Hölderlin est associée à celle de cette année qu'Aragon désigne dans *L'Œuvre poétique* comme " l'année terrible " :

> "Et si j'allais, et si j'allais me souvenir ? Dieu – garde l'homme d'oublier d'oublier ! Un temps vient qu'il ne vit plus de rien d'autre que de l'oubli. Je n'en étais arrivé, pensant à rebours, pas même à l'année 37. Je n'avais pas encore lu *Hypérion*, la terrible lettre : *Es ist aus,*

1. Voir BOUGNOUX (D.), *"Blanche ou l'oubli" d'Aragon*, coll. Poche-Critique, éd. Hachette, 1973, et LIMAT-LETELLIER (N.), *Le Vertige de la fiction..., op. cit.*
2. *B.O.*, III, ch. II, vol. 38, p. 73.
3. *B.O.*, III, ch. III, vol. 38, p. 103.
4. *Ibid.*, p. 102.
5. *B.O.*, I, ch. V, vol. 37, p. 77.

> *Diotima* [...] Je ne peux pas traduire cela, anticiper à traduire cela. Oublier *avant*, comme *après*... Pourrai-je toujours oublier ?"[1]

Le texte intégral de Hölderlin, dont Aragon reproduit quelques extraits saisissants, va beaucoup plus loin encore dans le questionnement critique du passé militant que les passages cités : Hypérion avait rêvé d'" un nouveau monde pour l'humanité " [2], où s'épanouirait une " sociabilité " [3] fraternelle. Il s'engage dans l'action aux côtés de révolutionnaires qui vont se révéler des fanatiques ; se proposant d'" améliorer le monde ", ils imposent par la force leur vision :

> "nous sommes là pour nettoyer la terre [...], nous jetons les pierres hors du champ [...], nous brisons à la houe les mottes trop dures [...]. Nous ne mendions pas l'adhésion des cœurs. Car nous n'avons besoin ni du cœur, ni de la volonté de l'homme [...] Si personne ne veut demeurer là où nous bâtissons, ce n'est pas notre faute"[4].

A ces mots, Hypérion se rebelle : " "Ce sont des imposteurs !" criaient à ma sensibilité tous les murs de ma chambre. J'étais comme un homme que la fumée suffoque et qui enfoncerait portes et fenêtres pour sortir " [5]. Les problèmes historiques et moraux soulevés par *Hypérion* vont bien au-delà de la répression à Budapest en 1956 ; les méthodes d'édification du socialisme sont peut-être en cause, et même – qui sait ? – les fondements du pouvoir qui les a mises en œuvre. On comprend l'importance de cette lecture clandestine d'*Hypérion* à Java (où il n'est pas impossible de voir une transposition de l'U.R.S.S. des années trente, "ce pays où Geoffroy Gaiffier ni Blanche n'avaient jamais mis les pieds en ce temps-là"[6]) :

> "Ah ! pourquoi n'avoir pas demandé à Blanche ce qu'elle cherchait à Java dans l'*Hypérion* qu'elle se cachait pour lire ? et si j'avais compris plus tard, trop tard... " [7]

Dans le doute généralisé que l'auteur cultive tout au long du roman (doute sur la "réalité" du document apocryphe, sur la présence de Blanche chez Perdita, sur le statut " inventé " ou " créateur " des personnages, etc.), il est permis de lire une méthode pour inciter le lecteur à passer au crible les certitudes dans des domaines

---

1. *B.O.*, I, ch. V, vol. 37, p. 97.
2. HÖLDERLIN, *Hypérion ou l'Ermite de Grèce*, précédé du fragment *Thalia*, traduction et présentation de Ph. Jacottet, cité en collection Poésie/Gallimard, 1973, p. 155. Ph. Jacottet a traduit le fragment *Thalia* en 1957, et a publié au Mercure de France une traduction d'*Hypérion* en 1965.
3. *Ibid.* Fragment d'une première version, p. 13.
4. *Ibid.*, p. 86-88.
5. *Ibid.*
6. *B.O.*, III, ch. III, vol. 38, p. 132.
7. *Ibid.*, p. 126.

moins anodins. Ainsi l'auteur construit des " anomalies " d'apparence futile, mais qui ébranlent les croyances. Ce principe de *déplacement* où tout est signe d'autre chose, mis pour autre chose de plus enfoui, règne en maître sur ce roman à propos de l'Histoire. A l'ouverture du livre, l'épigraphe de Darmesteter sur la catachrèse désigne ainsi l'une des voies de déchiffrement du texte aragonien. La crise historique, ce "divorce" [1], et la faille dans le couple, parlent l'une *pour* l'autre, dans tous les sens du terme : elles se désignent réciproquement ("Et toi, ta grande passion ?" repris à Flaubert comme titre de chapitre), et font dériver l'écoute vers un propos de substitution.

> "Qui me détourne de l'autre, de Blanche ou de l'histoire ? L'histoire par moments si je la laisse grandir si haut est-ce pour masquer... on dit *masquer* ? la voix qui me déchire encore... "[2]

La lecture est sans cesse renvoyée de Blanche manquée à l'Histoire fuyante, et inversement de l'intertexte à notre siècle (où le socialiste doctrinaire Sénécal tuant le " pur " Dussardier se répète, où le martyre de Saint Maurice se reproduit sans fin). Mais une universelle analogie noie les différences entre les situations, les personnages, les textes : seul subsiste le cri. La douleur reste la pierre de touche de la vérité [3]. Signe de l'Histoire, donc, ce tourniquet perpétuel qui relance l'écriture, met le lecteur sur la voie d'un déchiffrement, et lui en dérobe le fin mot.

Mais c'est tout le langage de *Blanche ou l'oubli* qui porte la marque des blessures historiques, pour ainsi dire physiquement, " blessé, battu, flétri, ouvert, brutalisé, déchirant "[4], comme le lit ou la terre victime des hommes ("La terre, c'est quelque chose comme le lit"[5]) : mots balbutiés, phrases inachevées, désordre de la syntaxe comme de l'Histoire, "interminable ruban qui s'embrouille"[6], s'approchant de l'indicible. Les mots adressés à Blanche absente sont aussi réversibles à l'Histoire, "les phrases défaites comme des chevelures, les syntaxes brisées, la chanson morte, kaléidoscope des cris, douleurs comme un pain partagées"[7]...

L'inscription de l'Histoire passée semble osciller dans *Blanche* entre la remémoration (plus ou moins lacunaire) qui fournit tant de développements rétrospectifs greffés sur le récit premier situé en 1965-1966, et la répétition, par

---

1. Voir *La Mise à mort*, " Le miroir de Venise ", vol. 33, p. 69.
2. *B.O.*, III, ch. II, vol. 38, p. 76.
3. Pour une analyse de ce motif si éminemment aragonien, nous renvoyons au développement que lui a consacré N. Limat-Letellier dans sa thèse, ch. II, 4 C : " L'ultime vérité : la blessure cachée ? " (p. 241-245 en particulier).
4. *B.O.*, I, ch. VII, vol. 37, p. 116.
5. *Ibid.*
6. *H.M.*, I, p. 48.
7. *B.O.*, III, ch. I, vol. 38, p. 41.

laquelle l'Histoire fait retour à travers les fables, la circularité du comportement des personnages, voués à ne pas [se] comprendre, et les failles du discours, l'" oubli ". Mais, comme l'écrit Daniel Bougnoux, " l'auteur, qui a lu Freud avant vous, n'entend pas se laisser surprendre à revers " [1] ! La répétition " inconsciente " elle-même fait partie du jeu, ou du piège textuel. Elle suggère que l'Histoire agit comme traumatisme, inspire au lecteur le désir de remonter "au-delà", d'en "savoir plus"[2], sans lui donner tous les éléments pour comprendre.

Dans la plupart de ses romans, Aragon confie aux dernières pages le soin de dégager la vision de l'Histoire dont le livre est porteur, ou du moins celle qu'il veut transmettre, semble-t-il, comme message final. Le *desinit* [3] qui parachève la composition de *Blanche ou l'oubli* en propose-t-il à son tour ?

La fin du roman, déroutante et à plusieurs étapes, oblige à remonter quelques pages avant le point final, à l'issue dramatique de l'histoire de Philippe et Marie-Noire. Elle s'inscrit dans le contexte d'une vision désespérée, chez Gaiffier, de son propre malheur après le départ de Blanche, associé au malheur général : "Ça ne finira donc jamais ? Tout dans cette vie a l'air d'un cauchemar" [4], l'affaire Ben Barka, l'Indonésie sanglante, la perte de Blanche, pêle-mêle. Le symbolisme du meurtre est si explicite qu'on a l'impression d'avoir affaire à une morale de la fable : Philippe, meurtrier involontaire, a tué l'objet de son amour et son enfant *Avenir*. L'histoire individuelle se referme, détruite par ceux qui voulaient la construire, image d'une Histoire collective tragique, où la même culpabilité-innocente s'abat sur le narrateur-"je" : "j'ai beau me dire c'est un meurtrier [...] que suis-je d'autre, moi-même, le vieillard pareil à cet enfant ? [...] en quoi suis-je différent de cet être perdu ?"[5]

Malheur intime et malheur commun semblent être du même ordre et aussi intolérables l'un que l'autre. La protestation qui monte n'en impute plus la responsabilité à une cause entièrement extérieure à soi :

> "Comment, comment pouvons-nous supporter le monde tel qu'il est ? J'ai passé ma vie à tenter de l'imaginer autre. Et puis voilà que dans l'indifférence on tue un million d'hommes le long des chemins quelque part [...] et je ne me puis même plus prétendre à l'innocence des yeux, depuis que nous avons des machines à voir au diable le visage de l'homme dans le ciel à l'instant qu'il largue une bombe sur la vie de tous les jours"[6].

---

1. BOUGNOUX (D.), *"Blanche ou l'oubli" d'Aragon, op. cit.*, p. 4.
2. Voir *B.O.*, III, ch. III.
3. Terme préféré par Aragon à celui d'*explicit*, comme il s'en justifie dans *Les Incipit*.
4. *B.O.*, III, ch. IV, vol. 38, p. 175.
5. *Ibid.*, p. 179.
6. *Ibid.*

Le refus de voir, cet oubli volontaire ou non, fait des indifférents des coupables.

L'ambivalence de la situation du narrateur, coupable / victime, se traduit à la fin du roman par la résurgence du clivage en doubles qui domine *La Mise à mort* :

> "Je me parlais en dedans. Qui étions-nous tous les deux ? je veux dire lui et moi, moi et moi si vous préférez " [1] [...] " Mon reflet me regarde avec les yeux de l'innocence. Assez de tes mouvements de manche, avocat ! "[2]

La fin de *La Mise à mort* a montré que cette confrontation entre "moi et moi" n'a pas d'issue. La séquence finale de la diégèse se termine par le rappel d'Œdipe – "Comme Œdipe, je me suis assez mesuré à la grandeur du temps"[3] –, dont le crime involontaire ne peut être effacé par aucun retour en arrière, par aucun aveuglement volontaire d'"oubli" ultérieur. L'Histoire passée est inexpiable.

Sur le présent intolérable, l'homme en proie à l'Histoire a-t-il une prise ? Sophie Bibrowska déclare "que l'indignation folle de *Blanche* vise des tragédies qui se trouvent *à l'extérieur* du champ d'action directe du narrateur", et "que, par voie de conséquence, l'auteur ne peut suggérer aucun mode d'*agir* [...] / La vision artistique de *Blanche* est donc une vision tragique propre au spectateur"[4]. Cette observation, convaincante en apparence, nous paraît reposer d'une part sur une conception étroite de l'action, réduite à sa forme directe (sur le plan du réel, d'ailleurs, les violations du droit dans l'affaire Ben Barka étaient-elles hors du champ d'action possible des citoyens ?), d'autre part et surtout sur la non prise en compte de la fin du roman dans sa totalité ambiguë.

Le point final en effet n'est pas posé à l'issue de la diégèse, mais au-delà d'une grande plage blanche, après une sorte d'épilogue en quatre lignes suivi d'un "envoi" isolé en capitales : "TO THE UNHAPPY CROWD". Ces textes jouent les uns par rapport aux autres, et en fonction de leur place terminale. La parole réflexive passe ici à l'auteur (mais ne l'avait-il pas déjà prise ?), toutes les figures fictives étant congédiées. La parodie de *Candide* appliquée au roman ("le meilleur des mondes imaginaires"), la reprise légérement "corrigée" de *La Chartreuse de Parme*, dérision au second degré, frappent d'inanité une littérature qui maintiendrait contre l'évidence une illusoire vision *optimiste* de l'Histoire. Mais l'autre face de ces sentences a une valeur programmatique. La *mimesis* s'était contentée "jusqu'ici" de "parodier le monde. Il s'agit maintenant de l'inventer". La formule ne

---

1. *Ibid.*, p. 178.
2. *Ibid.*, p. 179.
3. *Ibid.*, p. 181.
4. BIBROWSKA (S.), *Une Mise à mort. L'itinéraire romanesque d'Aragon*, coll. Dossiers des Lettres nouvelles, éd. Denoël, 1972, p. 140.

peut être lue qu'en relation avec l'"hypotexte" de la 11ème des "thèses sur Feuerbach" de Marx, et il nous semble que la présence latente du verbe "transformer" sous "inventer" donne à l'imaginaire un dynamisme, un pouvoir d'exploration ouvrant sur le futur. Est-ce une interprétation " incurablement optimiste " ? On pourrait penser, à l'inverse, que l'invention, ici, renverse et annule le projet de transformation du monde, renvoie à un monde imaginaire du repli. Mais cette lecture nous semble infirmée par l'adresse finale à la multitude non favorisée du sort, et, hors du roman, par les développements sur l'imagination heuristique et agissante, exactement contemporains de *Blanche*, formulés dans " La fin du *Monde réel* ".

Nous souscrivons volontiers à certaines des analyses de N. Limat-Letellier à ce propos formulées dans " Le Mystère de finir " (*Europe*, janvier-février 1989) :

> "la praxis révolutionnaire se doit de renoncer à l'utopie stalinienne du "meilleur des mondes " et au dogmatisme qui confère une autorité absolue aux citations d'un Autre... Par contre, le critère de l'invention accorde de nouveaux droits inaliénables à l'illusion romanesque afin d'explorer les processus encore méconnus de l'imaginaire"

Mais cette dernière formule fait-elle toute sa place au rôle accordé par Aragon à l'imaginaire, et ne minimise-t-elle pas la fonction qu'il attribue en 1967 à la littérature ? Si, "à l'encontre des exigences irréalisables du réalisme socialiste, la littérature ne vise plus à *transformer le monde* dans un sens positif"[1], c'est vrai en ce qu'elle ne prétend plus fixer un modèle, ni incliner les lecteurs à se conformer à telle projection de l'avenir, mais elle ne renonce pas, nous semble-t-il, à transformer la conscience du lecteur (par exemple, dans *Blanche*, par l'éveil de l'esprit de "doute") et donc à agir sur la composition lointaine de l'avenir. Dans "La fin du *Monde réel* ", le rappel par l'auteur de son attachement au réalisme *socialiste* malgré le discrédit de cette notion ne nous semble pas relever seulement d'une proclamation éthique de fidélité. Revendiquant ce réalisme comme " expérimental ", réalisme " du devenir" [2], il lui assigne la mission de "se faire conjecture afin de contribuer au progrès de l'esprit humain, hâter la transformation de l'homme et de la nature " [3], en des termes qui rappellent étrangement l'ivresse des premières théorisations du réalisme socialiste en France.

La fin de *Blanche ou l'oubli* ne renvoie pas *seulement* à l'écriture, bien qu'elle fasse aussi le geste circulaire de relance du genre romanesque. En réplique à la peinture accablante de l'Histoire dressée dans tout le roman, deux lignes

1. LIMAT-LETELLIER (N.), " *Le mystère de finir* dans les derniers romans d'Aragon ", *Europe*, " Aragon romancier ", janvier-février 1989, p. 97.
2. Voir " Un réalisme du devenir ", *L.F.* n° 1083, 3 juin 1965. Voir le chapitre portant ce titre dans la thèse de N. Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction...*, p. 387-393.
3. " La fin du *Monde réel* ", vol. 26, p. 317.

supportent la seule ouverture du livre vers une action exercée dans le présent et sur l'avenir par le mouvement inventif, l'écriture des romans. Dernier pari sur le temps, qui disparaîtra dans *Théâtre / Roman*.

CONCLUSION DE LA QUATRIEME PARTIE

La question du destin collectif des hommes dans le temps, désigné au plus court par le terme d'"Histoire", et le problème de chaque participation individuelle au devenir commun, hantent l'œuvre d'Aragon, au moins à partir du *Paysan de Paris*. L'auteur la pose à travers une riche représentation des situations historiques fondée sur une documentation considérable dans *Le Monde réel* et *La Semaine sainte* ; mais dans les derniers romans, cette question est plutôt abordée par le biais du rapport problématique entretenu avec l'"Histoire par "celui qui écrit", à la fois comme sujet de l'Histoire et sujet de l'écriture.

Si nous jetons un regard d'ensemble sur la production romanesque d'Aragon, la vue qu'elle nous propose depuis les années trente sur ce qui meut l'évolution historique ne marque pas de rupture divisant les périodes, mais devient peu à peu plus complexe et plus opaque : *La Semaine sainte* nuance et ramifie les oppositions de forces sociales quelque peu schématisées que présente *Le Monde réel*, et celles-ci ne jouent plus un grand rôle dans *La Mise à mort* ni dans *Théâtre / Roman*. Toutefois *Blanche ou l'oubli*, à l'occasion des événements d'Indonésie, montre que l'auteur reste fidèle à ses analyses de type marxiste, enrichies dans ce cas par les problèmes des nationalismes chez les peuples colonisés.

A vrai dire, ces observations ne valent que pour les passages de plus en plus rares où l'Histoire apparaît analysable ou seulement connaissable. Car si elle le reste, malgré l'enchevêtrement des facteurs, dans *La Semaine sainte* (du moins pour l'auteur et les lecteurs, sinon pour tous les personnages), les derniers romans la figurent insaisissable, se dérobant à la remémoration et à la mise en ordre explicative. En même temps qu'il devient plus difficile de maîtriser la connaissance de l'Histoire, et donc de l'exposer dans le discours ou de l'incarner dans les personnages et les actes fictifs de l'intrigue, cette crise se diffuse à tous les niveaux du texte, comme nous l'avons vu pour *Blanche ou l'oubli*. Car l'auteur et ses créatures restent toujours intimement concernés par l'Histoire, même s'ils

n'agissent plus de façon directe sur elle comme le faisaient certains héros des *Cloches de Bâle* ou des *Communistes.*

Dans la plupart des romans du *Monde réel*, les classes et les hommes qui n'appartiennent pas aux passagers de l'" impériale " exercent quelque influence sur le devenir collectif, ou s'y essayent. Ils le font encore, mais à tâtons, dans l'obscurité et l'incertitude, au cours de *La Semaine sainte*. Les derniers romans supposent plutôt une action indirecte. Sur le plan politique, " on s'en tire en signant des trucs à des présidents de République dans des pays improbables " [1]. Que fait d'autre Blanche, dont Gaiffier lit la signature au bas d'une pétition pour le respect des accords de Genève ? Mais la prise de participation à l'Histoire passe surtout par la fonction de contestation des " vérités admises " [2] attribuée à la littérature.

Le rapport à l'avenir prend alors une forme nouvelle. C'est sans doute sur ce point, on l'a vu, que la vision aragonienne de l'Histoire a le plus manifestement changé. *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux Quartiers* traçaient prophétiquement les premiers contours de la société à venir, qui n'apparaît plus ensuite que par le *manque* des rapports humains rêvés, dont on y espère la réalisation. L'avenir profilé par *La Semaine sainte* est imprévisible, et seule apparaît sa direction, à travers les motivations des personnages en lutte dans des causes historiques et celles de l'artiste dans son projet. Pour les derniers romans, la perspective obscurcie y concentre les possibilités d'action sur l'écriture-lecture du texte. Comme l'action visant la transformation du lecteur, devenue la seule possible, est aléatoire, on comprend l'importance désormais centrale du thème de "la bouteille à la mer" [3] répondant en écho à la postface de 1936 pour *Les Beaux Quartiers*, où l'auteur rêvait "à l'avenir, où des livres s'écriront pour des hommes pacifiques et maîtres de leur destin"[4]. Le roman s'adresse à cette "humanité d'inconnus"[5] que prépare en aveugle notre propre Histoire.

1. *M.M.*, " Le miroir brisé ", vol. 34, p. 226.
2. *R.J.*, III, " L'amour qui n'est pas un mot ".
3. Voir *B.O.*, III, ch. I, " L'obsession chez moi de ce concept ", vol. 38, p. 42.
4. Postface aux *Beaux Quartiers* citée dans " La suite dans les idées ", *O.R.C.*, vol. 11. – Voir BÉGUIN (Édouard), " Les incipits ou les mots de la fin ", pour la " théorie de l'écriture comme adresse ", *Europe*, " Aragon romancier ", janvier-février 1989.
5. "La suite dans les idées", *O.R.C.* , vol. 11, p. 45.

CINQUIEME PARTIE

ARAGON ROMANCIER DU TEMPS

TROIS EXEMPLES CONTRASTES :

LE LIBERTINAGE : "LES PARAMETRES", *LES VOYAGEURS DE L'IMPERIALE*, *LA MISE A MORT*

Intégrant les dispositifs temporels que nous avons observés d'un point de vue narratologique, chaque œuvre les déborde et présente une synthèse particulière de tous les aspects du temps.

C'est à travers trois textes contrastés que nous tenterons de lire des configurations temporelles à la fois singulières et assez représentatives de trois grandes périodes créatrices d'Aragon : "Les Paramètres ", publié dans *La Nouvelle Revue Française* en février 1922, *Les Voyageurs de l'impériale*, écrit en 1938 et 1939 au cœur du *Monde réel*, et *La Mise à mort*, qui ouvre en 1965 la suite surprenante des "derniers romans ".

"Les Paramètres ", l'un des contes les plus originaux repris dans *Le Libertinage*, présente à nos yeux un double intérêt : par son espace, son atmosphère érotique, il entre en affinité avec *La Défense de l'infini* (et plus lointainement avec les chapitres d'*Aurélien* inspirés par Giverny), et il révèle en quelques pages l'une des lignes de force de la sensibilité aragonienne au temps. Par ailleurs, rédigé en 1922, il relève des textes narratifs avec lesquels Aragon s'engage dans une écriture expérimentale susceptible d'échapper à l'ornière du genre romanesque critiquée par André Breton. L'ensemble formé par les contes publiés en 1922, "Les Paramètres", "L'Extra ", "Asphyxies ", "Paris la nuit " et "Le Grand Tore", brise avec la tradition de cohérence narrative encore présente dans les premiers textes du *Libertinage*. "Les Paramètres" préfigure ce roman "où l'on entrait par autant de portes qu'il y avait de personnages différenciés "[1] que sera *La Défense de l'infini*. Ainsi la brièveté de cette "historiette" ne nous interdit pas de la retenir comme texte représentatif de la démarche inventive d'Aragon avant *Le Monde réel*, démarche trop caractéristique de son auteur pour ne pas se prolonger sous quelque forme dans ses romans au-delà de 1934.

1. *Inc.*, *O.R.C.*, vol. 42, p. 190.

La seconde œuvre retenue, *Les Voyageurs de l'impériale*, correspond à la pleine maturité du *Monde réel*. Elle marque un approfondissement personnel du réalisme socialiste où se manifeste plus d'indépendance vis à vis de la théorie que dans les deux premiers romans du cycle. La composition en est plus libre que celle des *Beaux Quartiers*, où l'auteur a reconnu s'être donné par exception une idée directrice préalable de la construction [1]. Mais si nous avons retenu ce roman, c'est surtout pour la richesse de sa thématique temporelle, et l'efficacité de ses structures chronologiques. Plus que dans les œuvres précédentes, on a l'impression de sentir le temps s'écouler. Que l'imaginaire y soit tissé de souvenirs autobiographiques, et tout mêlé au "roman familial", ne peut que nous faire mieux pénétrer dans l'univers temporel d'Aragon.

Malgré la présence poétique du temps dans *Aurélien*, et les multiples liens qui rattachent ce roman aux textes de jeunesse comme à *Blanche ou l'oubli*, nous avons renoncé à le retenir ici, à la fois pour une raison circonstancielle et pour une raison plus fondamentale : trop d'études ont déjà été consacrées aux aspects temporels d'*Aurélien* pour que nous ne désirions pas éviter des répétitions [2]. Mais d'autre part, *Aurélien* occupe une place trop particulière dans l'œuvre, pose des problèmes trop spécifiques pour que ce texte soit choisi comme représentatif du *Monde réel* [3].

Est-il besoin de justifier le choix de *La Mise à mort* ? Du point de vue des structures temporelles, ce livre inaugure la composition éclatée, encore évitée par *La Semaine sainte*. Le lien profond entre le temps et le dédoublement s'y fait jour, après avoir été annoncé dans *Le Roman inachevé* et *Le Fou d'Elsa*. Dans ce texte qui s'écrit "en étoiles", le temps est associé à l'amour et à l'écriture des "secrets" d'une mémoire blessée. L'art de *La Mise à mort* compose un véritable poème du temps, riche en images et métaphores.

Dans ces trois textes, nous mettrons l'accent non seulement sur l'organisation du récit et de l'histoire qui a fait l'essentiel de notre propos dans la seconde partie, mais aussi sur les images temporelles et la temporalité des personnages produites par l'ensemble des dispositifs narratifs et des formes d'écriture. La grille d'analyse narratologique attire l'attention sur des phénomènes textuels qui resteraient

---

1. Voir *Inc.*, *O.R.C.*, vol. 42, p. 230 : " c'est peut-être la seule fois que j'aie eu ainsi une préconception quelconque du roman à écrire ".
2. Presque toutes les études générales sur Aragon abordent le temps dans *Aurélien*, en particulier Roger GARAUDY dans *L'Itinéraire d'Aragon* et Pierre DE LESCURE dans *Aragon romancier*. La chronologie, les structures temporelles sont analysées notamment par W. BABILAS et D. BOUGNOUX dans *Silex 8/9*, par G. LEROUX et S. RAVIS dans *Aurélien ou l'écriture indirecte*. L'ensemble des aspects temporels est repris dans une communication de S. RAVIS publiée dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (n°1, 1990), et dans la thèse de G. LEROUX *Le Jardin d'"Aurélien"*(1990). Voir la bibliographie.
3. Voir BÉGUIN (Édouard), " *Aurélien*, roman du *Monde réel* ? ", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°1, 1990.

dispersés et non traduisibles en termes de temporalité des personnages s'ils n'étaient pas rapportés à un support unique – "conscience" ou "personnalité" fictives –, qu'ils construisent, mais qui en retour leur assure une cohérence. Ainsi par exemple des pauses et retours en arrière d'*Aurélien* composent pour le lecteur la durée vécue du personnage central. Quant aux figures diverses, métaphores, allégories, etc., dans lesquelles l'écrivain fait entrer le temps, elles contribuent à créer la durée fictive des personnages (comme ces "tourbillons de mémoire "qui emportent Aurélien au chapitre LXX) ; mais leur retour, le réseau qu'elles tissent d'un roman à l'autre, comme leur parenté avec les images des poèmes, tracent aussi une inscription poétique du temps aragonien.

CHAPITRE I

"LES PARAMETRES " DANS *LE LIBERTINAGE*

Nous avons vu [1] que l'auteur du *Libertinage*, dans la série des douze textes brefs formant ce recueil, parait se livrer à une suite de tentatives pour s'affranchir – et affranchir le lecteur –, des limites qu'impose à la liberté et à l'invention narrative la soumission à une vision traditionnelle du temps.

Situé juste après le récit rétrospectif à l'impeccable liaison démonstrative "Lorsque tout est fini ", "Les Paramètres "se développe, à l'opposé, en paragraphes suivis d'un arrêt, signalé par l'astérisque qui les sépare typographiquement. Dans *Les Incipit*, Aragon parle du "procédé inventé avec *Les Paramètres*, par quoi je m'imposais, au bout d'un paragraphe, ou d'une simple ligne (laquelle se suffisait à mes yeux) un arrêt qui pouvait être d'une heure ou d'un jour. Qui sait ? de toute la vie... C'est-à-dire à nouveau cette lenteur, qui est à la vitesse de l'écriture automatique ce qu'est dans l'eau son image tremblée à l'homme marchant sur la berge "[2]. Image inverse, mais quasi identique ; l' "extrême lenteur ", entraînant la dissolution des liens de consécution par le refus de poursuivre, aurait peut-être un effet de désorientation, de dérive, analogue aux effets de l'extrême vitesse. La méthode suscite un espace de circulation du désir, et une durée flottante, pauvre en repères : l'indicatif s'emploie aussi bien pour les fantasmes que pour le "réel" [3], les paragraphes sont le plus souvent au présent, mais un présent désancré ; car les moments de l'action restent peu situés, et le passé des personnages, souvent mystérieux, n'est que suggéré. Unifiant cette durée, règnent une chaleur sensuelle d'été et une attente érotique diffuse, mais intense. Toute rencontre, à chaque

---

1. Voir IIème partie, " Le temps narratif " : " Continuité / discontinuité dans les proses des années vingt ".
2. *Inc.*, *O.R.C.*, vol. 42, p. 203.
3. Ex. : " Marie parle toute seule en battant son linge. Elle répond aux avances de l'étranger. Elle est vertueuse. Roland surgit. Elle se jette sur lui et le prend par les jambes. Ici, son battoir en l'air, elle voit que Roland est là qui la regarde et qui l'entendit " (*Lib.*, vol. 2, p. 253).

instant, peut basculer, car la rêverie désirante qui tourne autour du "Parisien" fixe aussi bien le désir, au hasard des collisions, sur des figures de substitution indifférenciées. Ne pourrait-on appliquer au récit cette évocation de l'imaginaire mathématique décrit par Meyer dans *Les Voyageurs* ? : "On arrive à compliquer à souhait les images qu'on se donne du monde des nombres et des figures. C'est d'abord un monde fixe. Puis avec des inconnues, un monde à problèmes. On y introduit les mobiles, un, plusieurs, des valeurs variables, des paramètres... Alors, peu à peu, tout commence à glisser, à bouger, à fuir dans tous les sens "[1]. Comme on le voit aussi dans "L'Extra ", "Paris la nuit "ou les fragments de *La Défense de l'infini*, l'instant érotique est à la fois nécessaire et imprévisible, inscrit dans le mouvement irrésistible du désir et disponible à la surprise des rencontres.

Le temps des "Paramètres "se déploie ainsi en liberté avant que les derniers paragraphes resserrent l'action autour d'une communauté de désir ("Tous deux pensent au même homme roux "[2]). Et comme si une sorte de fatalité accompagnait l'exigence érotique lorsqu'elle se fixe sur un objet, la fin du conte précipite l'histoire vers des actions qui ne seront désormais plus interchangeables, vers des malheurs irréversibles : "On arrêtera Marceline pour infanticide [...] Maintenant c'est Paul qui, de sa fenêtre, regarde Roland qui se baigne, et qui se noiera sans que personne vienne à son aide "[3]. Le futur cependant laisse indécidable la réalisation (imaginée ?) des actions annoncées.

"Les Paramètres "est ainsi animé de deux mouvements contraires : l'un tend à suspendre la durée, à la dilater par l'extension diffuse de la rêverie érotique ; l'autre l'achemine vers la "catastrophe", ce "chavirement des destinées"qu'Aragon donne le plus souvent comme horizon aux créatures de ses songes. Comme dans la plupart des textes des années vingt, ce temps est absolument étranger à l'Histoire.

Le mode de lecture exigé par la composition originale de ce conte s'oppose au temps successif habituel du lecteur, car le récit lacunaire, la mosaïque des paragraphes juxtaposés, unis entre eux par un écho, un détail [4], nous obligent à établir rétroactivement des rapports verbaux et des rapports de sens entre les fragments. Lecture remontante ou tout au moins horizontale, elle ne va pas sans une certaine lenteur. L'alliance de la brièveté du récit et de cette lenteur est encore l'une des originalités de ce conte.

---

1. *V.I.*., " Fin de siècle ", ch. XII, vol. 15, p. 104.
2. *Lib.*, vol. 2, p. 256.
3. *Ibid.*, p. 257.
4. Par exemple les indices sur la rousseur du premier narrateur, le "Parisien" Paul, et de ses substituts.

CHAPITRE II

LES VOYAGEURS DE L'IMPERIALE

L'INACTUEL ET L'URGENCE

Aragon s'était vu reprocher d'avoir écrit, avec *Les Cloches de Bâle*, un livre inactuel [1]. A peine moins inactuel, *Les Beaux Quartiers*. Que dire alors du troisième titre du *Monde réel*, rétrogradant par rapport aux deux premiers, pour placer le début de son action en 1889 ? Et ceci entrepris en 1938, quand Malraux vient de terminer *L'Espoir* sans attendre même la fin de la guerre espagnole, et que Nizan publie *La Conspiration* ! A quelle nécessité obéit ce militant communiste, directeur d'un quotidien du soir vivant au rythme haletant de l'actualité, pour s'attarder sur la "Belle Époque", même si le débouché du roman sur 1914 lui confère une tardive actualisation par analogie avec la menace, en 1938, d'un conflit européen ? On peut se demander si la configuration du temps dans *Les Voyageurs de l'impériale* va au-delà du tableau d'une époque révolue, servant de cadre à une biographie individuelle.

La préface de 1965 met l'accent, d'emblée, sur une motivation très personnelle du retour au XIXème siècle : "Ce livre est l'histoire imaginaire de mon grand'père maternel"[2]. Mais, s'il faut en croire *Les Incipit*, la reconstitution rêvée d'un roman familial marqué par l'événement originaire (la fuite du père et l'abandon des siens) qui devait peser si lourd sur Marguerite, la mère d'Aragon, paraît s'être associée très tôt dans la conception du roman à son aboutissement à 1914, que la vie du grand'père n'imposait pas absolument :

> "Pour que le voyage à Paris, l'âge de Pascal laissent entre le début de l'Exposition de 89 et la guerre de 14 le temps du roman, je compris très

1. Voir la préface, " C'est là que tout a commencé ", vol. 7, p. 36.
2. " Et, comme de toute mort renaît la vie... ", vol. 15, p. 11.

> vite qu'il fallait que Mercadier et Paulette fussent nés bien antérieurement à leurs modèles [1] [...] de façon à ce que le gamin de 89, Pascal, n'ait pas trente ans à la mobilisation "[2].

L'histoire débouchant sur la mobilisation du fils laisse supposer que le roman a trouvé son point de départ dans une convergence imaginaire entre la défection du chef de famille et l'attitude individualiste sur le plan social, coupable de conduire à la catastrophe : "Ce sont tout de même ces gens-là [nos pères] qui nous ont valu ça"[3], juge Pascal Mercadier plongé dans la guerre, à la dernière page du roman.

Plus explicite, la préface de 1965 précise : "Tout comme *Le Paysan de Paris* quatorze ans plus tôt a été écrit *pour* exprimer la fin de l'idéalisme, *Les Voyageurs de l'impériale*, complétant la chose sur le plan romanesque, était en 1939 une entreprise de liquidation de l'individualisme, ce monstre ébouriffé que je rencontrais alors (je pense au *Comité des Intellectuels antifascistes*), c'est-à-dire dans les années du Front Populaire, comme l'adversaire têtu, l'inconscient barreur de route, dont je redoutais de retrouver les objections et le négativisme sur les chemins qu'il allait falloir prendre, je n'en pouvais plus douter "[4].

Ainsi la fusion d'une rêverie sur les origines et des préoccupations les plus actuelles à la veille de la seconde guerre mondiale a peut-être donné l'impulsion décisive, et a imposé la courbe tracée par le roman. Mais *Les Voyageurs* n'est pas isolé dans la littérature européenne de l'entre-deux-guerres. Philippe Chardin a pu écrire que "s'opère, après la guerre de 1914, une véritable cristallisation du roman européen autour des années précédant l'éclatement du conflit ", dans des œuvres au "caractère rétrospectif "et restituant "l'esprit d'un temps "[5] autour d'un personnage d'intellectuel.

"JE REVE A COMMENT SE JOUE UNE VIE"[6]...

Longue rêverie sur la manière dont une existence se noue et se décompose de l'enfance à la mort, invisiblement portée par la machine sociale, *Les Voyageurs* articule le temps historique et la durée individuelle de façon progressive, à partir de

---

1. Ce début est lié, d'après *Les Incipit*, à l'association créée entre la "phrase dictée" : " Oh quelle horreur ! s'écria Paulette ", rappelant le " ton de futilité " de la grand'mère maternelle, et le hasard d'un livre retrouvé contenant un " poème indigné " de François Coppée sur la Tour Eiffel. " Il me vint à l'idée d'imaginer ma grand'mère à cette époque découvrant le panorama du Trocadéro pour la première fois " (*O.R.C.*, vol. 42, p. 234).
2. *Ibid.*
3. *V.I.*, vol. 16, p. 317.
4. " Et, comme de toute mort renaît la vie... ", vol. 15, p. 27.
5. CHARDIN (Philippe) : *Le Roman de la conscience malheureuse*, éd. Droz, Genève, 1982, p. 8, 10 et 11.
6. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. XLIX, vol. 16, p. 308.

la fonction révélatrice *a posteriori* de l'aboutissement à la guerre. La chronologie souple du roman, avec ses dilatations et ses zones d'ombre, conduit le lecteur à une compréhension intuitive de cette figuration de la vie, dont les derniers chapitres dégagent après coup l'analyse. Placé à mi-chemin de la participation et de la distance critique, le lecteur suit le fil directeur d'une biographie, qui pour la première fois dans *Le Monde réel* mène le héros jusqu'à sa mort [1].

L'action du roman couvre vingt-cinq années, prolongées en amont et en aval par le rappel des antécédents familiaux de Mercadier, et par les deux dernières pages résumant la guerre de 1914-18. La version revue pour les *O.R.C.* distribue les chapitres, d'après les titres adoptés pour cette édition, en grandes masses chronologiques et symboliques à la fois : "Fin de siècle "et "Vingtième siècle ", encadrant "Deux mesures pour rien "(significativement non compté comme "partie"[2]). Le découpage temporel est utilisé, dans cette dernière version, comme facteur d'organisation capable de modeler le flux textuel.

Mais ces vingt-cinq ans sont très inégalement représentés dans le texte, gouverné par un réalisme plus libre qu'une répartition par tranches chronologiques équivalentes. L'articulation de la biographie fictive sur l'Histoire se trouve assez nettement indiquée dans la présentation initiale et vers la fin du roman, tandis que l'organisation temporelle intermédiaire l'estompe, sans la faire tout à fait disparaître: ainsi les personnages peuvent avoir l'impression de mener une vie indépendante des événements.

L'ouverture, une longue évocation de l'Exposition universelle de 1889 (ch. I), puis au chapitre II l'analepse sur les origines et la jeunesse de Mercadier, enracinent sans équivoque le personnage dans son siècle. Mais les développements les plus longs et les plus riches sur le plan romanesque correspondent au "domaine privé" des personnages : scènes d'enfance, amours de Pierre et de Blanche, heurts familiaux... Sur les 305 pages de la première partie, qui recouvre près de dix ans, 176 concernent environ huit semaines de vacances à Sainteville, du 23 juillet au 17 septembre 1897 [3]. Durant cet été, le cours du monde n'affleure que rarement, de façon très épisodique, avec les fluctuations de la Bourse et l'Affaire Dreyfus. Ses références sont noyées dans la surabondance du quotidien. Puis 39 pages centrées sur le héros individuel conduisent le lecteur à la fuite de Pierre en décembre 1897.

---

1. Voir en annexe notre tableau chronologique des *Voyageurs*.
2. L'édition *O.R.C.* donne : " Première partie : Fin de siècle ", " Deuxième partie : Vingtième siècle ". Entre les deux, " Venise " et " Monte-Carlo ", sous le titre englobant " Deux mesures pour rien ", I et II, restent hors de la numérotation d'ensemble. L'édition de 1947 en faisait la deuxième partie, ch. I à XV. L'actuelle " Deuxième partie " était la troisième.
3. Voir la chronologie de cet épisode établie par Bungande DHEDYA, *Structures stylistiques et textuelles au service du réalisme et de la vision personnelle dans "Le Monde réel" d'Aragon*, thèse d'État, Strasbourg II, 1980, p. 158.

Nous le retrouvons à Venise en janvier 1898 après une brève ellipse, dans "Deux mesures pour rien ".

Les chapitres réunis sous ce titre musical semblent suspendre le temps, mais il s'y écoule quelques mois, en 76 pages (le moment où Mercadier quitte Monte-Carlo reste non situé). Dans cet entre-deux, tout conspire à souligner l'écart volontaire du héros par rapport aux événements publics. Aragon use de la crise de Fachoda pour faire ressortir l'indifférence de Mercadier au milieu de la surexcitation générale, et il réduit à l'extrême les mentions de dates.

Cette parenthèse ménage un vif contraste avec l'ouverture de la seconde partie, vaste mise en place historique, bilan à la veille de "l'aube du vingtième siècle"[1]. Les chapitres I et II de la seconde partie font ainsi pendants aux chapitres I et II de la première, mais leur caractère historique est plus insistant et moins fondu à la diégèse. Toutefois l'Histoire semble concerner ici des personnages secondaires plutôt que le héros que l'on ne revoit qu'"au printemps de 1910 "(ch. III), après une disparition de douze ans. Cette ellipse ne sera que très imparfaitement comblée dans la suite par quelques paroles échappées à Mercadier, et elle maintiendra autour de lui une zone d'ombre. La dernière partie présente moins de variations de vitesse que la première, mais elle privilégie cependant les années 1911-1914 : sur les 262 pages de "Vingtième siècle ", seize seulement portent sur les années antérieures à 1910, seize pages auxquelles s'ajoutent, sur une ligne narrative parallèle, 22 pages retraçant l'itinéraire de Pascal depuis la disparition de son père en 1898. La seconde partie multiplie les indices historiques, mais elle les mêle à tant d'intrigues et de personnages divers venant tour à tour au premier plan que ces notations se contentent de donner le plus souvent un aperçu de fond de tableau.

Peu à peu cependant, l'Histoire s'infiltre dans les existences privées ; elle tend à peser sur chaque aventure individuelle : la tension internationale aggrave les soucis financiers des Meyer moins soutenus par la branche allemande de la famille ; l'humiliation et le désespoir d'Elvire Manescù aboutissent à l'expulsion de Werner pour espionnage (ch. XLVI) ; le cordonnier Méré trouve du travail dans une usine de chaussures pour la fourniture des armées (ch. XXXIX) ; l'hôtelier Pascal voit la police s'intéresser de près à sa clientèle, "Et quand la police commence à se remuer [...] ça sent la guerre "(ch. XXXVII) ; ses projets de travaux subissent les fluctuations du crédit liées aux événements internationaux : "la banque ne voulait plus sortir d'argent. Puis ça s'est tassé : le danger s'écartait "(ch. XLIX). Plus le roman progresse vers sa fin, plus la tension se fait sensible : Reine, sentant venir la

1. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. I, vol. 16, p. 55.

guerre, se suicide. Pascal "est en proie à une sorte d'angoisse toute nouvelle "(ch. XLIX). Mercadier lui-même sera sujet à une tardive conversion :

> "Comme on arrivait en septembre [1913], il tint de drôles de propos, qui parurent à Dora un signe de plus de cette déchéance. Lui qui se faisait une gloire de ne pas lire les journaux, il se mit à parler des choses qu'on y trouvait. [...] "Mais vous parlez politique, monsieur Pierre ? "" [1]

La peur de l'avenir "quand le monde changeait, et sa situation dans ce monde, sa sécurité précaire ", ~~va~~ le conduire à l'obsession de la politique dans sa nuit finale. La leçon du livre s'impose alors avec un didactisme un peu pesant à notre goût dans la répétition du mot "politique" par l'agonisant, et dans les scènes de conversation entre personnages appartenant aux sphères politiques liées aux affaires : "Les usines Wisner travaillent pour le ministère de la Guerre. Ce n'est pas une raison, le cas échéant, pour que nous ne fassions pas affaire avec eux. Il vaudrait mieux cependant qu'ils ne traitent pas avec Djavid Bey. L'Allemagne est un meilleur client que la Turquie. "[2]. Enfin, symboliquement, la mort du héros rejette dans un passé révolu "tous les Mercadier "[3].

La guerre aimante donc rétroactivement le récit ; sa préparation tisse entre tous les détails narratifs comme un lacis ténu de rappels. Ainsi se construit littérairement la démonstration idéologique que les destinées individuelles dépendent en dernière instance du cours du monde. Les deux premiers romans du *Monde réel* avaient affirmé cette relation étroite pour certaines catégories sociales (les jeunes mobilisables, la classe ouvrière) plutôt que tous les hommes, alors que *Les Voyageurs* en montre les ramifications dans toute la société.

"CE TEMOIGNAGE D'UN UNIVERS QUI ALLAIT DEVENIR TOUT A FAIT INCOMPREHENSIBLE"[4]...

Bien que le roman soit hanté par le contexte de l'époque de rédaction, s'y fait jour la volonté du romancier de tracer le panorama historique assez complet d'un monde disparu, qui bientôt "allait devenir tout à fait incompréhensible "à l'homme d'aujourd'hui. Mais Aragon entre encore en communication avec cette époque lointaine, par son histoire familiale et ses souvenirs d'enfance : 1889, début de l'action, coïncide, selon son témoignage, avec la date où le départ du grand'père

1. *V.I.*, IIème partie, ch. LX, vol. 16, p. 268-269.
2. *V.I.*, IIème partie, ch. XLVII, vol. 16, p. 275.
3. *V.I.*, IIème partie, ch. L, vol. 16, p. 317.
4. " Et, comme de toute mort renaît la vie... ", vol. 15, p. 13.

maternel avait ébranlé les assises de sa famille : "sa disparition avait dû coïncider avec l'Exposition de 1889, quand Marguerite avait seize ans "[1]. Un commentaire plus tardif que la préface de 1965 suggère que l'Exposition de 1889 a été choisie par transposition de celle de 1900 ; *Les Voyageurs* aurait été commencé à Moscou en 1936,

> "Une façon de repenser de loin la France de mes premières années..., la chose transposée dans le temps de quelques années en arrière, d'une exposition à la précédente, je veux dire la description du temps y commençant lors de celle de 1889, comme le début de ma vie consciente pouvait se dater de la grande Exposition internationale de 1900. "

Le second grand développement de l'action après l'Exposition de 1889 se cristallise autour de 1897-1898, comme si Aragon s'employait à reconstituer la période de sa naissance. Et par une frappante circularité, naissance et mort symbolique se rejoignent en ce lieu de Venise où se réfugie Mercadier après son départ de la fin 1897, ce lieu où "il avait tué le professeur Mercadier "[2], et où l'auteur ébauchera en 1928 sa presque "mise à mort "[3].

Le dernier ensemble chronologique privilégié par le roman, 1911-1914, parvient à l'époque d'adolescence d'Aragon, qui lui accorde une importance décisive sur la sensibilité de sa génération, comme l'atteste le texte intitulé "Agadir" écrit pour Jacques Doucet, et paru en février 1923 dans *Littérature* :

> "Un petit nombre de faits éclatants, moins par leurs effets que par leur valeur parlante, marque d'un sceau commun toute une génération ; et de les avoir connus, de les avoirs reçus comme un choc vers le même âge, vers le même instant de leur esprit, unit d'une façon mystérieuse, indélébile, quelques milliers d'individus [...] Le conflit d'Agadir est de ces traumatismes qui plongèrent soudain les enfants dans une "convulsion" de l'Histoire "[4].

Lorsque Aragon se fait le "secrétaire" des années mortes, ce n'est donc pas tout à fait en historien impassible qu'il écrit, malgré la conception du réalisme qu'il soutient alors, supposant un tableau fidèle et aussi objectif que possible de la réalité. Faut-il pour autant suivre jusqu'au bout la préface de 1965, qui tend à mettre au jour des motivations ignorées du lecteur de la première édition correcte (1947) ?

---

1. *Ibid.*, p. 14.
2. *V.I.*, ch. LXI, dernière phrase de " Fin de siècle ", vol. 15, p. 336.
3. Voir l'autocitation choisie pour titre de la préface des *V.I.* dans *O.R.C.*, " Et, comme de toute mort renaît la vie... ".
4. " Agadir ", *O.P.*, vol. 2, p. 135.

Les choix chronologiques signalés plus haut (1889 et 1897-98) ont cette particularité intéressante de correspondre à la fois à des dates marquantes dans l'histoire familiale ou personnelle du romancier et à des moments charnières de l'histoire française. Vers 1889-90, au sortir de la crise boulangiste, la République est affermie, et bien des droites vont s'y rallier. Les années quatre-vingt dix verront un essor économique considérable. L'Exposition de 1889 peut à juste titre ouvrir cette période nouvelle. Quant aux années 1897-98, elles marquent le paroxysme de l'effervescence intérieure qui devait aboutir à la révision du procès Dreyfus. "A la fin de 1897, le cas Dreyfus est devenu un symbole agissant "[1] ; nous étudierons plus loin la place de l'Affaire Dreyfus dans le roman. Romancier du temps, Aragon confirme dans *Les Voyageurs de l'impériale* son inclination à être un romancier de l'Histoire.

Sans reprendre dans tous ses détails la fresque historique tracée par ce roman, nous tenterons d'en dégager les lignes de force et la logique, et de voir selon quelles modalités et techniques romanesques le roman historique se construit.

LES VOYAGEURS DE L'IMPERIALE , ROMAN DE L'HISTOIRE

Aragon alterne deux méthodes selon les lieux du texte : l'une, à la manière des descriptions sociologiques ou des exposés historiques de Zola (avec un mouvement plus nerveux, un tour où se trahit le regard sarcastique de l'auteur), regroupe indications informatives et commentaires historiques, en général dans des espaces textuels privilégiés (ici, dans les débuts des parties I et II et à la fin du roman), comme dans ce passage de "Vingtième siècle ", ch. I :

> "La France sortait d'un cauchemar prolongé. Les hommes nés pendant la guerre allaient avoir trente ans. Ainsi on atteignait graduellement à l'oubli de l'invasion. Le souvenir des luttes intestines demeurait plus vivace parce que de la Commune était née une grande peur qui ne faiblissait pas au cœur de ceux qui l'avaient tuée. Peut-être qu'à la veille de 1900, rien ne fut plus étrange, en raison de cela même, que ce ministère qui réunit le socialiste Alexandre Millerand et le bourreau des Fédérés, le général de Galliffet "[2].

L'autre méthode, plus proche de la technique flaubertienne, se rencontre aux emplacements moins marqués de l'œuvre, et correspond davantage à la démarche

1. *Histoire Littéraire de la France*, Éditions sociales, 1978, vol. 10, p. 404.
2. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. I, vol. 16, p. 55.

d'Aragon dans la majeure partie du *Monde réel* : les informations historiques sont glissées comme incidemment :

> "Ce soir-là, une drôle de rumeur traversait les Ternes. Ils entendirent au loin des clameurs, virent des gens qui couraient, une foule dans l'avenue devant Saint-Ferdinand. Ça n'avait pas l'air d'être des sportifs, cela avait un ton de colère. Ils surent le lendemain que c'étaient les manifestants revenant de l'ambassade d'Espagne [...]. A propos d'un anarchiste du nom de Ferrer qu'on avait exécuté, là-bas chez Alphonse XIII. Les idées des gens vraiment ! "[1]

Cependant certains temps forts de la politique donnent lieu à des scènes plus développées, avec dialogues et commentaires du scripteur. C'est le cas pour l'Affaire Dreyfus, qui joue le rôle essentiel dans le roman [2], mais aussi pour le krach du Panama, les incidents internationaux de Fachoda et d'Agadir, le compromis entre le gouvernement Caillaux et l'Allemagne, etc. Dans la plupart des cas, le romancier fait assumer par ses personnages la relation aux événements, et ne les expose pas de façon suivie, les supposant connus du lecteur. Certains recoupent les faits déjà rencontrés dans *Les Cloches de Bâle*. Dans ces passages historiques, toutes sortes de voix se font entendre : la voix de l'auteur aux inflexions sarcastiques s'y mêle parfois sans les dominer, puis en un sursaut l'auteur prend du champ et juge son personnel romanesque. On en a un exemple à propos du compromis Caillaux de 1911, au chapitre VI de "Vingtième siècle ":

> "Je vous l'avais bien dit qu'on céderait, que tout s'arrangerait..." Mercadier ne pouvait s'empêcher de triompher, mais la foudre fût tombée sur la maison que l'effet n'eût pas été plus grand que celui du journal annonçant le compromis passé par le gouvernement Caillaux [...] Donner un bout du Congo à Guillaume ! Ils étaient hors d'eux, et aussi Robinel, et les répétiteurs [...] Georges disait qu'aux élections suivantes il voterait pour n'importe quel parti qui permettrait de rendre impossible une telle honte, le retour d'une telle honte [...] La politique s'était emparée de l'école Robinel. Mercadier haussait les épaules. Tous ces braves gens se perdaient entre les journaux, les opinions, les hommes d'État. Unanimes à applaudir la chute du ministère, ils se partagèrent au sujet de Poincaré. 1912 commençait dans un tourbillon de problèmes. Aux repas de la rue Ampère on ne parlait que de la loi de trois ans et des bandits tragiques [...]. La bande à Bonnot devint l'obsession majeure à l'école. Elle fit oublier la guerre. On ne peut pas avoir peur de deux choses à la fois "[3].

---

1. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. VI, vol. 16, p. 90.
2. On peut s'étonner que cet aspect des *Voyageurs de l'impériale* soit le plus souvent ignoré des études sur l'Affaire Dreyfus dans la littérature. Aragon n'est pas mentionné, par exemple, dans l'article informé de Susan Rubin Suleiman, " Passion / Fiction : l'Affaire Dreyfus et le roman" *Littérature* n° 71, octobre 1988, p. 90-107.
3. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. VI, p. 90-91.

Si la fiction des *Voyageurs...* est construite sur un fond historique précis [1], celui-ci ne constitue pas son centre d'intérêt principal. Pour les deux périodes considérées, l'image donnée sera celle d'une société en mouvement, comme l'omnibus à impériale, quelle que soit l'inconscience des passagers.

"Fin de siècle "

La période "fin de siècle "est présentée comme un moment d'essor à l'issue d'années d'instabilité : "Quand on pense, – disait l'amiral, – de quel désastre nous sortions ! Après 71, avec les dettes de guerre, le pays démoralisé... "[2]. Marqué par les secousses vécues dans sa jeunesse, Mercadier aspire à la sécurité :

> "Il redoutait les aléas de l'avenir du monde. Il avait traversé des bouleversements, il savait au fond la fragilité de l'édifice social. Né en 1856, il avait passé son enfance dans le temps de l'Empire libéral. "[3].

Sa mère remariée, son beau-père "avait été tué par un obus allemand à Paris [...] ".

> "L'Empire était tombé, les Prussiens campaient un peu partout en France, il y avait eu le Commune, et Pierre Mercadier n'avait que quinze ans [...] La République naissait dans des convulsions redoutables "[4].

Au-delà de 1872,

> "la guerre ne s'était jamais tout à fait éteinte dans le monde. La France payait ses dettes, sans doute. Mais on se battait dans les Balkans. Les Russes étaient de la partie. Puis commencèrent les expéditions coloniales "[5].

Le thème de la guerre s'inscrit en sourdine dès le début du roman. L'instabilité n'épargne pas les années quatre-vingts : "On sortait des jours du boulangisme "[6].

Cette fin du XIXème siècle voit s'accélérer le déclin de l'aristocratie, soit conduite à la ruine dans ses châteaux grevés d'hypothèques ("Pascal n'avait jamais

1. " Toute cette première partie, bâtie sur l'époque décrite [...] ", note Aragon dans sa préface, vol. 15, p. 17.
2. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. I, vol. 15, p. 39.
3. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. II, vol. 15, p. 42.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 43.
6. *Ibid.*

compris que son oncle, avec le château, les fermes, la terre, pût être pauvre "[1]), soit contrainte aux mésalliances fortunées, comme Paulette épousant Mercadier, ou le cousin Champdargent ("Fils d'une Mannheimer de Cologne, il avait épousé une Américaine "[2]). La noblesse, que ses principes placent, aux yeux de Mr de Sainteville, aux antipodes de la bourgeoisie de "négociants "qu'il méprise [3], ne subsiste que grâce à des "compromissions ": "Gaëtan monnaye son nom dans les conseils d'administration "[4], et le vieil homme lui-même doit louer son château.

L'époque se caractérise par l'esprit d'entreprise et de spéculation, volontiers justifié par l'ambition de grandeur nationale :

> "La France avait son prestige à reconquérir. Pacifiquement. Que nous ayons payé si bien, si vite les milliards de la paix de Francfort, avait fait plus pour le prestige du pays que n'eût pu une guerre sanglante et victorieuse. Si les Français savaient bien spéculer, placer leur argent... ils pouvaient conquérir le monde "pense Pierre Mercadier, qui "vivait [...] avec les idées qui avaient cours à cette époque. "[5]

Dans l'idéologie des années 1870-1900, Aragon met en lumière deux caractéristiques bien connues, un patriotisme volontiers cocardier et colonialiste, illustré par la bonne conscience de l'Exposition coloniale, et une confiance scientiste dans le progrès technique. Le chapitre d'ouverture met en scène visuellement cette idéologie, en décrivant l'Exposition universelle dominée par "la dentelle d'acier "et l'"enchevêtrement de câbles "[6] de la Tour Eiffel, avec la "féerie" de l'éclairage électrique "*a giorno* "[7], et les pavillons encyclopédiques : l'un offrait "un voyage à la Jules Verne dans les profondeurs"[8], un autre "l'histoire de l'habitation, de la caverne préhistorique au gratte-ciel new-yorkais "[9]...

L'originalité du texte aragonien tient à la reprise ironique, parodique, des procédés naturalistes de la description à tendance exhaustive [10] et de la "visite guidée "avec commentateur compétent [11] : "Ils s'enfoncèrent sous la Tour, la tête renversée, dans le tourbillon des explications de l'amiral, qui devenait d'un technique à en éclater [...] / L'amiral, avec des gestes de commandement, comme

---

1. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. XV, vol. 15, p. 119.
2. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. LI, vol. 15, p. 281.
3. Voir " Fin de siècle ", ch. IX, p. 89.
4. *Ibid.*, p. 90.
5. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. IV, vol. 15, p. 56.
6. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. I, vol. 15, p. 34.
7. *V.I.*, *ibid.*, p. 39.
8. *V.I.*, *ibid.*, p. 35.
9. *V.I.*, *ibid.*, p. 36.
10. Voir par exemple la description panoramique de l'Exposition à la seconde page du ch. I, où l'ivresse verbale concurrence et tend à supplanter la densité informative.
11. Procédé analysé notamment par Ph. HAMON dans *Introduction à l'analyse du descriptif*, coll. Langue, linguistique, communication, Hachette-Université, 1981.

d'une dunette, calculait la pression du vent sur les faces de la Tour Eiffel, les charges que supportent [sic] chacun des piliers de mortier qui sont là sous ces pattes de fer. Il expliquait les ascenseurs, les échelles, les câbles, les caissons, les arbalétriers... Paulette s'y perdait comme dans la musique "[1].

Exact en 1949 dans le Folio

Tout devient objet de discours démonétisé. Lorsque l'Amiral s'écrie, exalté : "Songez à tous ceux qui ont travaillé pour faire cela, aux ateliers, aux usines, aux manufactures, quel effort ! quel gigantesque effort ! ", le narrateur poursuit, ironique : "Il tenait sont thème. Pierre vit qu'il avait les yeux bleus "[2]. Ainsi, le romancier présente les idées dominantes de l'époque et les met à distance d'un même mouvement.

Un domaine échappe en partie à ce regard critique, c'est le courant novateur dans la vie culturelle, qui se fraye un chemin malgré l'incompréhension ambiante. *Les Voyageurs de l'impériale* fait une large place aux peintres. "Pierre aimait la peinture [...] Il eut la folie de la nouvelle école "[3]. Des réflexions sur l'art des impressionnistes traversent l'esprit du héros ; devant la Seine nocturne illuminée, Pierre pensait "qu'on eût pu faire des merveilles de couleur avec cette lumière. Quelqu'un comme Claude Monet par exemple..."[4] (c'est déjà la suggestion du tableau à l'intérieur du texte narratif, qu'on retrouvera dans *Aurélien* et dans *La Semaine sainte*.) Blaise d'Ambérieux tient des propos à la fois admiratifs et critiques sur la peinture moderne : "Nos grands peintres, et c'est là leur grandeur, peignent indistinctement toute chose. La chair est une autre sorte de pomme, ou de pierre "[5]. Les noms de Monet, Courbet, Renoir, Sisley, une allusion à Gauguin,se rencontrent au passage. L'évocation des courants modernes en peinture n'a pas pour seul rôle de représenter l'époque, elle sert de révélateur pour les personnages : Mercadier cherche dans les tableaux une sortie hors du monde. "Pierre aimait la peinture, parce que dans un tableau tout est calme, achevé, rien ne se déplace "[6], tandis que Blaise aspire au contraire à un art qui peindrait des êtres humains, "des gens ", plutôt que "de la chair, des vêtements "[7]. On le retrouvera avec ce souci du sujet dans *Aurélien*.

Comme la peinture s'intègre à l'histoire narrée par le biais des personnages, les pages sur la musique contemporaine de l'action trouvent naturellement place en liaison avec le pianiste Meyer : "M. Meyer lui fit connaître Wagner [...] *Tristan et*

1. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. I, vol. 15, p. 36-37.
2. *Ibid.*, p. 39.
3. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. II, vol. 15, p. 42.
4. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. I, vol. 15, p. 40.
5. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. XLVII, vol. 15, p. 258.
6. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. II, vol. 15, p. 42.
7. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. XLVII, vol. 15, p. 258.

Isolde devint la compensation sublime de sa vie de ménage "[1], où sa femme limite son répertoire musical à la *Sérénade* de Gounod, *La Prière d'une vierge*, et *Le Quadrille des lanciers* !

La littérature est moins représentée dans le texte, mais ses courants contemporains s'y trouvent mentionnés par quelques allusions à Zola et à la "première" de *Cyrano de Bergerac* (que Mercadier, à Venise, regrette d'avoir manquée). La présence de la littérature est surtout liée au sujet du roman par le thème du voyage ; il appelle la mention de Baudelaire (dont un poème est récité dans une soirée [2]), et une citation sans nom d'auteur, – et inexacte – de Mallarmé : "Il y aussi un autre poète qui a dit : ... *Fuir là-bas, fuir ! – Je sais que des oiseaux sont ivres – D'être parmi l'écume inconnue et les cieux...*"[3]. L'action se passe alors en 1897, et le thème est déjà bien usé... Gide, depuis deux ans, a doucement tourné en dérision les vains départs ("On ne part pas "), après avoir cité, avec une inexactitude plaisante, le même vers de "Brise marine "[4] ! Aragon associe grâce au thème du voyage la représentation historique d'une époque et sa critique de l'indifférence sociale.

Historien des mœurs, le romancier glisse enfin quantité de détails concrets sur les modes, les objets nouveaux comme le gramophone à cylindre (ch. XXXVII), les bicyclettes et automobiles à la Porte Maillot (ch. XL). Il imagine même une scène de spiritisme mondain : "A Paris, c'est la folie, la passion, la grande mode ! Plus de soirées sans tables tournantes "[5]. Cette vogue sera la seule trace dans *Les Voyageurs* du regain de vigueur de l'ésotérisme dans les années 1875-1900 [6].

Ainsi l'époque avec ses contradictions, les sourdes inquiétudes qui travaillent une société "fin de siècle "puisant ses certitudes dans le mythe du Progrès, apparaît en filigrane dans le tableau général.

Les aléas politiques sont plus directement intégrés à l'action, soit par le biais de leur retentissement sur la Bourse, soit par l'invention d'un lien fictif entre le banquier de Mercadier, Castro, et les rebondissements de l'Affaire Dreyfus. Le krach du Panama, où Mercadier a placé une partie de sa fortune (ch. IV), n'entraîne

1. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. X, vol. 15, p. 95.
2. *V.I.*, " Monte-Carlo ", ch. III, vol. 16, p. 21.
3. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. LIII, vol. 15, p. 303.
4. " *Nous partirons ! je sens que des oiseaux sont ivres !*
Angèle ! c'est un vers de Monsieur Mallarmé ! – je le cite assez mal – il est au singulier – mais vous partez aussi " (*Paludes*).
5. *V.I.*, " Fin de siècle ", ch. XL, vol. 15, p. 231.
6. Voir par exemple RIOUX (Jean-Pierre), " Frissons fin de siècle ", *Le Monde*, 17 août 1990.

pas seulement une perte financière pour le héros mais fragilise sa position dans le couple (ch. V). Puis Pierre chemine dans ses rêveries cyniques sur l'idéal moderne de l'escroc, aventurier du XXème siècle, que pourrait incarner "la figure mystérieuse d'un Cornelius Hertz "[1]. La tension franco-britannique au moment de Fachoda sert à la fois à préparer le thème des risques de guerre ("Mais, ne comprenez-vous pas que nous sommes à deux doigts de la guerre ?"[2]), et à relativiser les passions historiques :

> "C'était étrange pour Pierre, cette renaissance des mythes, Napoléon, Trafalgar... On aurait dit à les entendre qu'ils avaient tous vécu sous pression avec la haine de la Grande-Bretagne toute prête, toute chaude"[3]

Aragon fait pivoter le roman à la charnière des siècles. Lorsqu'il ouvre le dernier volet du livre, il rassemble sous un regard rétrospectif les trente années du dix-neuvième siècle finissant. "Tout ce qui surprenait ou dépassait les hommes se baptisait *fin de siècle* [...] Et puis, dans ce concept, il y avait un grand espoir caché, l'espoir que bientôt, sur un coup de baguette, tout changerait "[4]. Le romancier procède ensuite à une analyse des forces mises en mouvement : le dynamisme industriel et colonial "nécessitait la légende d'une réconciliation nationale ", "dans l'idylle des temps nouveaux où ne comptait plus, enfin, que le profit, la grande loi de l'histoire "[5]. Le symbole en sera le ministère Millerand, et la condamnation mitigée, puis la grâce, de Dreyfus. La vision panoramique permet de reconstruire après coup une logique, selon une analyse politique intégrée au discours romanesque par le recours aux images et métaphores ; images dépréciatrices de la politique bourgeoise et reprise des clichés révolutionnaires ou anti-révolutionnaires se côtoient :

> "On liquidait le vieux siècle et ses luttes périmées, on ouvrait le nouveau sur une grande parade publicitaire, l'Exposition Universelle qui nécessitait la confiance, on relançait la République avec ses filiales à chicotte, comme une affaire où l'assassin et la victime se pardonnaient mutuellement dans l'idylle des temps nouveaux, où ne comptait plus enfin que le profit, la grande loi de l'histoire. Un instant on avait pu craindre que, mêlant ses sourdes colères et ses exigences, le peuple se souvînt de son passé de l'autre fin de siècle, quand les va-nu-pied gagnèrent des batailles et les têtes poudrées roulaient dans les paniers au son du tambour "[6].

---

1. " Venise ", ch. VII, vol. 15, p. 372.
2. " Monte-Carlo ", ch. III, vol. 16, p. 20.
3. *Ibid.*, p. 21.
4. *V.I.*, "Vingtième siècle ", ch. I, vol. 16, p. 55.
5. *Ibid.*, p. 56-57.
6. *Ibid.*

La période du vingtième siècle est couverte par le récit avec la même alternance de passages synthétiques volontiers métaphoriques et de détails précis.

"Vingtième siècle "

La seconde partie multiplie les traits historiques, et diversifie la peinture sociale un peu étroite de la première partie. L'éventail des milieux sociaux abordés s'ouvre : les sphères dirigeantes y figurent en silhouettes, les classes moyennes et un représentant de la classe ouvrière trouvent place dans le roman ; mais il n'est plus guère question de l'aristocratie déclinante. L'auteur ou les personnages mentionnent au passage les grèves dans les conflits sociaux (ch. IV). Un rapide rappel de la grève des taxis de 1911-1912 fait le lien avec *Les Cloches de Bâle* (ch. XII), et l'ouvrier Méré venu de la campagne découvre le syndicalisme (ch. XII, il est question des syndicats chrétiens et de la C.G.T.). Aragon aborde même les phénomènes économiques de regroupement à travers le biais inattendu de Jules, le compagnon de la tenancière de maison close :

> "De nos jours, voyez les hôtels. Ils forment des compagnies, ils se mettent ensemble. Sans ça, dégringolade [...] Les temps changent, faut savoir les suivre. Ou on fait comme tout le monde, ou on est mangé. Qu'est-ce qu'il y a comme faillites ces jours-ci dans le petit commerce ![1]

L'image donnée par Aragon de la "Belle Époque "ne correspond pas à l'Épinal d'usage, même s'il restitue les lieux de plaisir, le "thé "à prix fixe (ch. XXXIII), les costumes [2]... Il n'oublie pas les nouveautés spectaculaires qui marquent la date, le cinéma, l'aéroplane ("Comme le temps court plus vite que nous! Les aéroplanes maintenant "[3], pense Mercadier). La nouvelle danse à la mode, c'est le tango (ch. XXXIII), trait d'époque que l'on retrouve dans *L'Été 1914*, où l'on joue un tango le 19 juillet 1914 dans un salon de l'avenue de Friedland [4]...

La société vue par Aragon est instable, traversée de secousses. Si la guerre russo-japonaise reste trop lointaine pour troubler un jeune couple amoureux ("Il pouvait bien y avoir la guerre en Mandchourie, qui y songeait ? ", ch. XXV), bientôt des menaces proches ébranlent la France :

---

1. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. XXVII, vol. 16, p. 205.
2. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. XXXI, vol. 16, p. 227 : " Madame Von Gœtz entra [...], avec son grand chapeau garni de paradis, dans une robe vert amande serrée aux chevilles que découvrait un manteau de vison trois quarts ".
3. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. XLI, vol. 16, p. 270.
4. MARTIN DU GARD (Roger), *L'Été 1914*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, vol. II, p. 174.

> "Elle eut une grande peur cet été-là [1906] parce qu'il y avait eu une alerte : on avait été à deux doigts de la guerre avec l'Allemagne. Et Pascal soldat ! Enfin, tout rentra dans l'ordre. "[1]

En 1911, c'est l'incident d'Agadir qui bouleverse l'opinion :

> "C'est alors que le Croiseur *Panther* vint s'embosser à Agadir, et que la terreur de la guerre saisit le monde à la gorge [...] Est-ce qu'on allait mourir pour le Maroc ? [...] Il faisait chaud, et les trains bondés ramenaient à Paris les hommes d'affaires et les familles aisées. C'était le temps de l'épouvante."[2]

Les passions politiques dressent les gens en classes hostiles, partisans et adversaires de Poincaré se heurtent (ch. XVIII), la pieuse "intrigante "Mme de la Mettraie ne retient plus sa rage devant l'élection de cent députés socialistes à la Chambre en 1914, et le ministère Viviani constitué en juin lui arrache des prédictions d'épouvante (ch. XLVIII). Il n'est pas jusqu'à la placide Mme Manescù qui ne soit précipitée par une prolepse hardie vers l'avenir sanglant d'une révolte sociale : quelques années après 1913, "on apprit par une carte postale de Roumanie [...] qu'au cours d'une révolte, les paysans de Mme Manescù lui avaient coupé les deux mains au ras des manches. "[3]

Cette période d'avant 1914 se voit caractérisée sur le plan culturel de façon symétrique à celle des années de la fin du siècle. Aragon, pour les lettres, oppose aux "idoles du jour, Bourget, Loti, Anatole France "[4], les figures d'une littérature nouvelle, "Francis Jammes, et Claudel si difficile à suivre "[5], Moréas, Valéry pour le prestige tiré de son silence après la *Soirée avec Monsieur Teste* (ch. IV). Avec une ironie féroce, il dénonce la recherche de modèles "d'aventuriers et de génies ", et les clichés de la vogue rimbaldienne caricaturée, qui exalte le silence, l'inachèvement : "Rien n'était à la mode comme le silence chez les bavards, la pauvreté chez les riches, le mystère chez les marchands "... "Pas l'ombre de littérature, disaient avec satisfaction les littérateurs" devant la lettre "merveilleusement banale, courte, sèche "[6] de Mercadier à Georges Meyer. Dans une confusion d'idées égale à son enthousiasme de jeune homme "dans le vent ", André Bellemine associe pêle-mêle à la "mystique "de la contemplation "Eugénie de

1. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. XV, vol. 16, p. 191.
2. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. V, vol. 16, p. 86.
3. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. XX, vol. 16, p. 151.
4. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. III, vol. 16, p. 66.
5. *Ibid.*
6. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. III, vol. 16, p. 67.

Guérin... Arthur Rimbaud... La religion n'est pas loin. [...] Jacob Boehme, Nietzsche et les philosophes de l'Inde... Le Père de Foucauld... "/ Pierre Mercadier connaissait Nietzsche, mais pas cet Arthur, comment dites-vous ? Rimbaud "[1]. La scène de comédie entre le jeune écrivain Bellemine, riche de sa naïve ambition, et son héros de légende, Mercadier (ch. IV), fait penser un peu à la présentation ironique de Bloch dans *La Recherche du temps perdu*, mais on y sent aussi comme une démolition jubilante d'idées qui avaient cours dans la jeunesse de l'auteur. La charge contre l'interprétation mystique de Rimbaud rappelle les combats surréalistes. Mais le *Traité du style*, les notes manuscrites *Pour expliquer ce que j'étais* (1943) et les réflexions sur Rimbaud des *Chroniques du Bel Canto*, montrent qu'Aragon retrouve dans ces pages sur la "rimbaldite" un sujet qui lui tient à cœur ; il dénonce dans un certain culte du *silence* de Rimbaud un détournement des aspirations poétiques, une mystification dont la jeunesse du début du siècle et des années vingt a été victime [2]. Ainsi le tableau historique des *Voyageurs de l'impériale* porte la marque des préoccupations chères à l'auteur, sans projeter sur toutes les réalités de l'époque une lumière égale.

Dans la relation à l'Histoire que construit *Les Voyageurs de l'impériale*, nous distinguerons trois points pour l'intérêt plus particulier que peut y prendre l'histoire littéraire, ou pour l'importance de leur rôle dans l'ensemble de l'œuvre d'Aragon : l'usage que fait Aragon, après tant d'autres romanciers, de l'Affaire Dreyfus, l'actualisation du roman pour dire à travers lui le présent, enfin les problèmes posés par l'évocation finale de la guerre, cet horizon commun du *Monde réel*.

L'AFFAIRE DREYFUS

Une œuvre ancrée dans le tissu social français de 1889 à 1914 ne pouvait pas ignorer l'Affaire Dreyfus, point de passage obligé du réalisme socio-historique. Mais Aragon ne se contente pas de la profiler en fond de tableau, ou de prendre appui sur ses péripéties les plus connues pour faire correspondre le temps

1. *V.I.*, " Vingtième siècle ", ch. IV, vol. 16, p. 77.
2. Voir *Pour expliquer ce que j'étais*, Gallimard, 1989, qui revient sur la fascination exercée par Rimbaud : " Il garde l'aspect de la révélation. Il défie le raisonnement. Comme cela nous convenait ! Le rimbaldisme se prête aux rêveries de celui qui s'y adonne, j'en parle comme d'une drogue, il se conforme à son degré de science et d'ignorance, de culture et de sauvagerie. Ce n'est pas une philosophie. C'est un ciel [...] Il se faisait autour de lui une singulière constellation de ferveurs " (p. 53 et 57).

romanesque au calendrier "chronique"[1]. Elle sert également à éclairer les choix des personnages, et surtout celui du héros.

Il n'était pas question en 1938-39 d'apporter une dimension informative à l'évocation de faits si souvent rappelés par les historiens et devenus plusieurs fois des matériaux pour la littérature. Aragon ne refera pas *Jean Barois*. Il peut au contraire procéder par allusions, et se contenter de glisser quelques références rapides à l'acquittement d'Esterhazy, au procès de Zola, ou à la grâce accordée à Dreyfus, comme pour dater la fiction. La concentration croissante dans le texte, puis l'espacement et l'abandon des mentions de l'Affaire réalisent à une moindre échelle cet effet d'écoulement du temps signalé par Anne Roche à propos de *La Recherche du temps perdu* : "Proust réussit à créer en nous l'impression qu'une vie effectivement s'est écoulée, en raréfiant, à partir de *La Prisonnière*, les allusions à l'Affaire Dreyfus [...] "[2], et en traçant l'évolution des personnages à ce sujet. Mais dans *Les Voyageurs*, l'Affaire suscite des engagements ou des refus d'agir, des jugements politiques, qui ne varient pas avec le temps. Chaque personnage creuse et suit son sillon sans bifurquer.

L'Affaire ne sera pas exposée de façon suivie, et Aragon ne s'attarde pas sur le détail documentaire des aspects juridiques comme l'a fait Roger Martin du Gard dans *Jean Barois* ; il évoque très rapidement les péripéties légales qui ont marqué l'événement. Partageant avec Proust la méthode indirecte, Aragon représente plutôt l'Histoire par ses effets sur les êtres dans la diversité de leurs réactions. A l'exception de quelques passages de synthèse (ex. IIème partie, ch. I) on pourrait appliquer aux *Voyageurs de l'impériale* cette analyse de Jean-Yves Tadié sur l'Affaire Dreyfus dans *La Recherche du temps perdu* :

> "L'Affaire est entièrement mise en perspective, n'est plus vue que par les héros en fonction de leur caractère et leurs opinions respectifs [...] Il s'agit de montrer le choc de l'Histoire sur les personnages, non de résumer cette Histoire elle-même "[3]

Mais paradoxalement, la présence de cet épisode historique s'avère très forte alors que le personnage principal se caractérise par son abstention, à l'inverse de

---

[1] Nous empruntons à Benveniste la formule de "temps chronique" (distinct du temps physique continu, uniforme), comme "temps des événements, qui englobe aussi notre propre vie en tant que suite d'événements". Il est objectivé par le calendrier. Voir BENVENISTE (E.), "Le langage et l'expérience humaine", in *Problèmes du langage* , Coll. Diogène, éd. Gallimard, 1966, p. 5-6.

[2] ROCHE (Anne), " Homme sur un rocher escarpé au milieu de la mer dans le style de Böcklin ", in *Les Écrivains et l'affaire Dreyfus*, p. 279, textes réunis par Géraldi Leroy, PUF, 1983.

[3] TADIÉ (Jean-Yves), *Proust et le roman*, NRF, Gallimard, 1971, p. 357.

Jean Barois, pour lequel l'Affaire représente une phase capitale de son expérience morale et sociale et de sa réalisation personnelle.

Nous pouvons distinguer trois aspects essentiels dans l'usage que fait Aragon des données historiques liées à l'Affaire Dreyfus : elles permettent, intégrées au monde fictionnel, une peinture assez variée des milieux sociaux ; elles sont l'occasion pour les personnages, et en particulier pour le héros, de se révéler aux autres et aux lecteur ; l'auteur esquisse enfin à travers le roman un plaidoyer, ou du moins une argumentation, contre l'antisémitisme, et manifeste ainsi des préoccupations liées au contexte de la gestation du roman.

Le premier trait caractéristique de l'Affaire mis en valeur est l'effet de division qu'elle exerce sur le corps social : le jeune royaliste Levet-Duguesclin y voit un argument contre la République (I, ch. XI) ; Mercadier s'affronte à ce sujet à Mme d'Ambérieux et Paulette : "Il y a une altercation entre Mme d'Ambérieux et son beau-fils à propos du capitaine Dreyfus. C'est bizarre, ce sujet-là fait sortir papa de sa réserve habituelle "[1] ; l'évêque de Trébizonde constate que "le pays est [...] ravagé, et profondément ", par "cette affaire qui bouleverse l'opinion "[2]. Pour les milieux de la noblesse, les "gosses de riches "de Stanislas et ceux du lycée, la culpabilité de Dreyfus ne fait aucun doute. La crainte d'être exclu socialement jettera donc l'aristocrate "enjuivé"(expression de Mr de Sainteville) vers un antisémitisme affiché :

> "Il était prêt à n'importe quoi, Gaëtan de Champdargent, pour n'entendre plus parler des Juifs, pour ne plus avoir à penser à ce sang dans ses veines, qui le gênait au Jockey-Club, et pour lequel son fils commençait à avoir des malheurs. Il ne se sentait pas solidaire de ces gens, ah ! mais là, pas du tout ! "[3]

Il développe alors un discours d'extrême-droite prenant pour cible les Juifs et les intellectuels. Mais c'est massivement que la petite ville lorraine, ville de garnison (on pense à *Irène*...) partage l'hostilité contre les Juifs :

> "Dans la ville on n'aime pas les Juifs. Il n'y en a, Dieu merci ! pas beaucoup. La famille du boucher. Deux tailleurs. Enfin pas grand'chose "[4].

1. *V.I.*, Ière partie, ch. XIII, vol. 15, p. 114.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. XLIX, vol. 15, p. 268-269.
3. *V.I.*, Ière partie, ch. LI, vol. 15, p. 283-284.
4. *V.I.*, Ière partie, ch. X, vol. 15, p. 94.

Les intellectuels sont plus divisés : au lycée, le surveillant général exprime sa haine antisémite ("Qu'ils crèvent tous, ces sales Youpins ! "[1]) mais en cachette du proviseur franc-maçon. D'autres professeurs rédigent une déclaration collective, signe de l'émergence nouvelle du groupe social des *intellectuels* investis d'une mission de défense des valeurs de justice. Les refus de Mercadier soulignent indirectement ce rôle social, et le fait encore timide du groupe : "Qu'est-ce que c'est que ce cartel, ce syndicat que vous voulez former ? "[2], il note que les signataires sont intervenus de façon publique en leur qualité d'enseignants : "vous avez décidé [...] de faire de cela une affaire professionnelle, de signer une déclaration, soumise au proviseur, envoyée au ministère, publiée dans la presse "[3] alors qu'il s'agit, pour lui, d'une affaire de conscience privée. Par cette obscure déclaration de professeurs de province en faveur d'un collègue menacé, Aragon illustre le phénomène historique bien étudié aujourd'hui de l'entrée en scène des intellectuels qui aboutit à la pétition connue sous le titre de "Manifeste des intellectuels "du 14 janvier 1898.

Il est plus surprenant de voir l'Église, en la personne de "Monseigneur ", et à la suite des fidèles "dont l'élévation d'esprit, la charité chrétienne ne font point de doute "[4], s'interroger sur la culpabilité de Dreyfus, et manifester moins de rejet des Juifs que Mercadier (qui n'aimerait pas voir sa fille épouser un Juif). Zola lui-même imputait à la "passion cléricale ", dans *J'accuse*, une responsabilité dans le "crime" de l'injustice. Au moment où il écrit *Les Voyageurs...*, Aragon est bien loin de son anticléricalisme du début des années trente. Alors que sociologiquement la majorité des catholiques s'est montrée antidreyfusiste, Aragon considère plutôt la foi chrétienne comme susceptible de surmonter le racisme ; l'argument des races s'effondre : "Le baptême change toute chose [...] Sans la religion, moi, je ne vois pas différence bien grande entre un Israëlite et vous. Et avec la religion, Dieu n'en voit aucune "[5].

Selon toute apparence, le livre se fait ici l'écho de la politique d'union avec les chrétiens pratiquée par les communistes dans la période de rédaction, plutôt que de l'atmosphère des années 1890 où cette position nuancée d'un prélat n'était pas fréquente.

---

1. *V.I.*, Ière partie, ch. LXI, vol. 15, p. 330.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. LX, vol. 15, p. 326.
3. *Ibid.*
4. *V.I.*, Ière partie, ch. XLIX, vol. 15, p. 269.
5. *V.I.*, Ière partie, ch. XLIX, vol. 15, p. 270.

Du côté des dreyfusistes, Aragon place un libéral éclairé admiratif du "pays de Voltaire "[1], le banquier Castro, prêt à engager le combat pour "la liberté, la justice "(c'est encore un trait de la politique d'ouverture, que ce banquier dreyfusiste), et l'artiste Blaise d'Ambérieux, qui semble connaître Mallarmé et l'avant-garde. Blaise se déclare concerné dans "cette espèce de conscience sociale qui vous mord le cœur "[2] devant les persécutions. Ces deux figures sont assez représentatives des partisans de Dreyfus, et si le peuple n'est pas présent parmi eux, ce fait est alors fidèle à la vérité historique de 1897-98. Enfin, il est à noter qu'aucun des personnages agissants ne sera l'objet de l'"héroïsation "de certains défenseurs de Dreyfus qu'on observe chez les écrivains des générations antérieures[3], et qui est sensible dans *Jean Barois*.

Quant aux victimes de l'antisémitisme déchaîné autour de 1897, Aragon les incarne non dans le premier rôle, celui du capitaine Dreyfus, mais, de façon exemplaire, en deux personnages-types d'innocents : le doux professeur de mathématiques Meyer, musicien, d'origine alsacienne comme Dreyfus, patriote, et l'enfant porteur du même nom que le capitaine, comme lui mal doté pour toucher les cœurs ("Un garçon laid, avec des végétations, le bec ouvert, les yeux ronds [...] se dandinant d'un air bête "[4]). Sur les manifestations antisémites dans les lycées, il est possible qu'Aragon ait reçu les confidences du co-directeur de *Ce Soir*, Jean-Richard Bloch, qui avait douze ans en 1896[5]. Lycéen à Condorcet, il connut ce que rapportait son ami Marcel Cohen dans *La Pensée* [6] : "Au lycée même, les camps opposés, les injures, les rixes ". Pierre Abraham, dans *Les Trois frères* (E.F.R., 1971) raconte que son frère Marcel, plus âgé, revenait du lycée "en guenilles, la joue tuméfiée, l'œil au beurre noir, pour s'être colleté dans la cour du lycée Condorcet ou dans la rue ". Mais Aragon présente des victimes totalement passives, ce qui correspond d'ailleurs à l'histoire du commerçant juif mis en scène par Jean-Richard Bloch dans son récit *Lévy* (1912) : agressé en 1898, au milieu de la passivité de ses coreligionnaires, il reprend pied ensuite et pourra déclarer en 1908 : "Nous savons subir et nous durons ".

---

1. *V.I.*, Ière partie, ch. LVIII, vol. 15, p. 317.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. XLVII, vol. 15, p. 260.
3. André DASPRE conclut à l'" héroïsation " du capitaine Dreyfus et de ses défenseurs, dans *Les Écrivains et l'affaire Dreyfus*, textes réunis par G. Leroy, *op. cit.*, et Cécile DELHORBE y parlait déjà d'" hymne à l'héroïsme des dreyfusards " à propos de *Monsieur Bergeret à Paris* d'Anatole France.
4. *V.I.*, Ière partie, ch. LVI, vol. 15, p. 305.
5. Informations empruntées à la communication de Jean ALBERTINI, " Jean-Richard Bloch, de l'Affaire à *La Nuit kurde* ", dans *Les Écrivains et l'affaire Dreyfus*.
6. COHEN (Marcel), *La Pensée* n° 14, septembre-octobre 1947.

Les aspects politiques de l'Affaire ne sont pas oubliés, mais trouvent place surtout dans la deuxième partie (ch. I), abordés par un narrateur "objectif ". Aragon y relate la division des socialistes :

> "Les uns voulaient ne voir en Dreyfus qu'un cas entre autres de l'injustice sociale et l'utiliser aux fins générales du socialisme, les autres qui suivaient Jaurès disaient qu'on allait tout gâcher et qu'il fallait s'en tenir à l'Affaire même, à la procédure irrégulière, à l'innocence du capitaine "[1].

C'est en termes politiques que le romancier analyse le compromis qui conduisit à la grâce de Dreyfus (IIème partie, ch. I). Sans dénoncer comme Péguy ou même Roger Martin du Gard la dégradation de la "mystique "en "politique ", Aragon suggère le nouvel équilibre des forces dans un apaisement sans principes : "D'ailleurs que réclamaient donc les dreyfusistes attardés ? Ils avaient des ministères de gauche, l'antisémitisme s'était calmé "[2]...

Dans sa peinture historique de l'Affaire, Aragon a peu traité les aspects proprement judiciaires ou les retombées politiques. Il ne lui donne que rarement la dimension symbolique d'une lutte philosophique pour la vérité et les droits de l'homme, mise au premier plan par *Jean Barois* après avoir été formulée dans les articles de Zola ("La Vérité en marche") contemporains de la diégèse des *Voyageurs* (1987-1901). Aragon a négligé presque totalement l'implication de l'armée et les responsabilités de l'État-Major, évitant de prendre les militaires pour cible. L'accent est mis sur le déchaînement d'antisémitisme dont l'Affaire fut le prétexte. Il est vrai que par ce choix Aragon rend compte d'un très large pan de la réalité politique et sociale. Comme le rappelle Madeleine Rebérioux, "l'antisémitisme constitue une des pièces maîtresses de l'idéologie nationaliste en gestation depuis le boulangisme, au nom de laquelle est conduite la bataille anti-dreyfusarde"[3]. Les manifestations antisémites généralisées, qui assurent à l'événement passé toute son actualité en 1938-39, représentent aussi un domaine où les personnages ordinaires peuvent être appelés à prendre position et à intervenir. C'est donc ce terrain qu'Aragon choisit pour illustrer la démission de son héros.

L'Affaire Dreyfus joue avant tout le rôle de révélateur. C'est vrai pour tous les personnages qu'elle touche ; ainsi Meyer rencontre dans cet événement l'impensable, ce qui n'a pas de place possible dans sa vision du monde. Mais nous concentrerons l'analyse sur Mercadier.

---

1. *V.I.*, IIème partie, ch. I, vol. 16, p. 57.
2. *Ibid.*, p. 58.
3. REBÉRIOUX (Madeleine), *La République radicale*, coll. Points, Éd. du Seuil.

Aragon n'a rien épargné pour rendre ses choix démonstratifs : le professeur Mercadier, lucide, s'est fait une opinion informée sur le cas Dreyfus, et il est persuadé de son innocence. Sur le plan personnel, une certaine amitié, la complicité de la musique, le lient à Georges Meyer, qu'il reçoit chez lui malgré l'opinion. Un mouvement spontané de pitié peut l'inciter à accueillir à l'abri de sa classe le petit Dreyfus pourchassé. Là s'arrête sa solidarité humaine. C'est ce personnage non gagné aux thèses antidreyfusistes qu'Aragon nous présente indifférent, et refusant d'intervenir de façon agissante.

Le montage du roman ménage à chaque palier de l'action une rencontre éclairante entre la sollicitation extérieure à agir suscitée par les événements, et le repli sur l'individu auquel revient l'attitude de Mercadier. C'est au moment où, en septembre 1897, Pierre commence à nourrir sourdement en lui un désir de fuite, que sa réaction en révèle la divergence de nature avec la rupture opérée par l'artiste Blaise :

> "“Ce qui est le chien” – déclare Blaise – “c'est cette espèce de conscience sociale qui vous mord le cœur quand on massacre des Arméniens, que la troupe tire sur les mineurs, ou que dans une petite ville de province on vous passe à tabac les Juifs sans trop savoir pourquoi... / – Oh moi – dit Pierre, – ce n'est pas cela qui me gêne !” / Cela avait jailli du cœur et Blaise s'arrêta. Décidément, ce ne devait pas être grand'chose de propre, le beau-frère Mercadier. "[1]

On perçoit intuitivement alors que la "fuite "de Blaise avait représenté une ouverture vers la vie et l'art hors d'un monde sclérosé de conventions, tandis que celle de Mercadier, même s'"il y avait des points communs entre eux [...] Car ils détestaient une même chose "[2], se traduira par le "refus de ce qui n'est pas lui-même "[3].

Cette attitude se confirme de façon progressive. Le personnage est de plus en plus directement concerné par les retombées de l'Affaire Dreyfus, puisque c'est son ami Meyer qui en est victime, tandis que son fils Pascal participe au chahut raciste au lycée : "Alboche ! Juif ! Mort aux Juifs ! Parmi eux il y avait Pascal qui s'en donnait à cœur joie"[4]. Mercadier n'esquisse aucune intervention, ni comme éducateur, ni comme père. On pense à la passivité de Bardamu devant la femme mourant d'hémorragie, sans qu'il existe chez Mercadier cette trouble fascination pour "le bout de la nuit "qui retient le héros de Céline, immobile, au spectacle d'un enfant martyrisé...

---

1. *V.I.*, Ière partie, ch. XLVII, vol. 15, p. 260.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. XLVII, vol. 15, p. 258.
3. *V.I.*, " Venise ", ch. VII, vol. 15, p. 370.
4. *V.I.*, Ière partie, ch. LVII, vol. 15, p. 312.

Placé par hasard, à Paris, devant une occasion de "crever l'abcès "du mensonge à propos du bordereau, Mercadier cherche à en détourner Castro au nom de sa tranquillité : "vous allez vous mettre des tas d'embêtements sur le dos "[1]. La passion de justice de Castro s'oppose ici avec éclat à l'indifférence de Mercadier : "Il passait de jolies filles sur le boulevard. Pierre ricana. Bizarrerie du monde. Il s'y sentait supérieur, et se foutait pas mal de la justice, des bordereaux et de l'Ile du diable "[2].

Selon une progression démonstrative, mais vraisemblable dans le contexte historique évoqué, le héros va être sommé de prendre position, par ses collègues signataires de la déclaration pour Meyer. La discussion, symboliquement, se situe le jour où Mercadier a préparé son départ définitif en demandant à son homme d'affaires de réaliser tous ses titres ; cette décision de rupture sociale tenue secrète constitue la face cachée des arguments subtils et variés développés par le héros pour prôner l'abstention. De la "modestie "individuelle souhaitable, à l'inconvénient de faire appel à "la loi du nombre ", du risque de transformer Meyer en "drapeau "et de lui retirer un asile réel, au danger d'abandonner rigueur et prudence scientifiques en un amalgame abusif indigne d'esprits modernes..., tout l'éventail des bonnes raisons de ne pas agir (certainement souvent rencontrées par le militant Aragon dans ses démarches des années trente) est ici déployé dans une scène d'une féroce ironie. Sous les arguments développés en un discours policé, la motivation la plus puissante de Mercadier réside dans la rupture par le héros de toutes les solidarités humaines qui nous lient – et à ses yeux nous enchaînent – à la communauté sociale.

Ce qui restait encore au niveau du discours et d'une signature refusée dans le chapitre LX, se traduit en actes dans le montage chronologique du chapitre suivant, qui fait converger sur la même journée trois événements : l'opinion étant surexcitée dans le pays par la citation d'Esterhazy en justice, les lycéens déchaînent leur antisémitisme ; Mercadier quitte le lycée pour toujours ; le même jour, il rejette Blanche venue le retrouver : "Il venait de sentir que d'elle aussi, il était libre "[3]. Symboliquement il laisse derrière soi le petit Dreyfus terrorisé réfugié dans sa classe : "Pierre referma la porte sur lui "[4]. C'est la simultanéité des faits qui éclaire chacun d'entre eux : la "libération "de Mercadier s'accompagne d'un abandon de la "conscience sociale "associé à un manque de foi dans l'amour.

Le recours à l'Affaire Dreyfus a presque épuisé pour la suite du roman, dans ces scènes, son efficacité de révélateur. Quelques rappels de ses péripéties, de loin

1. *V.I.*, Ière partie, ch. LVIII, vol. 15, p. 319.
2. *Ibid.*
3. *V.I.*, Ière partie, ch. LXI, vol. 15, p. 334.
4. *Ibid.*, p. 333.

en loin, confirmeront le jugement de plus en plus négatif du héros sur la société moderne et viendront conforter son cynisme. Quand on le retrouve à Venise, "il venait d'y savourer les détails de l'acquittement du commandant Esterhazy "[1]. Et il ne reconnaît nulle grandeur dans "les batailles contemporaines "[2], agitation inessentielle, nulle exaltation dans quelque cause à défendre que ce soit. Se détournant des luttes de son temps, Mercadier pénètre dans la "grande aventure négative "[3] de la solitude.

Aragon s'est donc servi de l'Affaire Dreyfus non seulement comme garant réaliste de la description historique, mais surtout comme instrument pour composer la "physionomie intellectuelle "du personnage principal, aspect essentiel des *Voyageurs de l'impériale*. Nous empruntons à Lukács cette notion centrale pour l'étude de ce roman :

> "Ces personnages sont individualisés grâce à leur prise de position vivante, personnelle, et déterminante pour leur destin, vis à vis de problèmes abstraits "[4]

A partir de ces positions vivantes se dessine la conception du monde du personnage.

> "La conception du monde est pour chaque homme un vécu profond, personnel, une expression hautement caractéristique de son essence intime, et elle reflète en même temps de façon significative les problèmes généraux de l'époque "[5].

Ceci nous paraît exact pour Mercadier, car, pour aussi individualisée et particulière qu'elle apparaisse aux yeux du héros, sa physionomie intellectuelle est le miroir des tendances répandues chez les intellectuels de la fin du XIXème siècle. L'individualisme d'*Un Homme libre* trouve un écho abâtardi dans *Les Voyageurs* (en particulier à travers "Venise "et le jeu à Monte-Carlo), de même que celui de *L'Immoraliste*, avec sa rupture des liens sociaux. Le nietzschéisme vulgarisé de la fin du siècle n'est pas loin des rêveries de Mercadier à Vérone, sans que l'on puisse parler d'influence (Mercadier avait entendu parler de Nietzsche, sans plus).

Mais les solutions individuelles séduisantes dans la "fin de siècle "et auxquelles, on le sait, Aragon admirateur du premier Barrès n'était pas insensible,

---

1. *V.I.*, Ière partie, ch. XLXI, vol. 15, p. 336.
2. *V.I.*, " Venise ", ch. VII, vol. 15, p. 336.
3. *V.I.*, " Venise ", ch. I, p. 341.
4. LUKACS (Georges), " La physionomie intellectuelle dans la figuration artistique " (1936), *Problèmes du réalisme*, éd. de l'Arche, Paris, 1975, p. 85.
5. *Ibid.*, p. 86.

ont perdu leur prestige dans l'entre-deux-guerres. Les tendances individualistes renaissent pourtant inlassablement, considérées par Aragon en 1938-39 comme un obstacle à l'action. C'est à la même date que, dans *Commune*, Jean-Richard Bloch critique

> "la démagogie mentale des soi-disant intellectuels français ", "héritiers de l'idéalisme philosophique, de l'individualisme anarchisant et de la tour d'ivoire intellectuelle "[1].

Il ne faut donc pas s'étonner de voir le roman cultiver les analogies entre l'époque de la diégèse et les années d'écriture.

LES VOYAGEURS DE L'IMPERIALE, MIROIR DES ANNEES DE REDACTION

Dans sa préface pour les *O.R.C.*, Aragon écrit : "Je m'étais mis à vraiment écrire *Les Voyageurs* [...] au lendemain de Munich, octobre 1938 "[2], après avoir esquissé le début dans les mois précédents. Cette date suffit à réveiller un contexte si angoissant que nul ne sera surpris qu'il laisse des traces dans le roman et en infléchisse l'écriture. L'influence des circonstances n'est pas seule en cause : la forme prise en 1937-38 par le réalisme d'Aragon implique la prise en compte des réalités politiques contemporaines, dans une période où il a lancé aux écrivains un appel véhément pour le "retour à la réalité "[3]. Roger Garaudy a insisté à juste titre sur cette relation entre le thème du roman, la responsabilité de l'écrivain réaliste, et le poids des circonstances.

Octobre 1938 : la République espagnole se débat encore, mais la politique de non-intervention (cette abstention d'agir bardée d'arguments diplomatiques) a déjà signé sa mort. Ce n'est qu'un élément dans une série de faits marqués par l'absence ou l'insuffisance de réactions : l'Éthiopie conquise depuis 1936 sans véritable opposition internationale efficace au coup de force mussolinien ; le réarmement clandestin, puis légal, de l'Allemagne, sans réaction française ; l'occupation en 1936 de la rive gauche du Rhin par Hitler, provoquant une simple protestation verbale ; l'invasion de l'Autriche et son annexion, le 12 mars 1938. "L'Europe n'a pas réagi ", constate René Rémond [4]. Fin septembre 1938, à Munich, la

---

1. BLOCH (Jean-Richard), *Commune* n° 63, novembre 1938. O.P. VIII, 1, 297-298.
2. " Et, comme de toute mort renaît la vie ", vol. 15, p. 22.
3. Voir Aragon, intervention au deuxième " Congrès des écrivains pour la défense de la culture ", juillet 1937.
4. RÉMOND (René), *Introduction à l'histoire de notre temps*, vol. 3, " Le XXème siècle ", éd. du Seuil, 1974, p. 155.

Tchécoslovaquie est démembrée au nom du maintien de la paix... Certes, les intellectuels sont loin d'avoir tous applaudi à cette démission de Munich [1] : on connaît les protestations de Gabriel Marcel, de Jean Guehenno stigmatisant cette "paix de la peur "[2], de Bernanos, de Julien Benda, sans parler des réactions très vives de Nizan dans *Chronique de septembre* et surtout de Jean-Richard Bloch dans sa "Réponse d'un pacifique à un soi-disant pacifiste "[3]. Mais la question d'une analyse globale des atteintes à la paix et au droit n'est pas toujours abordée ; on peut songer aux reproches adressés par Mercadier à ses collègues, qui auraient tort d'établir des connexions entre des événements "locaux ", "essentiellement séparés"[4], et présentant la non-intervention contre l'antisémitisme comme le triomphe de la raison, de l'"esprit critique ", sur un fanatisme nous ramenant "en plein moyen-âge "[5] (ainsi Giraudoux voyait dans Munich une épreuve de lucidité et de maîtrise). Mercadier, pour sa part, est présenté non comme un pacifiste de conviction humaniste, mais comme un pacifiste par indifférence : "Toujours à dire qu'on ne peut pas céder à l'Allemagne. Ah ! si ce n'était que de moi ! Le Kaiser me demanderait Paris... Qu'est-ce que ça changerait ? "[6]. Meyer adresse un avertissement qui représente à notre connaissance la première formulation anti-allemande dans les textes littéraires d'Aragon : "Je connais les Allemands. Cédez-leur le doigt, ils vous mangeront le bras... "[7].

Aragon, dont tous les efforts politiques de cette période tendent au rassemblement anti-fasciste qu'il poursuit en particulier dans *Ce Soir* et auprès des intellectuels, cherche à susciter d'actives prises de position. Ainsi, après *Les Grands Cimetières sous la lune* de Bernanos, il salue ses points de rencontre rendant l'unité possible avec "un catholique monarchiste "et l'on a la surprise de retrouver dans ce commentaire sur Bernanos les opinions de M. de Sainteville :

> "Devant une société de marchands, de banquiers et de démarcheurs, le sentiment antibourgeois de Bernanos monarchiste, mû par sa conception de l'honneur, retrouve bien souvent celui de l'ouvrier, pour qui l'honnêteté est la grande loi du travail "[8].

---

1. Voir KLEIN (Wolfgang), " Munich 1938 et les écrivains français ", in *La Guerre et la paix dans les lettres françaises de la guerre du Rif à la guerre d'Espagne* (1925-1939), Presses Universitaires de Reims, 1983.
2. GUEHENNO (Jean), *Journal d'une révolution*, éd. Grasset, [1939], p. 199.
3. Ce texte sera repris par Aragon dans *O.P.* vol. VIII.
4. *V.I.*, Ière partie, ch. LXI, vol. 15, p. 328.
5. *Ibid.*
6. *V.I.*, IIème partie, ch. VI, vol. 16, p. 88.
7. *Ibid.*, p. 87.
8. Aragon, compte-rendu de BERNANOS, *Les Grands Cimetières sous la lune*, *Commune* n° 58, juin 1938.

Il n'est pas possible de séparer *Les Voyageurs de l'impériale* de cette volonté agissante, pas plus qu'on ne saurait isoler *L'Espoir* de l'action engagée par Malraux en faveur de l'Espagne républicaine ; aucun des deux romans n'est transformé pour autant en outil de propagande.

Enfin, dans un contexte où l'idée de nation a repris une signification positive pour Aragon et son parti, il n'est pas sans importance de voir au contraire Mercadier s'en détacher, couper ses racines, et tourner en dérision le patriotisme ("Fin de siècle ", ch. LVIII).

Aux lecteurs qui auraient tendance à ne voir dans *Les Voyageurs* qu'un roman historique rétrospectif, Aragon adresse quelques signes d'actualité faciles à déchiffrer : "On se souviendra de ce mois de septembre... Quand on dira septembre on voudra dire 1911... Agadir "[1]. Tout le passage sur Agadir (IIème partie, ch. V) est écrit en des termes transposables à 1938... Parfois l'allusion actualisante touche au clin d'œil. Ainsi Aragon fait dire comme incidemment à André Bellemine, parlant d'Aristide Briand : "Le fils Blum l'a bien connu : il faudra que je l'interroge. En me méfiant de son esprit de partisan. Je voudrais bien l'y voir, aux prises avec les problèmes de gouvernement "[2]. Mais l'essentiel de ces traits d'actualité concerne l'antisémitisme et la marche à la guerre.

Certes l'antisémitisme ne résume pas à lui seul l'idéologie nazie ni celle de l'extrême-droite française d'avant 1940. Mais son déchaînement en Allemagne depuis les lois raciales de Nuremberg donne en 1938-39 la mesure concrète du danger fasciste. *Bagatelles pour un massacre* montre que le vertige raciste peut gagner du terrain. L'antisémitisme représente ainsi le principal point commun entre l'époque de la diégèse et celle de la rédaction. Aragon retrace en réaliste les propos et arguments contre les Juifs repris d'un siècle sur l'autre. Il attribue même à Mercadier ce reproche paradoxal adressé parfois aux Juifs par la gauche pacifiste des années trente, les accusant d'être "belliqueux":

> "mais enfin, s'il y la guerre, ce sera en particulier, en France et en Allemagne, la faute des Juifs, qui sont tous des patriotes enragés dans votre genre "[3].

Mais Aragon ne se contente pas d'une représentation mimétique : il construit à travers le personnage de Meyer, patriote, pauvre et désintéressé, une sorte de plaidoyer pour réduire à néant l'argumentation antisémite traditionnelle.

---

1. *V.I.*, IIème partie, ch. VI, vol. 16, p. 88.
2. *V.I.*, IIème partie, ch. IV, vol. 16, p. 72.
3. *V.I.*, IIème partie, ch. VI, vol. 16, p. 89.

L'autre leit-motiv actualisant du discours historique est la rumeur de guerre, de plus en plus insistante dans le roman, parallèlement à sa montée réelle en 1938-39. [1]

Fin juillet et août 1939, "*Les Voyageurs* n'avançaient pas. C'était trop ressemblant à ce qui mûrissait là, sous nos yeux "[2], écrit Aragon dans sa préface. Les similitudes sont souvent poussées très loin : ainsi le thème des espions et des menées obscures, s'il peut correspondre à l'"espionnite "des années de l'Affaire, est plutôt à mettre en relation avec les circonstances de 1939 : Aragon multiplie dans *Ce Soir* les mises en garde contre des agents de propagande nazie infiltrés dans des journaux français. *Le Populaire* publie à la mi-juillet, sur ce sujet, des articles sur "Les hitlériens de Paris ", et fait son gros titre du 16 juillet sur les affaires d'espionnage.

On ne peut entendre que comme un avertissement au lecteur ces phrases inconscientes de Pascal : "Quand on se dit que dans dix, vingt ans, les gens pourraient tout d'un coup se mettre à s'entretuer... Avec les armes qu'on a, ça ne pourrait pas durer longtemps, mais qui sait ? "[3], ou le pronostic du même Pascal lisant dans une lettre de Reine la phrase : "Je ne crois pas qu'il y aura la guerre en 1913 ", "Bien sûr. Pas plus qu'en 1914 "[4]. Le rapprochement des situations historiques s'impose d'autant plus aux lecteurs que le romancier les laisse ici juger eux-mêmes. La poussée des circonstances, en cette fin des années trente, a mené irrésistiblement *Le Monde réel* vers son couronnement apocalyptique.

LA GUERRE, "L'AUTRE CÔTÉ DES CHOSES"

Le troisième roman du *Monde réel* touche pour la première fois par sa chronologie à ce qui était l'horizon des précédents, la guerre.

> "Tous les romans du *Monde réel* ont pour perspective ou pour fin l'apocalypse moderne, la guerre. [...] *Les Cloches de Bâle*, *Les Beaux Quartiers* et *Les Voyageurs de l'impériale* ont 1914 pour fin, de Jaurès prédite, à Bâle en novembre 1912 dans le premier roman, à la Chambre dans le second en juillet 1913, déclarée au bout des *Voyageurs*, tandis qu'*Aurélien*, lui, s'inscrira dans l'espace entre la guerre de 14 et celle de 39, laquelle occupe entièrement le dernier roman du cycle, *Les*

1. Voir par exemple *Ce Soir*, le 24 février 1938.
2. *O.R.C.*, vol. 15, p. 24.
3. *V.I.*, IIème partie, ch. XLIX, vol. 16, p. 307.
4. *V.I.*, IIème partie, ch. XXXVIII, vol. 16, p. 258.

> *Communistes* / L'apocalypse, sans doute. On dirait aussi bien l'orgie, l'orgie de sang "[1].

Nous avons vu comment l'action, vers la fin du roman, est bruissante de rumeurs de guerre : conflits locaux, assassinat de l'archiduc d'Autriche à Sarajevo (ch. XLVIII), discours alarmants... La conscience des personnages les moins sensibilisés à la politique finit par se sentir concernée :

> "L'autre hiver [les socialistes] avaient eu un congrès en Suisse avec Jaurès et tout le bataclan. Quand on lisait le compte-rendu, on avait l'impression que la guerre était pour le lendemain. Cela avait paru bien ridicule à Pascal. Maintenant il se surprenait à y croire "[2].

Ce qui n'empêche pas Pascal de faire des projets d'où la guerre est absente.

L'approche de la guerre par le texte est-elle de nature à en élucider les causes rationnellement, ou à en dénoncer en militant les responsables ? Ou coïncidera-t-elle plutôt avec la vision subjective qu'on ont les personnages ballottés par les événements ? Maurice Rieunau écrit dans *Guerre et Révolution dans le roman français* :

> "Il n'y a de tragique que si une nécessité est perçue qui rend vains les efforts des héros et les fait tourner à leur détriment, si cette nécessité est suffisamment opaque pour qu'elle mette les héros dans un état d'aveuglement ou d'infériorité. Il ne peut pas y avoir de tragique chez un romancier marxiste comme Aragon parce qu'il croit connaître la loi de l'histoire : la guerre n'est qu'un drame sanglant dont les hommes ont les moyens de prévenir la répétition. Le roman se fait donc pédagogie optimiste de l'histoire "[3].

Or la question paraît plus complexe pour *Les Voyageurs*. Le lecteur entrevoit bien des causes possibles de guerre, dans des jeux d'alliances souvent obscurs pour les citoyens (IIème partie, ch. XXXI et ch. XXXVIII), des rivalités d'ambitions coloniales (mêmes chapitres), dans les menées souterraines d'agents [4] et d'espions, une opinion publique versatile et vite exaspérée, tantôt contre les Anglais ("Fin de siècle "), tantôt contre "le Kaiser ". La famille Meyer est un bon baromètre de l'opinion.

---

1. *Inc.*, vol. 42, p. 214. Aragon ne semble retenir de la notion d'Apocalypse que le bouleversement destructeur, à l'inverse de Malraux.
2. *V.I.*, IIème partie, ch. XXXIII, vol. 16, p. 260.
3. RIEUNAU (Maurice), *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Klincksieck, 1974, p. 494.
4. " Il a senti dans son voisinage l'obscur pullulement d'hommes chargés de besognes incompréhensibles " (IIème partie, ch. XLIX, vol. 16, p. 307).

Mais la nature des liens entre les affaires et la politique susceptibles de mener à des conflits armés reste mal élucidée, et semble jouer aussi bien dans le sens d'une entente internationale que pour incliner à la guerre (ch. XXXVIII, p. 268). Les principaux personnages appréhendent les événements de façon irrationnelle, ils en subissent aveuglément les effets. Si bien que la "montée des périls "décrite en 1935 par Jules Romains leur apparaît comme une vague irrésistible : "on sent que ce qui arrive lentement est plus fort que nous... Lentement... La guerre ", dit Reine[1]. En juillet 1914, "Pascal en entend monter la rumeur, comme un homme perdu à un carrefour d'orages "[2], menacé par une force naturelle écrasante. L'adoption du point de vue du personnage à la fin du roman entraîne une certaine ambiguïté, car celui-ci éprouve comme "fatalité "le basculement dans la guerre, tandis que le narrateur glisse un jugement critique sur cette vision : "la fatalité s'avance à la rencontre de Pascal dans son cortège sombre de nuées, ses grands mystères sacrés, ses illusions, ses mensonges... "[3]. S'il faut lire la vision du personnage dans ce passage,

> "Il a donc grimpé toute sa vie vers cette crête d'où l'on aperçoit l'autre côté des choses, qui est mort et massacre avec la clangorante épopée, la chevauchée renouée des paladins modernes "[4],

jusqu'à quel point l'auteur n'est-il pas solidaire de son héros, dans cette hantise de "l'autre côté des choses ", du versant de l'imaginaire soudain envahi par la monstrueuse réalité ?

> "Voici l'autre côté de la vie, où tous deviennent les jouets d'un même vent terrible et les ombres dansent très haut, au-dessus des hommes, au-dessus des morts... "[5].

Sommes-nous si loin du tragique de Roger Martin du Gard, dont les personnages s'efforcent davantage de comprendre, et pour certains, d'agir contre la guerre ? Pascal n'est plus à la fin du livre qu'un homme ordinaire en proie à l'"orgie "de l'Histoire :

> "Pascal est jeté dans la guerre, comme tout un peuple : avant de s'être reconnu [...] Tout cela si rapide, si fou, si brutal [...] Il était jeté de l'autre côté des choses. Le sang, la sueur et la boue "[6].

---

1. *V.I.*, IIème partie, ch. XXXVII, vol. 16, p. 256.
2. *V.I.*, IIème partie, ch. XLIX, vol. 16, p. 310.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *V.I.*, IIème partie, ch. L, vol. 16, p. 315 et p. 317.

Un homme habité par des illusions que le lecteur est seul capable de démonter : "on se bat pour en finir. C'est la deuxième guerre. Il ne faut pas que nos enfants revoient ça"[1]. Ainsi la perspective du roman, comme le souligne la préface de 1965, ne s'avère guère moins pessimiste que la "conception démoralisatrice de la société "[2] conduisant à l'abîme *La Défense de l'infini* : "L'optimisme des *Voyageurs*, en effet, demeure très relatif. Car à l'échec pur et simple de la vie de Mercadier, que trouve donc à opposer le roman ? "[3]. Il offre conjointement une prise de conscience de Pascal rejetant l'idéal individualiste de son père, et l'inefficace aveuglement des hommes de bonne volonté :

> "Songez, outre le sinistre d'évidence de ces lignes [4], qu'elles ont été écrites le jour même où un incident de frontière machiné, le 31 août 1939, à Gleiwitz à la frontière de la Pologne, déclenchait la seconde guerre mondiale "[5].

Plusieurs visages de la guerre affleurent vers la fin des *Voyageurs de l'impériale* : le résultat d'une série d'actes politiques comme pourrait les envisager un historien ; une évocation concrète de son déroulement vu et raconté par le "poilu "("On met les bouts. Une fois sur la route, on se croyait à des mille et des cents. Puis tout d'un coup, tatatatatac, tatatatatac... Les mitrailleuses. On se couche par terre [...] Puis il a fallu courir. Ah moins cinq. Cinquante kilomètres avec le barda"[6]) ; et l'image fantastique d'un empire de la "fureur inhumaine "[7] et de la mort.

La guerre joue un rôle essentiel comme conclusion du roman. Non seulement elle entraîne le jugement négatif sur la perspective qui avait dominé le récit, l'idéal de "liberté "individualiste de Mercadier, accusé explicitement d'avoir permis ce désastre ; mais elle assombrit rétrospectivement les scènes les plus insouciantes, donne sens aux signes avant-coureurs, et, démentant tous les optimismes proclamés, en exige la révision. Cette fin confirme l'analyse de Philippe Chardin élargie aux "romans de la conscience malheureuse ":

---

1. *Ibid.*, p. 316.
2. *O.R.C.*, vol. 15, p. 21, préface des *Voyageurs...*
3. *Ibid.*, p. 22.
4. Les dernières lignes du roman, où Pascal pense faire " son devoir " pour que son fils Jeannot ne connaisse pas la guerre...
5. Vol. 15, p. 22.
6. *V.I.*, IIème partie, ch. L, vol. 16, p. 317, dernière page du roman.
7. *V.I.*, IIème partie, ch. XLIX, vol. 16, p. 310.

> "le roman est tout entier orienté vers son dénouement ". On y constate "la progression d'une véritable dialectique [...] qui conduit le héros vers l'accomplissement ou vers l'échec final, et le roman vers une résolution soigneusement préparée, qui se trouve unie par des rapports extrêmement subtils de complémentarité et d'opposition à tout ce qui précède, la conclusion, sur un mode très hégélien, achevant en même temps qu'elle nie l'ensemble du roman. Dans une large mesure, le roman de la conscience malheureuse est écrit pour sa fin, c'est-à-dire pour la mort-résurrection des personnages qu'il évoque et pour la guerre "[1].

Le réalisme d'Aragon donne à lire – parfois entre les lignes – à la fois une réalité historique inscrite dans le cadre temporel "objectif" et la représentation qu'en ont les personnages. Ils se situent subjectivement dans le cours du temps, que chacun organise (sans en avoir toujours conscience) selon une vision qui tend à construire une cohérence. Représentations souvent conformes au discours dominant de l'époque décrite, d'où se détache celle de Pierre Mercadier.

LA REPRESENTATION DE L'HISTOIRE CHEZ PIERRE MERCADIER

La vision de l'Histoire qui caractérise le héros s'oppose à celles des autres personnages. Certains nourrissent une confiance assurée dans le cours de l'Histoire. L'amiral adhère sans plus d'examen [2] au mythe du Progrès, de la montée conjointe en savoir-faire technique, en richesse, en puissance politique. Georges et Sarah Meyer se reposent sur une conception idéaliste de la vie, tablent sur l'harmonie résolutive des conflits :

> "Dans ce système dominé par la bonté morale, les forces mauvaises étaient celles qui pouvaient tendre à rompre l'équilibre existant : ce système supposait une confiance aveugle dans l'enseignement, le progrès pacifique des hommes, leur apaisement par la musique "[3].

Le progressisme de Blaise d'Ambérieux a moins de naïveté. Sa "conscience sociale"[4] le rend insatisfait de la société actuelle : "croyez-vous, beau-frère, qu'on puisse être content de la vie à l'heure qu'il est ? "[5]. Il place sa confiance dans un avenir à construire, auquel il cherche à contribuer à son échelle :

---

1. CHARDIN (Philippe), *Le Roman de la conscience malheureuse*, éd. Droz, Genève, 1982, p. 14.
2. " La voix de l'amiral prit tout à coup le creux du solennel " (*V.I.*, Ière partie, ch. I, vol. 15, p. 38).
3. *V.I.*, IIème partie, ch. II, vol. 16, p. 64.
4. *V.I.*, Ière partie, ch. XLVII, vol. 15, p. 260.
5. *Ibid.*, p. 258.

> "Tenez, je crois à l'art, si bête que ça sonne, à la beauté [...] Je crois que les hommes un jour seront meilleurs... Je ne le verrai pas... J'y travaille à ma façon... avec de la conscience dans mon métier, en tâchant de faire *vrai* "[1].

Paroles qui préfigurent celles de Géricault dans *La Semaine sainte*, et laissent deviner en Blaise d'Ambérieux un porte-parole de l'auteur (On se souvient qu'Aragon signera de ce nom des articles dans *Poésie* en 1941 et 1942). Le développement historique auquel s'attache le peintre est celui de l'art, de l'évolution connue par la peinture depuis Ingres, et de l'apport des impressionnistes.

D'autres personnages verraient plutôt le cours de l'Histoire sous les couleurs de la décadence, avec le déclin de la noblesse et la soumission de la bourgeoisie à la loi du profit.

> ""Leur bourgeoisie, le beau progrès !" s'écrie M. de Sainteville. "Il n'y a que deux sortes d'hommes dans un pays, ceux qui produisent avec leurs bras, et ceux qui conservent tous les biens du monde, spirituels et matériels, l'aristocratie, dépositaire de l'honneur, de la santé morale d'un pays... Les autres, ce sont des joueurs de bonneteau [...] Je respecte le peuple. Je ne respecte pas les bourgeois... Encore dans les premiers temps quand ils faisaient leur guerre ignoble à tout ce qui venait du passé, y avait-il un peu de grandeur dans leur sauvagerie. Je préfère Marat à Guizot si tu veux savoir""[2].

Aux yeux du vieil aristocrate, les fondements de la société sont altérés sans retour.

La philosophie de l'Histoire de Mercadier n'est pas assimilable à celle de l'aristocratie déclinante, même si elle repose aussi sur un constat de décadence. On pourrait attendre de Mercadier, professeur d'histoire, une réflexion mieux assise et plus informée que celle des autres personnages. De fait, son horizon temporel s'avère plus large, son regard parcourt les siècles, de l'âge du troc jusqu'à l'époque contemporaine. Il retrace dans son ouvrage sur John Law l'histoire de la monnaie, comme facteur décisif de transformation sociale [3], et se retourne complaisamment vers la Renaissance. Mais deux aspects contradictoires nous frappent dans la relation de Mercadier à l'Histoire. Il y puise la justification de son retrait par rapport à l'événement actuel, qui appellerait un engagement personnel : "on y retrouvait les questions de la politique, mais refroidies, prêtes à la rigueur scientifique "[4] ; elle lui

1. *V.I.*, Ière partie, ch. LV, vol. 15, p. 303.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. IX, vol. 15, p. 89.
3. *V.I.*, Ière partie, ch. LIII, vol. 15, p. 291-292.
4. *V.I.*, Ière partie, ch. II, vol. 15, p. 47.

sert ainsi d'alibi pour se détourner de l'Affaire Dreyfus [1]. Mais sous la scientificité affichée, son mode de relation à la connaissance historique tend à quitter le terrain rationnel, et il se livre à des constructions imaginaires, à des réactions affectives en réponse à une vie insatisfaisante. Mercadier était sans formation ni souci d'économie politique. "Aussi s'abandonnait-il à la fantasmagorie de l'argent, à des théories à lui, échaffaudées comme des nuages sur des réflexions passagères "[2]. Sa vision générale du monde s'éloigne aussi bien de toute intelligibilité que de quelque finalité que ce soit :

> "il n'y a pas de destinée de l'homme, non plus que de but quelconque à son activité terrestre, et [...] le seul sens de la vie est le désordre, cette résultante complexe des forces matérielles"[3].

Dans son travail de recherche sur Law, la subjectivité entraîne Mercadier à se projeter dans l'objet de son étude :

> "Il avait beau faire, le thème de Law malgré l'anachronisme des préoccupations qu'il soulevait le ramenait sans cesse à lui-même, par des chemins détournés "[4].

Un personnage "fin de siècle "

La pensée de Mercadier semble dominée par l'idée de décadence, qui lui fait à la fois mépriser son siècle et céder à ce "vertige de désagrégation qu'il y a dans le monde "[5]. Les rêveries de puissance et d'épanouissement individuel de Mercadier incarnent son idéal de domination [6] dans le condottiere de la Renaissance italienne, comme le coleone au temps de la grandeur de Venise.

> "Quelle chose extraordinaire chez cet homme que le goût qu'il avait de la puissance, de la force, même de la brutalité militaire quand elle se perdait dans le passé [...] ! C'était qu'alors la violence armée était l'expression d'individus, pensait-il, dont les désirs levaient et menaient des armées, faisaient litière de la pensée moutonnière des hommes, de la routine de la vie. Alors Pierre eût été l'un d'eux, le héros dont on fait l'histoire et les statues. Mais de nos jours ! Dans le décor du Castel Vecchio, il ne retrouve que de quoi mieux mesurer son mépris des

1. Voir sa conversation avec " Monseigneur ", vol. 15, p. 269.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. IV, vol. 15, p. 54.
3. *V.I.*, Ière partie, ch. XV, vol. 15, p. 118.
4. *V.I.*, Ière partie, ch. LIII, vol. 15, p. 290.
5. *V.I.*, Ière partie, ch. XXV, vol. 15, p. 168.
6. " Mercadier approuve à cet instant toutes les cruautés du passé, il est prêt à en perpétuer l'épouvante, il est hanté par le goût de la domination ". " Venise ", ch. II, vol. 15, p. 343.

> batailles contemporaines. Ce n'est pas lui qui trouverait un idéal ni dans la défense de Dreyfus ni dans celle de l'État-Major ! Il ne reste plus que ces traces magnifiques des temps anciens, de l'énergie ancestrale, comme des trompettes au lointain. L'homme moderne, pense Mercadier, n'a le choix qu'entre l'esclavage et le mépris "[1].

On sait où une telle vision négative de la société contemporaine a conduit Céline ou Drieu la Rochelle... La nostalgie d'un passé "où soit possible l'enthousiasme "[2] ne se fixe pas comme dans *Hypérion* sur l'idéalisation d'une communauté harmonieuse perdue, mais sur une société où la domination des forts a pour corollaire le dédain de la foule [3].

Bien que le nom de Nietzsche soit fort peu prononcé, Mercadier incarne bien l'un des courants artistiques et intellectuels de la sensibilité "fin de siècle ", à travers cette nostalgie du passé aventureux, son mépris de la civilisation actuelle, et l'exaltation sans frein de l'individu.

Aucun lieu ne se prête mieux à la vision complaisante d'une grandeur et décadence de l'Histoire que cette ville de Venise, qui a exercé une attraction si particulière sur les écrivains au tournant du siècle.

LA "MARCHE VERS VENISE"

Lorsqu'il a réorganisé *Les Voyageurs...* pour l'édition des *O.R.C.*, Aragon ne s'est pas contenté de détacher "Venise" et "Monte-Carlo" par le surtitrage "Deux mesures pour rien ". Il a consacré toute l'illustration en couleurs du premier volume à Venise,

> "donnant ainsi au thème de Venise un sens particulier, sur quoi contrairement à toute règle l'auteur a voulu insister : de ce fait ces quelques jours de Pierre Mercadier dans la ville des Doges apparaissent comme l'horizon vers lequel le héros du livre marchait inconsciemment pendant toute son existence antérieure, comme le rêve même de sa vie"
> C'est par cette"marche vers Venise"qu'avant 1900, l'auteur a voulu résumer les illusions de son personnage"[4].

1. " Venise ", ch. VII, vol. 15, p. 372.
2. *Ibid.*
3. Voir " Monte-Carlo ", ch. VI, vol. 15, p. 38-39, et IIème partie, où apparaît la haine du peuple de Mercadier.
4. *V.I.*, " Note sur l'illustration ", *O.R.C.*, vol. 15, p. 8.

Le temps intérieur du héros s'achemine vers ce vertige du vide et de la solitude absolue dont Venise sera l'emblème.

La durée de Pierre Mercadier se défait peu à peu, rongée par le pourrissement des liens avec son passé personnel, la destruction des perspectives d'avenir, l'inconsistance du présent, et le repli sur l'instant minimal, qui côtoie de bien près la fascination du néant.

L'existence familiale et sociale du héros apparaît comme un temps vide, de"faux-semblant ", dans"cet immense désœuvrement de son esprit et de son temps pourtant accaparé par une apparente activité d'études, d'obligations, de rapports mondains, de simulacres intimes"[1]. Le quotidien se réduit à la répétition, que celle-ci provienne des cadres extérieurs subis ou des habitudes. Après l'intermède du séjour en solitaire de Pierre à Paris,"la vie avait repris [...] la vie divisée en jours égaux, débitée en tranches"[2]. Mais, libéré du carcan horaire, Pierre s'enferme vite dans de nouveaux réseaux temporels : les heures immuables du jeu à Monte-Carlo, et même, plus tard, ses stations régulières au bordel, n'obéissant qu'à une règle fixée par lui :

> "Tous les jours, dimanches et jeudis exceptés, quand la porte s'ouvrait et que paraissait l'homme à la redingote, on savait qu'il était quatre heures et demie, réglé comme des petits pâtés. Il y avait des années que cela durait"[3]

Dans l'attente d'un fait répétitif, le temps, étiré, lui devient douloureux :

> "chaque jour l'attente de l'heure à laquelle on pouvait jouer avait très rapidement pris pour Pierre Mercadier le caractère d'une souffrance. Au vrai, toute habitude chez lui avait ce caractère, et il lui était arrivé d'attendre le facteur avec une inquiétude presque intolérable, à la campagne [...], alors qu'il savait qu'il n'y aurait pas de lettre pour lui dans le courrier, uniquement à cause de la répétition quotidienne du phénomène facteur"[4].

Assez vite, le héros perd ou rompt volontairement les liens qui le rattachaient au passé et à l'avenir. A trois mois de distance, sa mère et sa fille aînée meurent."L'avenir comme le passé... [...] il restait là devant le fait, désemparé, ayant perdu le sens même de sa vie, de la vie"[5]. Les sentiments qui reliaient Mercadier à sa femme se distendent, s'altèrent et une scène détruit"la dernière chose qui enchaînât"Pierre à Paulette :"la pureté du souvenir "."Cette salissure de tout le

1. *V.I.*, " Venise ", ch. I, vol. 15, p. 340.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. LVI, vol. 15, p. 304.
3. *V.I.*, IIème partie, ch. VIII, vol. 16, p. 97.
4. *V.I.*, " Monte-Carlo ", ch. II, vol. 16, p. 16.
5. *V.I.*, Ière partie, ch. V, vol. 15, p. 59.

passé"[1] précipite la rupture. Mais le personnage porte en lui-même une sorte d'impatience, une insatisfaction permanente qui l'inclinent à toujours rompre les ponts. Au sein de sa vie règlée,"quelque chose d'insatisfait grandissait en lui"[2]. Peu à peu, toutes les convictions civiques, tous les attachements familiaux se dissolvent. Ses enfants lui restant étrangers, il ne projette rien à travers eux vers l'avenir. Aussi la vie paraît"fastidieuse au point qu'on la sait d'avance par cœur ". Pour s'en arracher, il se jette dans des résolutions brusquées :"Il était par tempérament tout enclin à ce genre de rupture avec son propre passé"[3]. Rupture qu'il voudra radicale lors de sa fuite, au point d'abandonner derrière lui le manuscrit de son *John Law*, car"c'eût été un lien avec le passé, un élément de continuité"[4].

Le personnage travaille à dissocier le présent de tout passé qui le garderait prisonnier d'une image de lui-même. La parenté des *Voyageurs* avec certains textes de jeunesse d'Aragon [5] donne une valeur autobiographique à ces propos si révélateurs de Mercadier :

> " je les avais pris en grippe, en haine, mes amis [...] Ils se formaient une idée de moi. Je les voyais l'accréditer autour de nous, me comparer à elle [...] Les autres prenaient un droit sur mon passé [...]
> J'avais une histoire, une figure, grâce à mes amis. Vous auriez pu dire qui j'étais. Ce que je pensais, ce que je me permettrais de penser, à tout coup on le comparait à ce que j'avais dit au moins dix fois [...] Devant un ami, à cause de ce passé qu'on traîne, on se sent un meurtrier qui assiste perpétuellement à des reconstitutions de son crime [...] Je changerai pour leur confusion"[6].

Dans une conception du monde où domine l'idée de décadence, et sans autre projet que celui de se libérer des entraves, l'avenir est sans saveur.

Un moment, l'amour ranime le cours du temps, donne sens au futur, le renouvelle en l'arrachant à l'engluement de la répétition par une sorte de renaissance. Et l'on retrouve à travers l'amour pour Blanche ce grand espoir qui dans toute l'œuvre s'incarne dans les figures mythiques de la femme :

> " Tout d'un coup. Comme un nageur qui perd pied dans les rêves. Tout ce qu'il savait de la vie, toute l'expérience coûteuse des années, toute la science atroce des choses quotidiennes, il l'avait brusquement oublié,

---

1. *V.I.*, Ière partie, ch. LIII, vol. 15, p. 295.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. II, vol. 15., p. 48.
3. *V.I.*, Ière partie, ch. II, vol.15 , p. 46.
4. *V.I.*, " Venise ", ch. I, vol. 15, p. 340.
5. Voir *La Défense de l'infini*, " Serrure de sûreté " dans *Feu de joie*, " Les débuts du fugitif " dans *Les Destinées de la poésie*.
6. *V.I.*, Ière partie, ch. XII, vol. 15, p. 106.

> plus qu'oublié, mieux que désappris, plus profondément ignoré à nouveau que s'il ne l'avait jamais su"[1].

L'amour rêvé projette le héros dans le mythe de Tristan et Isolde, hors du présent, mais il dynamise à nouveau le temps.

Une fois brisée la croyance en cet amour, l'image de la vie n'offre plus qu'un"paysage monotone [...] Monstrueux avenir à l'image du passé"[2]. La phrase de Blanche,"je ne vous aime pas"a tué en Mercadier la possibilité d'adhérer à une dynamique temporelle :

> " il était plongé dans une espèce de désespoir morne, comme si de tous côtés on eût à jamais fermé des volets sur le soleil. Simplement il n'imaginait pas l'avenir, aucun avenir."[3]

Dans le champ de ruines que devient alors l'existence du héros, une brève parenthèse cherche à introduire le sursaut de la vie et à requalifier le temps. La fuite de Pierre à Paris en septembre 1897 –"deux semaines de désordre"[4] – restitue un moment aux journées leur saveur :"il perdit littéralement deux grands jours à ne rien faire que s'enivrer de sa liberté. Le temps passait comme au temps de son enfance"[5]. L'expérience érotique libertine va remplacer l'ouverture temporelle espérée de l'amour par la valorisation de l'instant grâce à la mobilité de l'inattendu. Brusquerie des rencontres et des abandons, instantanéité de la séduction (..."ce qui comptait, c'était un instant où les yeux consentaient"[6]), tout rappelle, dans cet épisode, la temporalité discontinue de l' "instant"dans *La Défense de l'infini*, dont"toutes les femmes sans lendemain"[7] rejoignent les"créatures d'un soir"des *Voyageurs* [8].

Mais l'instant érotique n'offre qu'une réponse passagère, et la fuite de Mercadier, après cette échappée, s'engage dans une voie plus dépouillée encore, une sorte d'expérience-limite, avec l'épisode vénitien.

---

1. *V.I.*, Ière partie, ch. XLVIII, vol. 15, p. 264.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. LI, vol. 15, p. 280.
3. *V.I.*, Ière partie, ch. XLVIII, vol. 15, p. 263.
4. *V.I.*, Ière partie, ch. LIV, vol. 15, p. 298.
5. *V.I.*, *Ibid.*, p. 296.
6. *Ibid.*, p. 299.
7. *La Défense de l'infini...*, présenté et annoté par Édouard Ruiz, *op. cit.*, p. 273.
8. *V.I.*, Ière partie, ch. LIV, vol. 15, p. 297.

Venise,"une fuite hors du temps ".

La"parenthèse"de Venise, lieu du désengagement absolu, sera désignée par Aragon dans *Henri Matisse, roman* comme"une fuite hors du temps"[1]. Le temps y reste comme en suspens :"Cela durerait-il des années ou même des semaines ?"[2]. Coupée du monde moderne et, sous les pluies hivernales,"l'eau du ciel se confondant avec celle des canaux"[3], la ville paraît close, ne renvoyant qu'à son propre mirage. Univers régressif, où l'être se noie au sein de l'espace diluvien, qui l'enferme dans une perte narcissique en soi-même.

L'aventure de Venise à laquelle aboutit l'arrachement au cours machinal des jours est bien le résultat d'une rupture, et en un sens elle représente, comme l'écrit Aragon, une "parenthèse" dans la vie du héros et dans le récit. Mais elle pousse à l'extrême de sa logique l'évolution déjà sensible dans l'attitude précédente du personnage : se déprendre, se détacher du passé et nier tout avenir, s'abstraire du temps humain où toute chose bouge, préparait l'abandon à"ce sentiment désertique où Pierre se complaisait" , cette"grande aventure négative, comme le non-sentir, le non-voir"[4]... Magnifié à Venise par l'aura de la cité des Doges et la contemplation artistique, ce sentiment aboutira, dégrisé, à l'enfermement des après-midis aux *Hirondelles*,"comme un pendant, au vingtième siècle, de cette marche vers Venise [...]"[5]. Mais dans l'expérience vénitienne, la qualité de l'instant, sur lequel la subjectivité se replie, tient lieu de plénitude et de durée. L'espace, avec la variété de ses formes, comble l'absence d'expansion temporelle. Selon l'expression imagée d'Aragon, il la meuble :

> " Pierre n'avait plus rien à penser, et Venise, cette ville incomparable, meublait son cœur, ses yeux, ses rêves, de chacune de ses pierres, de ses palais, de ses venelles, de ses ponts, de ses folies contenues et de ses mystères. Il vivait comme les hommes d'une époque de catastrophes, quand c'est une chose exaltante que d'entendre encore la pulsation de son sang après ce que l'on a traversé, et que cela suffit à remplir la vie jusqu'à la suivante invasion des barbares ou l'éruption volcanique attendue"[6].

1. *Henri Matisse, roman*, t. II, p. 155.
2. " Venise ", ch. I, vol. 15, p. 341.
3. " Venise ", ch. I, vol. 15, p. 339.
4. " Venise ", ch. I, vol. 15, p. 341. Pierre vient de se souvenir du vers de Michel-Ange, " *non veder, non sentir m'è gran ventura* ".
5. ARAGON, " Note sur l'illustration ", vol. 15, p. 8.
6. " Venise ", ch. I, vol. 15, p. 341.

L'instant aiguise encore son intensité lorsque la"catastrophe"générale et vague pressentie par une idéologie de la décadence prend figure immédiate, menaçante, dans le face à face avec Angelo armé d'un couteau :

> " Pierre ne perdait pas l'arme de vue. Mais il ne voulait pas qu'on le crût effrayé. Il se versa un verre et commença à le boire à petits coups. C'était comme si le vin comptait les secondes : la gorge s'était faite sablier"[1].

Dans un *crescendo* dramatique, le rétrécissement de l'espace et du temps va charger l'instant du maximum de valeur possible ; la scène avec Angelo dans l'arrière-pièce exiguë d'une trattoria débouche sur le jeu :"je te joue ta peau... Elle est à moi... Si tu perds, je te tue"/"Et c'est ainsi que commença cette étrange partie de cartes"[2], fascinante pour Pierre, dont le regard se concentre sur la carte pouvant décider de sa mort, sur le minimum d'espace et la seconde fatale :

> " La main de Pierre se pose sur la carte mortelle... lentement. Il en soulève un coin [...] Dieu ! que cette carte est blanche ! Ce n'est pas une figure... Il la retourne d'un coup... l'as de cœur... La main d'Angelo a repoussé le couteau : "Tu ne mourras donc pas", dit-il"[3]...

Cette scène très romanesque est-elle la réminiscence des contes fantastiques où le diable et sa victime jouent une âme ? La fiction reprend ici les traditions, mais vibre aussi de son"arrière-texte"[4] réel, de la tentative de suicide à Venise.

L'épisode de Venise concentre dans des scènes quasi oniriques la fascination et le vertige du néant, ce frôlement de la mort où l'on devine, derrière le personnage, l'auteur lui-même. Le pile ou face avec la mort dans la scène avec Angelo met en lumière aussi la signification temporelle du jeu, qui exerce un si grand pouvoir sur toute l'œuvre d'Aragon.

LE JEU : "C'EST TOUT CE QUI DISQUALIFIE ENCORE LE TEMPS [...] [5]

Dans *Les Beaux Quartiers*, le jeu est surtout considéré dans son rapport au système social, même s'il ne se résume pas à cette dimension. Le propriétaire du"Passage-Club"le dit crûment :

---

1. " Venise ", ch. V, vol. 15, p. 361.
2. *Ibid.*, p. 363.
3. *Ibid.*, p. 365.
4. Voir *La Mise à mort*, " Seconde lettre à Fougère ".
5. *V.I.*, " Monte-Carlo ", ch. I, vol. 16, p. 14.

> " Nous nous enrichissons de ce que l'argent passe d'une poche à une autre, sans être pour rien pourtant dans tout cela. Les maisons de jeu sont les formes les plus élevées d'un système qui les condamne hypocritement, mais qui ne vit que de la Bourse"[1].

Mais déjà la pratique du jeu apporte à Edmond une forme de jouissance grâce à la"disqualification de l'argent, de cet argent haï et aimé, dont il sentait le besoin et la dépendance. Ce perpétuel pile ou face, l'engagement sur une carte de sommes pour lesquelles, la veille encore, il se sentait une rapacité sordide, tout cela le libérait"[2].

Dans *Les Voyageurs*, jouer concerne certes le rapport à l'argent, mais entraîne aussi, comme le formule Aragon dans *Les Poètes*,"*cette réévaluation de toute chose par le jeu qui donne à tout son sens tragique et fait d'un pile ou face toujours question de vie ou de mort*"[3]... A travers lui, aux yeux de Mercadier un défi est lancé à la permanence de la société, à la morale du travail et de l'ordre : "Oui, j'ai passablement aimé le jeu. A cause du discrédit qu'il jette sur l'argent, sur la manière de l'acquérir, sur le travail"[4]. Cet ébranlement touche la conception d'un temps lié et cumulatif qui domine la morale du travail et celle de l'épargne.

> " Le jeu vient de faire irruption dans cette vie avec son désordre et son vertige [...] mais aussi avec tout le prestige logique d'une morale, d'une justification [...] Les cartes s'abattent et les dés roulent, la propriété s'évanouit, la malédiction du travail est mise en déroute, l'argent naît du hasard ou s'y absorbe, rien n'est plus stable, monde fuyant"[5]...

C'est déjà cette forme de disqualification des valeurs sociales du temps réglé, charriant les hommes vers la mort, qui avait sourdement alimenté chez Pierre son goût de la spéculation boursière. Mais après Venise il croit déchiffrer dans le jeu"la loi morale du monde"[6], la mise à nu peut-être du fonctionnement social, mais aussi, à l'état pur, le mécanisme intérieur par lequel les êtres détournent vers le seul basculement instantané du hasard tout l'intérêt qu'ils portent à la vie. En effet, sur l'ouverture des chapitres"Monte-Carlo"règne l'étrange figure de la vieille dame milliardaire dont l'existence vacillante se concentre sur le jeu, sans que gain ou perte n'affectent sa fortune illimitée."C'est tout ce qui disqualifie le temps pour elle.

---

1. *B.Q.*, " Passage-Club ", ch. VI, vol. 12, p. 184.
2. *B.Q.*, " Passage-Club ", ch. I, vol. 12, p. 155.
3. *Les Poètes*, " La chambre de Don Quichotte ", Gallimard, éd. de 1969, p. 27.
4. *V.I.*, IIème partie, ch. IV, vol. 15, p. 78.
5. " Venise ", ch. VI, vol. 15, pp. 366-367.
6. " Venise ", ch. VII, vol. 15, p. 373.

C'est tout ce qui le peuple et c'est tout ce qui le tue"[1]. Le jeu, c'est en effet le bafouement des règles au nom de conventions choisies,"la disqualification de l'attention, du désœuvrement ; de la vie... toutes les notions faussées... les proportions changées... le théâtre de l'homme seul"[2], où le pile ou face perpétuel semble permettre d'échapper à l'inéluctable, car tout est possible si le hasard seul décide.

Ainsi le jeu peut entretenir quelques mois ou quelques années le héros dans l'illusion de sa liberté, dont chaque coup sera la remise en cause. Il ravive son rapport au temps, donne du relief à la plaine des jours qui était auparavant son lot. Mais la dernière partie du roman fait triompher, après ce sursis accordé au personnage, l'inexorable dégradation du vieillissement.

LES RAVAGES DU TEMPS : LE VIEILLISSEMENT ET LA MORT

Les Voyageurs n'est pas le premier roman d'Aragon qui décrive les atteintes et les inquiétudes du vieillissement. Mais jamais le thème n'avait pris jusque-là une telle ampleur, jamais Aragon ne l'avait fait venir au premier plan avec une telle cruauté dans l'évocation du ravage physique et l'analyse de l'effritement moral des vieillards. La présence du temps dans *Les Voyageurs* passe en grande partie par cette soumission à l'âge qui touche non seulement le personnage principal, mais autour de lui de nombreux personnages secondaires.

Il faut noter aussi que la mort occupe une place plus importante que dans les œuvres antérieures. Celles-ci avaient évoqué surtout les morts violentes ou accidentelles, touchant souvent des êtres jeunes (nombreux assassinats, plus encore de suicides, décès à la suite d'avortement, maladies mortelles d'enfants...). Pour la première fois, Aragon fait venir sur le devant de la scène [3] les désastres banals liés à la lente usure des corps.

Le thème de l'âge est d'abord introduit par le biais de personnages secondaires : dès le premier chapitre, l'angoisse de la vieillesse humanise l'amiral, emporté par ses discours creux, éprouvant

> « le sentiment encore de la vieillesse qui vous prend certains jours à la gorge, quand il fait beau, au milieu de la foule, et des manifestations de la force des autres, de leur immense travail qui nous survivra. Alors, on parle, on parle... Les gens vous écoutent, et se disent : quelle vieille peau, quel

1. " Monte-Carlo ", ch. I, vol. 16, p. 14.
2. " Venise ", ch. VI, vol. 15, p. 365.
3. Le vieux père des Mestrance des *Beaux Quartiers* reste un personnage d'arrière-plan.

> grotesque. Ils n'ont pas entendu ce grelottement de terreur qui donnerait pourtant du tragique à chaque fin d'une phrase nulle, à chaque hoquet d'un esprit qui bat la campagne à tout hasard, pour ne pas voir sa propre faiblesse, l'ombre préfiguratrice de la mort »[1].

Dans ce premier exemple, aucune atteinte physique ne marque le personnage de l'amiral, qui porte beau.

Peu à peu, les premiers signes de l'âge touchent le héros. Aragon fixe à quarante et un ans, l'âge qu'il a lui-même au moment où il écrit *Les Voyageurs*, leur prise de conscience par Mercadier :

> « Jusqu'à cette année il se sentait un tout jeune homme, il ne prenait pas garde au temps qui passait. Mais, dans les derniers mois, il avait senti des changements en lui. Les transformations de la quarantaine, la peau moins jeune, le ventre qui commence à se marquer [...] Quarante et un ans déjà. Quelle vie gâchée [...] Comme une existence s'émiette sans qu'on y ait pris garde... »[2].

Face à cette inquiétude, les sursauts d'illusion amoureuse ou l'ardeur libertine sont explicitement rapportés par l'auteur au désir du personnage de faire pièce au temps : « Il pouvait encore plaire, ce n'était donc pas fini »[3]. Et de façon plus exaltée, à Venise, l'aventure avec Francesca paraît à Mercadier un dernier rempart contre la mort[4].

Mais le romancier confie alors à d'autres personnages le soin d'incarner la vieillesse, dans ses angoisses, sa solitude progressive, et sa diminution physique : Mr de Sainteville, Mme d'Ambérieux, abattue par une attaque, et dont la mort endeuille les vacances de 1897. Une première fois ici la mort, avec son cortège de rituels, envahit le roman, avant que la dernière partie ne vienne lui donner un visage de plus en plus repoussant : l'agonie de Mme Seltsam (ch. XXXV), la fin épouvantable de Mercadier.

C'est dans la partie « Vingtième siècle » que le romancier donne toute son ampleur au thème du vieillissement. Il commence par une brutale aggravation de ses marques physiques chez Mercadier, retrouvé après des années d'éclipse :

> « Il portait bien plus que son âge, parce qu'enfin qu'est-ce qu'il avait, cinquante cinq, cinquante six ans ? La peau du visage était marquée de tout un réseau de plis, avec de petites taches. Quelle fatigue sous les yeux ! C'est extraordinaire l'application de l'âge à détruire un homme [...] »[5].

---

1. *V.I.*, Ière partie, ch. I, vol. 15, p. 39.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. XXII, vol. 15, p. 153.
3. *V.I.*, Ière partie, ch. LIV, vol. 15, p. 298.
4. Voir *V.I.*, « Venise », ch. III, vol. 15, p. 349.
5. *V.I.*, IIème partie, ch. IV, vol. 16, p. 74.

Les chapitres accumulent les notations cruelles sur les infirmités de l'âge : varices, problèmes intestinaux, petite attaque. L'auteur se garde d'auréoler le personnage d'un tragique romantique ; il ne lui épargne aucune des petites déchéances qui conduisent à l'impotence de façon graduelle. La description de Dora, la vieille maquerelle, est plus pitoyable encore dans les détails d'une décrépitude ressentie avec désespoir par cette amoureuse tardive :"Elle se vit dans une glace, toute jaune et ridée, avec ses faux cheveux et des fanons pendant dans le velours brun autour de son cou, et elle pleura"[1]. Le"drame de la vieillesse"[2] rapproche dans une certaine"communion de pensée"Mercadier et Dora :

> " Il se mit à regarder Mme Tavernier comme un être humain, et tout ce qu'elle pouvait avoir de grotesque et de repoussant prit soudain pour lui un sens nouveau, les rides et le fard, la poudre avec la peau flétrie, les frisettes, les fausses dents"[3].

Mais les êtres jeunes eux-mêmes éprouvent déjà l'altération du temps, qui a déformé Elvire Manescu et menace les dix-huit ans de Betsy.

Aragon analyse aussi la vieillesse comme une modification des rapports avec les autres et avec le rythme du monde. La vieille Mme Meyer jouit de la"surdité mentale due à l'âge"[4], Mercadier sent se distendre encore ses relations à autrui [5] ; le"rapport immédiat"[6] et jamais remarqué qui existe, quand on est jeune,"entre les choses, les gens et nous"disparaît.

L'extraordinaire invention d'Aragon est d'avoir donné comme avant-dernière étape à son héros les stations quotidiennes au bordel. L'auteur"a fait de la maison des *Hirondelles* l'aboutissement de l'existence de Pierre Mercadier"[7]. Il transpose à l'échelle du"roman de l'individu" "l'image monumentale"qu'il méditait de donner grâce au bordel final, dans *La Défense de l'infini*,"du déclin de la société contemporaine"[8]. Lieu où s'illustre le principe de Mercadier que tous les sentiments se réduisent à des rapports d'argent, il répond à sa vision désenchantée de l'existence. Cette forme inattendue de"Voyage du Rien"ne conduit Mercadier qu'au soliloque, malgré l'amour délirant de Dora :

---

1. *V.I.*, IIème partie, ch. XVII, vol. 16, p. 127.
2. *Ibid.*, p. 135.
3. *Ibid.*
4. *V.I.*, IIème partie, ch. VI, vol. 16, p. 89.
5. Voir *V.I.*, IIème partie, ch. V, vol. 16, p. 83.
6. *V.I.*, IIème partie, ch. XVII, vol. 16, p. 135.
7. ARAGON, " Note sur l'illustration " des *Voyageurs*, vol. 15, p. 8.
8. *Inc.*, vol. 42, p. 214.

> " M. Pierre aime parler devant Dora. Elle ne l'interrompt jamais [...] et lui s'en fiche comme d'une guigne, d'être ou ne pas être compris, tout ce qu'il veut, c'est laisser couler les mots, les laisser former des franges d'idées [...]"[1].

La présence de l'autre renvoie au personnage sa propre parole, à l'écoute des dérives inconscientes de sa pensée.

Au dernier stade de l'altération physique et mentale des personnages, une transformation s'opère en eux, qui fait émerger des zones enfouies : Dora récrit son passé à la lumière d'un amour délirant capable de reconstruire imaginairement un réel sordide en idylle virginale. Une sorte de retour en arrière dans le temps efface"une vie ignoble et déchue";"elle a retrouvé l'enfance du cœur" , écrit Aragon, les sentiments idéalisés qui ont pour elle"l'irradiation des paradis retrouvés"[2].

La conversion de Mercadier est plus ambiguë. Son intérêt pour la"politique"va de pair avec une attention nouvelle portée à la lignée, à son fils et à son petit-fils comme"la suite d'une série d'actes et de pensées"[3] le prolongeant d'une façon inattendue :"Pascal que je retrouve dans cet enfant de l'avenue du Bois, qui sera après Pascal, comme Pascal après moi"[4]. L'éveil à ces sentiments s'inscrit dans son interrogation sur le sens de l'existence. Sensible aux modifications technologiques et politiques qu'il a vues autour de lui dans le cours de sa vie, Pierre a l'impression que les hommes de sa classe n'y jouent aucun rôle actif :

> " il y a plus de changements autour de moi dans le cours de ma seule existence que pendant dix siècles des hommes. Et puis après ? Qui sait ce que verra le petit Jean ? Mais cela ne prend aucun sens. Nous sommes étrangers à tout cela... Nous crèverons sans avoir joué autre chose que notre long rôle de figurants"[5].

L'intérêt pour l'enfant grandit avec l'angoisse devant l'absence de tout prolongement de soi-même dans le futur, pas plus que de prise sur le présent :"Je n'ai été pour rien dans tout cela"[6].

---

1. *V.I.*, IIème partie, ch. XXVI, vol. 16, p. 199.
2. *V.I.*, IIème partie, ch. XLVII, vol. 16, p. 298.
3. *V.I.*, IIème partie, ch. XXVI, vol. 16, p. 199.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 200.
6. *Ibid.*

Si nous voyons une ambiguïté dans cet éveil de la curiosité du héros à la fois pour son petit-fils et pour la politique, c'est que la source n'en est pas absolument "pure". Aragon place explicitement à l'origine de cette conversion la peur, "La peur, cette peur terrible de la vieillesse"[1]. Les conditions de sa vie (isolement, pauvreté, affaiblissement), et la crainte de la mort entraînent le personnage vers une sorte de reniement de soi-même qui prend figure de conversion :

> "Si je m'étais trompé du tout au tout... Il ne pensait pas cela tellement à cause d'un doute moral. C'est-à-dire que le doute moral venait après. Cela s'élevait au doute moral. Mais c'était la peur, la peur de l'incertitude, de la vieillesse isolée, de ce qu'il deviendrait dans un monde bouleversé perpétuellement [...]"[2].

Mercadier s'aperçoit "que ses idées étaient le résultat non pas la cause "de son mode de vie, "et quand le monde changeait, et sa situation dans ce monde, sa sécurité précaire, ces changements prenaient corps, devenaient des idées nouvelles"[3].

Le retour amorcé de Mercadier vers les siens est à ses yeux "le renoncement, le pire, à soi-même [...]. Plus de dignité. La peur, la peur sordide. L'enfant, le petit Jean, un simple prétexte !"[4]. Or l'intérêt pour le cours du monde, pour la politique, est rattaché par le narrateur au même sentiment.

On ne peut s'empêcher de penser qu'Aragon songe ici, à l'arrière-plan de Mercadier, non seulement à ce grand'père Toucas revenu vers sa famille pour s'en faire assister dans ses vieux jours, mais à la "conversion" de son père, voltairien, dont il parle dans *Henri Matisse, roman*. Très âgé, sentant autour de lui des tentatives pour l'amener à une fin chrétienne, ce père avait pris les devants et mis en garde son fils Louis :

> " Il ne pouvait savoir ce que l'avenir lui réservait. On baisse. Et alors, la fatigue, peut-être même certaines craintes... Enfin on peut en arriver, entre certaines mains, à reconnaître ce qu'on a toute sa vie nié"[5].

C'est ce qui se passa. L'épisode de la pieuse et intrigante Mme de la Mettraie décrit certes plus directement l'entreprise de conversion du moribond. Mais celle-ci n'atteint pas la conscience de Mercadier. Et il nous semble que le reniement de soi

---

1. *V.I.*, IIème partie, ch. XL, vol. 16, p. 268.
2. *Ibid.*
3. *V.I.*, IIème partie, ch. XL, vol. 16, p. 268. Le marxisme d'Aragon apparaît dans la création psychologique du personnage.
4. *Ibid.*
5. *H.M.*, vol. II, p. 217.

dû à la vieillesse, vécu dans l'exemple du père, est déplacé par l'auteur, et trouve son équivalent dans l'abandon final par Mercadier de sa ligne de conduite, même si celle-ci, aux yeux de l'auteur, méritait d'être abandonnée.

Auguste Anglès interprète de façon positive l'option dernière de Mercadier comme une "conversion":

> " Il faudra le coup de foudre de la paralysie, il faudra l'ébranlement de sa personne physique pour illuminer sa personne morale, il faudra que l'écorce éclate pour mettre à nu le cœur. Mauriac lui aussi a de ces conversions "in extremis""[1].

Un interprétation optimiste fondée sur d'autres motifs se trouve aussi chez Jean Sur :

> " en redécouvrant le visage de son petit-fils, Pierre Mercadier a aussi redécouvert le monde réel. C'est cette plongée au cœur de l'avenir qui va éclairer les derniers jours et leur donner un sens"[2].

L'interprétation optimiste n'est donc pas fermée au lecteur, et le balbutiant appel final à la"politique"s'accorderait avec la morale du *Monde réel.*

Une indéniable ambiguïté baigne cependant le jugement moral que porte le narrateur sur l'évolution – positive d'un point de vue marxiste – du personnage principal. Et cette ironie du narrateur envers son héros n'incite guère les lecteurs à opérer la même démarche. Pourtant, c'est bien elle qu'Aragon pour sa part se félicitait d'avoir accomplie lorsqu'il retraçait en 1937 son évolution :

> " je voguais dans les nuages de l'individualisme. [...] je ne saisissais pas, dans l'espoir pourtant immense que je plaçais dans l'avenir et dans le peuple, ce qui me rattachait à ce peuple et ce qui nous rattachait, ce peuple et moi, au passé ; je ne saisissais pas le mécanisme qui fait la continuité du passé vers l'avenir"[3].

Moralement et physiquement, la fin de Mercadier apparaît comme une débâcle. La description minutieuse du processus de la dégradation physique rejoint le symbolisme des métaphores excrémentielles jusqu'à son aboutissement : la hernie étranglée"s'était sphacélée. Le sac avait crevé déversant les matières. Mercadier sans connaissance baignait dans une horreur sans nom"[4].

---

1. ANGLES (Auguste), " Aragon est aussi un romancier ", *Confluences* n° 21-24, juillet-novembre 1943, p. 116.
2. SUR (Jean), *Aragon, le réalisme de l'amour*, éd. du Centurion, 1966, p. 108.
3. ARAGON, Discours au deuxième Congrès International des Écrivains pour la Défense de la Culture, 16 juillet 1937, reproduit dans *Commune*, août 1937.
4. *V.I.*, IIème partie, ch. L, vol. 16, p. 314.

Mais si *Les Voyageurs* s'achemine vers le double désastre de l'individu mourant et d'une civilisation versant dans la guerre, si cette courbe catastrophique domine le récit, le roman, infiniment plus riche, ouvre aussi sur d'autres espaces intérieurs. Étrangers au cours ravageur du temps, qu'il soit celui du corps ou celui de l'Histoire, ils font participer le lecteur à une durée pleine, intacte, et comme suspendue, la durée poétique ou"l'envers du temps"[1].

"L'ENVERS DU TEMPS"

L'évocation de moments privilégiés instaure dans *Les Voyageurs de l'impériale* une alternance entre le discours de la temporalité que nous pourrions qualifier de diurne, celle du temps mesuré, historique ou biologique, et le discours de la durée"nocturne"ou poétique, échappant à toute chronologie, nocturne au sens de *L'Œuvre poétique*,"J'appelle *poésie* cet envers du temps, ces ténèbres aux yeux grands ouverts, ce domaine passionnel où je me perds, ce soleil nocturne [...]"[2]. Cette alternance est le plus souvent perceptible grâce à la suspension de la diégèse au profit d'un déploiement digressif, selon la pratique aragonienne de la"parenthèse"rappelée dans *Henri Matisse, roman* :

> " C'est que le roman *allégé* de ce qui n'est pas nécessaire à l'histoire principale devient une pierre lourde, et roule dans le puits. La parenthèse en est ce qu'on appelle aussi bien *la poésie*. Le merveilleux inutile"[3].

Les plages hors du temps appartiennent quelquefois, mais bien rarement dans *Les Voyageurs*, à la relation amoureuse. Elles peuvent être atteintes lors de moments vécus avec intensité dans l'intimité de la terre et de la nuit, ou dans la proximité du rêve. Mais le texte déploie le plus complaisamment sa dérive en remontant vers l'univers de l'enfance, avec ses jeux et son langage secret. Ce monde de l' "envers"qui ralentit l'action et parfois la fait perdre de vue, c'est"un lointain éden"[4] qu'il réveille. La lumière de la mémoire le fait surgir hors du passé, avec l'étrange alliance de précision et d'irréalité propre à l'écriture autobiographique chez Aragon.

---

1. Voir *O.P.*, vol. 4, le beau texte liminaire " J'appelle *poésie* cet envers du temps ".
2. *O.P.*, vol. 4, p. 14.
3. *Henri Matisse, roman*, " L'homme fait parenthèses ".
4. *Les Poètes*, " Elsa entre dans le poème ", *O.P.*, vol. 13, p. 327 :
" Mon enfance t'y suit comme un lointain éden ".

Des années d'enfance, remontent au jour certaines sensations et rêveries si puissantes qu'elles font régner le présent autour d'elles. Telle est cette relation fusionnelle à la nature qu'Aragon attribue au jeune Pascal à Sainteville, lorsque, dans l'immobilité, ne subsiste que le déplacement très lent du soleil distillant les heures, tandis que tout l'être coïncide avec cette pure durée :

> "Tout le reste du jour, Pascal l'a passé dans le parc, dans les parties inaccessibles et secrètes du parc, à ne rien faire qu'à rêver [...] / Il faut laisser couler le temps, la chaleur. L'air est si plein du bruit des criquets que cela tient lieu de pensée [...] laisser passer le temps épais comme la terre, monstrueusement seul, de l'ombre au soleil qui tourne, sur la terre chaude, avec les fleurs, les papillons, les criquets"[1].

Le passage rappelle une lettre d'Aragon à Jacques Doucet, de 1923, citée par Garaudy :

> "C'est une chose merveilleuse la paresse, la paresse qui semble s'étendre à l'infini, comme une belle journée [...] Des jours ainsi s'usent avec la conscience magnifique de ne laisser aucune trace, rien : un grand silence intellectuel au milieu duquel quelque chose se transforme plutôt qu'elle ne se forme"[2].

Mais le roman donne à la sensation un objet plus concret, adapté à la jeunesse du personnage. On retrouve aussi dans *Les Voyageurs* un trait de *La Défense de l'infini*, l'attention qui se fixe sur de minuscules détails où se révèle la vie de la terre, la dilatation du temps dans le vertige du regard. En accord avec son contexte, *Le Cahier noir* s'attache davantage à l'effritement des choses :

> "Un jour, tout un long jour dans la forêt s'est consumé sans que j'y prisse garde [...] Je prenais goût à considérer de quoi est faite sur la terre cette matière qui retourne au sol, et qui garde encore un souvenir passager de sa vivante origine : brindilles, ailes d'insectes, faines, baies flétries, feuilles dépouillées qui découvrent peu à peu leur dentelle, tout ce qui est léger dans le monde et qui vient seulement de mourir. J'arrivai ainsi sur les plateaux, au bord des marécages"[3].

Alors que ce texte des années vingt célébrait le temps de l'entre-deux tourné vers la destruction des choses, *Les Voyageurs de l'impériale* attribue la même absorption fascinée au jeune Pascal, mais dans un contexte inverse d'éveil à la vie, à la sensualité, qui féminise la nature et se caractérise par la curiosité de la découverte :

---

1. *V.I.*, 1ère partie, ch. XVI, vol. 15, p. 125.
2. Lettre à Jacques Doucet envoyée de Giverny, 12 mai 1923, citée par R. Garaudy dans *L'Itinéraire d'Aragon*, p. 37.
3. " Le Cahier noir ", *O.R.C.*, vol. 4, p. 45.

> "Il s'assit à terre, et lança sur le monde des yeux d'étonnement [...] Une douceur infinie. Pascal baissa ses yeux sur la terre. Des petites brindilles y traînaient, des fétus d'herbe morte, les épingles à cheveux de la campagne. La terre avait quelque chose de rose et d'infiniment varié, on aurait pu la regarder sans fin dans le sillon qui entourait le champ, ou dans la luzerne, en écartant la luzerne"[1]. Le motif repris ne se répète donc pas à l'identique, mais s'intègre et s'adapte à la fiction.

On sait combien la nuit, chez Aragon, favorise la participation immédiate au monde, dans une extension du moment vécu. Espace de liberté, ouvert au désir, la nuit est exaltée dans *Le Paysan de Paris* comme le moment où l'attente émerveillée va à la rencontre de son objet. [2] Dans *Le Monde réel*, la nuit est aussi le"royaume"où Armand unit à ses rêves l'univers sensible, [3] le temps où Aurélien entre dans l'intimité de la ville et retrouve son élément nourricier :

> "Et tout d'un coup, tout s'éteignit, la ville devint épaisse, et dans la nuit battit comme un cœur [...] Il s'emplissait les yeux d'ombre. Comme d'une provision magique"[4].

Les Voyageurs de l'impériale ouvre par échappées sur une telle plénitude de l'existence nocturne, comme lors de cette rencontre à distance entre Pierre et Blanche dans le parc de Sainteville :"Il faisait beau. Il n'y avait pas de lune. L'intimité des arbres, qui ne respirent librement que la nuit, avait quelque chose d'épais comme une fourrure"[5]. La féminisation de la nuit, latente seulement dans la phrase citée, se manifeste dans un autre passage par la présence proche de la femme, Reine :"Il n'y avait pas de lune. Les ténèbres avaient cette belle épaisseur qui appelle un couteau. Cahotés sur la route, ils entendaient chacun le cœur de l'autre"[6]. Mais ces deux évocations ne vont pas sans ambivalence, suggérant une menace.

On bascule parfois d'une communion avec la durée à l'attirance hors du temps vers la mort. Une scène concentre sur un personnage secondaire, Boniface, les fantasmes de fusion avec la terre et la nuit, dans l'épisode des marais sous la pluie où la"rêverie matérielle"réunit les éléments pour un vertige mortel. Est-il besoin de souligner la parenté profonde entre ces pages des *Voyageurs* et les

---

1. *V.I.*, Ière partie, ch. XV, vol. 15, p. 121.
2. Voir *Le Paysan de Paris*, " Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont ".
3. Voir *Les Beaux Quartiers*, Ière partie, ch. XXVI.
4. *Aurélien*, ch. IX, vol. 19, p. 84.
5. *V.I.*, Ière partie, ch. LII, vol. 15, p. 286.
6. *V.I.*, " Monte-Carlo ", ch. III, vol. 16, p. 24.

passages de *La Défense de l'infini* où Michel,"attiré par une force centrale se sentit pénétré par le breuvage boueux du marais"[1] ? *Les Voyageurs de l'impériale* oppose certes à la fascination de la terre la lutte vitale de Boniface, mais on sent dans ces pages oniriques le vertige, hors du temps mesuré, d'une relation primordiale avec la terre. Naissance et mort s'y rejoignent, sous l'uniforme répétition de la pluie (« La pluie, la pluie, la pluie"se répète à plusieurs lignes d'intervalle).

> " Combien de temps est ainsi passé ? Une longue vie, une courte vie, une vie... Une idée traverse le noyé de la terre : "Ils m'appelaient "Sans père", maintenant c'est "Sans tombeau""[2].

Aragon projette sur le *bâtard* Boniface cette régression fantasmée vers l'origine mais aussi vers la mort (eau et terre mêlées dans la boue du marais, avec l'image si parlante"le noyé de la terre") qui trouve dans son œuvre tant d'autres représentations. Ne mentionnons ici que le motif récurrent du Téméraire (déjà présent dans la préface du *Libertinage*), dans un registre plus tragique, et associé à la mémoire des origines :

> " Ah laissez-moi goûter la saveur de la terre
> Et que mon âme en soit à tout jamais emplie"[3]

Le fantasme du"noyé de la terre"rencontre une formulation privilégiée chez Aragon, mais"l'imagination matérielle"qu'il traduit n'est pas propre à cet écrivain. On sait combien l'angoisse de l'enlisement et la fascination de la terre mère ont inspiré la littérature [4].

En revanche, la rencontre du paysage symbolique, au bord du monde, qu'Aragon attribue à Pascal enfant, semble bien représenter une expérience fondatrice de l'auteur, éprouvée lors de ses vacances d'enfant dans l'Ain. Elle constitue une forme originale de représentation de l'existence qui pourrait être l'équivalent, par son rayonnement sur le reste de la vie, de la vision des trois arbres

---

1. *D.I.*, " Voyageurs ", Gallimard, 1986, p. 164. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, IIème partie, ch. XL, Mercadier vieilli sent monter en lui la peur et l'abandon au jeu social : " Il avait peur de ce marais en lui, énorme, de cet enlisement ". J. LEVI-VALENSI rapproche le marais de Boniface et cette angoisse de Mercadier à demi inconscient, devenu " la proie de ce marais mortifère [...] qui est peut-être une image de la condition de l'homme " (*Aragon romancier, d'"Anicet" à "Aurélien"*), SEDES, 1989, p. 164.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. XLII, vol. 15, p. 241.
3. *R.I.*, I, " Le Téméraire ".
4. La scène des marais des *Voyageurs* offre des points de convergence assez précis avec le sauvetage de Marius par les égouts dans *Les Misérables*.

d'Hudimesnil ou des clochers de Martinville pour le narrateur de *La Recherche du temps perdu* :

> " Le paysage qu'on découvrait de là hantait Pascal, et le hanta toute sa vie, comme ces choses dont 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 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 rebord sur l'abîme [...]"[1].

Cette expérience concerne doublement la temporalité : le pouvoir de cette vision s'étend sur la vie entière, le personnage y revient comme si elle donnait à déchiffrer le sens mystérieux de l'existence ; le sommeil la lui ramène dans ses rêves. Ainsi elle unifie la vie, la fondant sur l'univers de l'enfance et annonçant de façon indirecte son avenir. La fin du roman rappelle ce paysage symbolique, mais pour en inverser la signification : les"fantasmagories"de"l'autre côté des choses"font place à l'effrayante réalité, et le cheminement du personnage est interprété, selon la logique du roman d'éducation, comme la découverte de la rude loi du réel."Il a donc grimpé toute sa vie vers cette crête d'où l'on aperçoit l'autre côté des choses, qui est mort et massacre [...]"Les verbes traduisent ce dévoilement : "Il va savoir enfin [...]. Il va voir [...]"[2]. Mais ce retournement, tardif, n'altère pas la prégnance de l'expérience initiale.

La vision elle-même implique un vécu temporel particulier : un moment-seuil fragile, entre le quotidien connu et l'appel de l'imaginaire ou l'inconnu, perdure étrangement, dans la mesure où il s'inscrit dans la figure d'un espace. Les rêves de Pascal traduisent le vacillement au seuil :

> " Il atteignait le rebord du monde mystérieux [...], il se penchait sur l'abîme [...], il sentait s'effondrer sous lui l'écorce légère des apparences, il s'agrippait à des touffes de plantes rêches et soyeuses pour ne pas se laisser aller au vertige, mais la tête lui tournait, et le voilà suspendu à l'étrange balcon de la réalité, au-dessus du vide attirant, au-dessus de l'univers des aventures, si beau et si terrible qu'on ne peut le comparer qu'à l'ange Lucifer"[3].

1. *V.I.*, Ière partie, ch. VIII, vol. 15, p. 81.
2. *V.I.*, IIème partie, ch. XLIX, vol. 16, p. 310.
3. *V.I.*, Ière partie, ch. VIII, vol. 15, p. 82.

Sous la forme enfantine prise par la rêverie dans la fiction, on devine l'oscillation permanente chez l'auteur entre les deux côtés du miroir, l'univers du jour et la tentation de l'" envers"qui frappe d'irréalité les apparences. Ce moment où le fil de la vie se perd, où le quotidien devient décor [1], ouvre sur la révélation instantanée de l'*autre scène*, qu'Aragon appelait en 1924"le surréel"(" Ce moment que tout m'échappe "... au début d'*Une vague de rêves*). Comme le révèlent le rêve de Pascal et le nom de Lucifer, il existe un risque de se perdre dans cette plongée vers"l'autre côté des choses" . Mais c'est aussi le domaine de la poésie, évoqué par les images de *L'Œuvre poétique*, celui des"paroles d'égarement"qui sont"*l'autre jour*, la lumière noire des siècles [...]"[2].

Avec l'épisode du paysage symbolique, *Les Voyageurs de l'impériale* dévoile l'enracinement de l'œuvre dans l'imaginaire le plus secret de l'enfance, qui va nourrir l'écriture. Sa liaison profonde avec"l'émerveillement du langage"[3] n'apparaît pas dans ce passage, mais ressort des nombreux chapitres du roman consacrés aux enfants. Ainsi s'explique peut-être le développement inusité dans l'œuvre d'Aragon des scène d'enfants, qui occupent entièrement dix-huit chapitres, et plus encore la complaisance du scripteur dans l'évocation des jeux verbaux. Dans les évocations de l'enfance, une place considérable est en effet accordée par Aragon aux jeux où se manifeste la liberté d'invention, et en particulier à la manipulation ludique du langage : énumération des noms de fantaisie donnés au petit Câlino [4], permutation des dénominations au gré de l'arbitraire[5], répétition de sonorités vides[6], l'écrivain lui-même s'abandonne, semble-t-il, au plaisir de jouer avec le signifiant. A travers "ce mai des mots ce retour cette reverdie" célébrés dans *Les Poètes* [7], enfance et présent du scripteur, l'Histoire oubliée, se rejoignent dans la jubilation. Dans *Le Mentir-vrai*, Aragon rappelle les "enfantillages" de ses phrases secrètes inscrites sur de petits papiers cachés :

---

1. Voir " Sommeil de plomb " dans *Le Mouvement perpétuel* :
" Quel danger je cours immobile contre le parapet de l'univers
Si j'allais me prendre à ce chromo l'aspect des maisons à huit heures d'été
Vertige le décor devient le visage de la vie "
2. *O.P.*, vol. 4, p. 15.
3. *Les Poètes*, " Le discours à la première personne ", 4.
" Jamais je ne perdrai cet émerveillement du langage
Jamais je ne me réveillerai d'entre les mots "
4. *V.I.*, Ière partie, ch. III.
5. " Je ne prétends pas que ces marguerites sont des liserons, je dis que c'est des coquelicots ! " (Ière partie, ch. XXVI, vol. 15, p. 172).
6. " Une bague de déridédé en forme de déridídi " (IIème partie, ch. XXX, vol. 16, p. 222).
7. *Les Poètes*, " La tragédie des poètes ".

> "Phrases sans doute obscures, sans valeur à d'autres, mais que j'ai mêlées alors à mes rêves et à mes brumes [...] *Le Monde réel* est aussi fait de ces rêveries, je dirais même qu'il est bâti dessus"[1].

En marge de l'Histoire, et ne croisant que par intermittence le temps des adultes et leurs conflits, les occupations enfantines échappent d'autant mieux aux normes de l'horloge et du calendrier qu'elles se déploient dans un monde aux repères parcellaires ou volontairement modifiés par le jeu. Ainsi dans la cabane à Sainteville,"ce n'est pas sans frémir qu'on parcourt le chemin qui mène au château, et demande au moins plusieurs semaines de voyage. D'ailleurs les matinées réservées à ce jeu-là ne se divisent plus en heures, mais en mois"[2]. Le temps devient réversible. Fascinés par la mort, Jeannot et Sophie jouent à mourir, et recommencent sans fin, en se disputant :"Pas toi tout le temps... c'est à moi maintenant [...] Mais, Maria, toujours elle qui meurt, dis-lui que ce n'est pas juste!"[3].

Mais le passage à l'adolescence deviendra perceptible à Pascal, à l'inverse, lorsqu'il prendra conscience du temps avec l'angoisse de la perte ; revoyant Sainteville aux vacances l'année de ses douze ans, il se trouble :

> " tout a l'air trop étrange [...] la montagne est moins haute. On a grandi en un an. On a peur, si on regrimpait là-haut, d'être déçu par le pays qui est derrière toutes les choses [...] le grand décor s'était usé, délavé"[4].

Le travail de la mémoire contribue à isoler les moments d'enfance, si bien qu'ils ne sont plus situables avec précision, de même que l'espace remémoré"flotte"sans repères cohérents :"Comment les trois pièces et la cuisine se suivaient-elles ? Comment passait-on de l'une à l'autre ? On a beau faire des efforts de géant, pas moyen de s'en souvenir"[5]. Aussi le récit des premières années est volontiers itératif :"Si petit qu'il se souvienne, Pascal se retrouve sur les genoux de sa grand'mère maternelle"[6]. Comme les séjours à Combray, les vacances à Sainteville antérieures à 1897 se confondent en un récit au passé englobant (" tous les ans"... [7]), d'où se détache un long passage descriptif au présent, qui affirme la permanence des lieux magiques :"Sainteville dresse ses toits d'ardoise au-dessus

1. " Le Mentir-vrai ", *O.R.C.*, vol. 4, p. 291.
2. *V.I.*, Ière partie, ch. XX, vol. 15, p. 145.
3. *V.I.*, IIème partie, ch. XXXV, vol. 16, p. 246.
4. *V.I.*, Ière partie, ch. XV, vol. 15, p. 122.
5. *V.I.*, Ière partie, ch. III, vol. 15, p. 52.
6. *Ibid.*, p. 49.
7. *V.I.*, Ière partie, ch. VIII, p. 74.

d'une terrasse [...]"[1]. Un paragraphe concrétise très bien, grâce au glissement des temps verbaux du passé au futur, puis au présent, l'unification des moments et leur fixation par la mémoire :

> "C'était alors le meilleur de la vie du petit Pascal, pour qui ces jours du château de Sainteville resteront l'image véritable de son enfance, le décor où il se retrouvera toujours chez lui, quand il ferme les yeux. Les dernières pentes du Jura face aux Alpes..."[2]

La phrase nominale en fin de paragraphe fait monter au jour la vision intacte du souvenir, développé ensuite au présent.

Le travail romanesque du"mentir-vrai"s'exerce sur les souvenirs en altérant en particulier la chronologie externe, celle de la biographie du"pilotis"(le grand'père maternel) comme celle de l'histoire individuelle de l'auteur. Dans sa préface, Aragon explique qu'il a décalé dans le temps de nombreux faits ; il déplace d'environ dix ans la biographie de Mercadier par rapport à celle de son grand'père, disparu en 1889 ; il recule à la"fin de siècle"les vacances dans l'Ain vécues par lui vers 1906 et 1907 et inversement fait glisser vers 1913-1914 ses souvenirs de la pension de famille, quittée en 1904, etc. [3]. Ainsi la mémoire isole des moments, que le romancier, en refus de la chronique autobiographique, insère dans l'organisation temporelle imaginée du roman.

A l'intérieur de la diégèse,"l'envers du temps"est-il susceptible d'ébranler la double temporalité qui entraîne les personnages dans son cours, celle de l'Histoire et celle du corps ? Il nous semble que non. La jeunesse de Pascal sombre avec la mort d'Yvonne et la guerre, et si Jeannot est épargné, le lecteur sait que ce n'est que partie remise (« Oui, mais Jeannot, lui, eh bien, Jeannot, il ne la connaîtra pas, la guerre !"[4] est suivi sur la même page finale de la date de rédaction :"31 août 1939").

C'est sur le temps du lecteur qu'agissent ces pages, dont la lecture se trouve non seulement ralentie par les digressions dans la connaissance de l'action principale, mais ramifiée, détournée vers l'école buissonnière an-historique. Peu en importent au lecteur le contenu diégétique, les puérilités des jeux, et même le souvenir transposé des amours enfantines qu'on retrouvera dans *Théâtre / Roman.*

---

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*
3. Voir la préface, vol. 15, p. 19-20.
4. *V.I.*, IIème partie, ch. L, vol. 16, p. 317.

Mais le repli du texte vers le plaisir des mots, et vers la jouissance de la remémoration autobiographique, peut contester la suprématie de la lecture idéologique appelée aussi bien par les discours théoriques et militants de 1935-37 que par certains passages du roman. La seule présence de ce texte ludique"inassimilable"la met du moins à quelque distance et peut conduire le lecteur à s'interroger sur la coexistence de ces deux discours dans *Le Monde réel.*

UN ROMAN SPECULAIRE

Enfin l'écrivain ne fait-il pas appel au lecteur, ne l'invite-t-il pas à déplacer son attention de l'histoire racontée vers l'élaboration du livre et son rapport au scripteur, en insérant dans le récit l'ouvrage inachevé de Mercadier sur John Law ? Cette composition"en abyme"concerne indirectement et de façon assez complexe la question du temps. Elle instaure en effet une double relation entre le présent et le passé : Mercadier déchiffre à travers l'histoire de John Law sa propre lecture de l'époque contemporaine et sa propre vision du monde :

> "Il y avait, à l'en croire, dans ce Law une série de thèmes entrecroisés sur la destinée de l'homme, une tentative d'expliquer les problèmes complexes de la volonté et du sort, l'opposition du génie, de l'individu et de la société. Et cela pas directement, par la bande. Sur cet exemple bien particulier d'un financier mal connu, mais où chaque homme, en le lisant, aurait pu reconnaître une image travestie de lui-même. Le XVIIIème siècle, on y expliquait le Panama, les jours derniers de ce siècle-ci, ses mensonges... Ma vie, après tout, ma vie"[1].

Si l'époque de Law est pour Mercadier l'image et la clé du présent, le lecteur est tenté de transposer l'analogie à l'échelon suivant : l'histoire de Mercadier serait-elle l'image du présent pour le scripteur ? La démarche de l'historien Mercadier offre plus d'un point de contact avec celle d'Aragon lui-même, écrivant "l'histoire imaginaire de [son] grand'père maternel"[2], comme elle en aura en 1956-1958 avec sa rêverie romanesque autour du jeune Géricault dont la biographie vers 1815 reste obscure. Car Mercadier avait secrètement pour objet

> " le portrait de cet individu de génie, sur lequel les matériaux historiques font terriblement défaut, si bien qu'on aurait le droit de le recréer, et à son image à soi"[3].

---

1. " Monte-Carlo ", ch. IV, vol. 16, p. 31. Mercadier parle de son manuscrit à Reine. Noter le glissement de la troisième personne au discours direct à la première personne.
2. Préface des *Voyageurs*, vol. 15, p. 11.
3. *V.I.*, Ière partie, ch. LIII, vol. 15, p. 291.

De fait, plus Mercadier porte en lui l'œuvre inachevée, plus il identifie le personnage historique à lui-même. Et sans que jamais soit posée dans le texte la question d'un processus similaire entre la création du personnage de Pierre Mercadier et son auteur, le lecteur est en droit de prolonger le texte en ce sens, surtout à la lumière des écrits de jeunesse qui font apparaître Mercadier, à certains égards, comme une projection"au pire"d'un moi refusé, avec lequel l'auteur garde une certaine connivence :

> "Il avait beau faire, le thème de Law malgré l'anachronisme des préoccupations qu'il soulevait, le ramenait sans cesse à lui-même, par des chemins détournés. C'était une chose étrange comme il ne pouvait rien imaginer qui ne tournât autour de lui-même... Bien sûr, c'était fort bien ainsi, et que des liens mystérieux existassent entre son héros et lui-même était sans doute satisfaisant à penser. Mais cela ne devait pas transparaître dans l'écriture. Il y avait tout un passage où il se retrouvait trop, où il se trahissait"[1].

Si la démarche de mise en abyme ne peut être ici que supposée, d'autres passages ensuite la précisent et la nuancent. Ainsi la page des "Cahiers de John Law" où s'éclaire la métaphore de l'impériale (avec un passage [2] qui annonce étrangement le métro fantastique de *Théâtre / Roman*) non seulement renvoie explicitement au titre, mais préfigure la fin du roman toute proche.

> "Est-ce qu'il y a dans la vie un seul roman heureux ? Est-ce que chaque vie humaine, la plus humble, ne se termine pas de façon tragique ? [...] / C'est vers cette issue de la vie que nous sommes tous portés, inconscients du mouvement qui l'anime, du mécanisme de la locomotive, par un immense omnibus lui-même destiné aux catastrophes"[3].

Toutefois le lecteur est mis en possession par le roman d'une conscience plus grande que celle des"voyageurs" , si bien que, comme le formule E. Béguin,"le sens que Mercadier confère à la métaphore ne saurait recouvrir complètement le contenu du roman qu'on lit"[4]. D'un côté, le procédé de"mise en abyme"entraîne l'effet temporel bien connu de circularité dans la lecture, de l'autre,"le décalage produit [...] entre le roman et son double"[5] renvoie le lecteur à une réflexion active, en cours de lecture, sur l'ouvrage qu'il a entre les mains : que penser en effet de la

1. *V.I.*, Ière partie, ch. LIII, vol. 15, p. 290.
2. *V.I.*, IIème partie, ch. XXXVII, vol. 16, p. 254.
3. *V.I.*, *Ibid.*, p. 253.
4. BÉGUIN (Édouard), " Le réalisme socialiste d'Aragon : une poétique politique du roman. L'exemple des *Voyageurs de l'impériale* ", in *La Guerre et la paix dans les lettres françaises*, Presses Universitaires de Reims, 1983, p. 237.
5. *Ibid.*

distinction établie par la préface du *John Law*, lue par Mercadier à Meyer, entre"le genre biographique"et le roman ?"Le premier bienfait des biographies est de jeter sur la destinée de l'homme la lumière cruelle de l'insignifiance et de l'inutilité [...] Les biographies jouent pour l'esprit humain un rôle qui s'oppose à celui des romans"; le roman"conserve pourtant l'utilité du mensonge dans la vie. Utilité qui est grande"[1].

A un premier niveau de lecture, réduit au parcours individuel du héros, *Les Voyageurs* est bien une biographie (fictive) projetant cette "lumière cruelle". Et l'opposition entre biographie et roman, touchant l'histoire de Law, va s'amenuisant ; Mercadier est perçu comme un romancier, et Reine qualifie son essai historique de "roman":

> " c'est cela qu'on appelle un roman. Pas Bourget naturellement. Mais, n'est-ce pas ? vous l'écriviez d'abord, quand vous avez commencé, dans un but professoral. [...] Et puis peu à peu, c'est bien ainsi ? le livre se modifiait, parallèlement à votre propre vie, il s'écartait de la ligne initiale, votre vie le pénétrait"[2]...

Ce *John Law* de Mercadier porté pendant des années, selon une "cristallisation" où s'ensuivent des"pensées abandonnées, renouées par des rêveries"[3], ressemble à un *Henri Matisse, roman* qui serait resté inachevé. Le lecteur ne peut que s'interroger sur les rapports d'analogie et de contradiction entre l'œuvre fictive avortée et le roman d'Aragon mené à son terme, et prenant finalement sens *contre* l'interprétation de la vie comme "désordre" à laquelle s'arrête le héros. Les temps de l'écriture et de la lecture sont ainsi appelés à la conscience du lecteur, contestant en sous-main la linéarité narrative du roman de forme traditionnelle. Il travaille sourdement un texte qui par ailleurs s'avère bien l'œuvre d'un héritier culturel, dans la tradition littéraire et artistique du XIXème siècle : A. Anglès a pu évoquer à son sujet Dickens, "les grands Russes" (pour l'agonie du héros entre deux femmes à demi-folles), Barrès, mais aussi le thème de l'évasion cher à l'entre-deux guerres. Nous avons rencontré au passage le souvenir probable de Victor Hugo, et le Zola de *L'Assommoir* n'est pas loin des chapitres représentant le taudis des Méré à la porte des *Hirondelles*. Portraits et paysages nous font songer aux impressionnistes admirés par Pierre, parfois à Courbet (pour l'enterrement à Sainteville), et, avec un léger décalage dans le temps pour l'époque des *Hirondelles*, à Toulouse-Lautrec [4]. On se souvient qu'au moment où il écrivait

1. *V.I.*, Ière partie, ch. XIV, vol. 15, p. 116.
2. " Monte-Carlo ", ch. IV, vol. 16, p. 32.
3. *V.I.*, Ière partie, ch. XIV, vol. 15, p. 118.
4. Aragon a emprunté à Toulouse-Lautrec les illustrations des *O.R.C.* pour la dernière partie.

Les Voyageurs de l'impériale, Aragon nourrissait son discours sur le réalisme de nombreuses références à l'histoire de la peinture [1]. Appuyé à la tradition littéraire et artistique en accord avec l'époque de la diégèse, le roman prépare d'un autre côté le développement ultérieur de l'œuvre en direction d'une poétique du"mentir-vrai".

UN LENT VOYAGE DANS LE TEMPS

Chronique historique, roman d'une vie, plaidoyer "en creux"[2], rêverie sur l'enfance ou l'imaginaire, réflexion sur l'écriture, *Les Voyageurs de l'impériale* est un livre touffu, et plus complexe que ne le laisseraient penser les facilités romanesques que s'accorde l'auteur (coïncidences, retrouvailles invraisemblables, scènes mélodramatiques, clichés...). Son unité, il la puise certes dans la courbe biographique du personnage principal, si l'on s'en tient à la dimension dramatique du roman, cette"lente dégradation d'un être" , "le passage au désert"[3]. Mais dans une perspective plus largement poétique, l'unité nous semble provenir de ce lent cours du temps qui entraîne la société et tous les personnages, avec des haltes et des variations de rythme.

La dimension réflexive, mais plus encore l'extension des épisodes d'enfance et de la halte à Venise ralentissent le roman. Dans les chapitres vénitiens, ce n'est plus la durée (assez brève) de l'action qui produit l'effet de lenteur, mais la lecture poétique déplaçant l'attention vers le texte, ses rythmes, ses images. Aragon les commente en termes musicaux, dans *Henri Matisse, roman*, parlant d'"interlude", d'" une sorte de largo [...] une fuite hors du temps [...], un long moment presque silencieux, calme, quelques jours à Venise en la saison des pluies"[4]. Cette musique de Venise ouvre dans l'œuvre d'Aragon un chant qui se prolonge dans *Le Roman inachevé*, *Les Poètes* et *La Mise à mort*,

"Places de vents venelles d'eau rêve de pierre"[5]

---

1. Voir ARAGON, " Réalisme socialiste et réalisme français ", conférence du 5 octobre 1937, *O.P.*, vol. 7, p. 423-439.
2. Voir ANGLES (Auguste), " Aragon est aussi un romancier ", *Confluences*, *op. cit.*, p. 116 : "de ce morne dégoût qui chaque jour comme une impalpable poussière se répand à nouveau sur les êtres et sur les choses, monte un appel longuement contenu, une nostalgie invincible. C'est par le vide qu'Aragon a voulu nous donner le désir de la plénitude. C'est par la claustration de Mercadier en lui-même qu'il a voulu nous donner l'appétit de la communauté humaine ".
3. SUR (Jean), *Aragon, le réalisme de l'amour*, éd. du Centurion, 1986, p. 103.
4. *H.M.*, vol. II, p. 155.
5. *R.I.*, " Italia mea ".

Au-delà de la parenthèse de"Deux mesures pour rien », le temps reprend son cours et règne sans partage sur la dernière partie du roman, où chacun glisse vers son déclin."C'est ce glissement du temps qui jamais n'échappe des doigts d'Aragon", et "la médiocrité prend une couleur glorieuse à se faire, se défaire, se refaire"[1], écrit P. de Lescure à propos des *Voyageurs*, se remémorant peut-être les réflexions de Lukács sur *L'Éducation sentimentale.*

La puissance du Temps règne négativement sur *Les Voyageurs de l'impériale*, où les hommes de l'impériale ont pour perspective "toujours le même enchaînement des êtres et du temps et des meubles"[2], ou une évasion illusoire. Le roman suggère assez d'occasions manquées de donner sens à la vie par l'aventure acceptée d'un amour, ou par l'engagement social d'un acte, pour que le lecteur puisse voir plus loin que la temporalité murée du personnage. Toute l'écriture du roman pratique une oscillation subtile entre l'identification au héros et la mise à distance ironique, qui table sur l'activité critique du lecteur. De ce fait, la vision du monde de Mercadier qui conclut à la négativité du temps ne reste pas le dernier mot du roman. Mais avec *Les Voyageurs de l'impériale*, puis *Aurélien*, Aragon oriente sa création romanesque dans une voie qui laisse plus de chemin à faire au lecteur qu'avec *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux Quartiers*.

1. LESCURE (Pierre de), *Aragon romancier*, Gallimard, 1960, p. 70-71.
2. *V.I.*, IIème partie, ch. XXVI, vol. 16, p. 199.

CHAPITRE III

LA MISE A MORT : UNE MISE A MORT DU TEMPS ?

Le plus vif contraste oppose la composition des *Voyageurs de l'impériale,* ce lent fleuve du temps qui entraîne en un flux assez homogène société et personnages, et le kaléidoscope de moments passés, présents, et intertextuels (actualisés) de *La Mise à mort.* L'écart entre ces deux livres écrits à vingt-cinq ans de distance se manifeste avec éclat dès que l'on considère leur énonciation et leur organisation temporelle. Les observations formelles relevées dans la seconde partie de notre travail inclineraient à lire dans le texte de *La Mise à mort* une structure opérant la confusion du temps, et selon un mot favori d'Aragon, une "machine" à en annuler le cours.

Une structure à contre-temps

En effet, tandis que domine, au niveau de l'énonciation, le présent du discours qui ne creuse pas de distance chronologique entre les différents narrateurs, les repères de dates parfois douteux, l'oscillation entre le flou et la précision du récit, l'âge des personnages incertain, les générations mêlées d' "Oedipe", voilent quelque peu la netteté des données temporelles. Le morcellement d'un récit discontinu fait obstacle à la constitution d'une durée enveloppant le narrateur. Remémorations et associations d'idées brassent une matière temporelle narrée inépuisable, étrangère à tout ordre. A travers la multiplicité du temps des fables, l'imagination efface la réalité des jours, comme l'accomplit la musique dans "Le Carnaval". Enfin la pratique de la mise en abyme, particulièrement dans "Murmure", instaure un tel jeu de miroirs entre les siècles, un tel échange des rôles entre les voix narratrices, que l'irréversibilité du temps paraît surmontée par l'universelle analogie créée grâce à la fiction. Les structures de *La Mise à mort* suggèrent que le romancier refuse de s'incliner devant l'emprise de la temporalité réglée, celle du "temps chronique"[1] qui gère la vie des

---

1 Voir BENVENISTE (E), "Le langage et l'expérience humaine", *Problèmes du langage,* coll.Diogène, éd. Gallimard, 1966 : "Le *temps physique* du monde est un continu uniforme, infini linéaire, segmentable à volonté. Il a pour corrélat dans l'homme une durée infiniment variable que chaque individu mesure au gré de ses émotions et au rythme de sa vie intérieure [...]./ Du temps physique et de son corrélat psychique, la durée intérieure, nous distinguerons avec grand soin *le*

sociétés et notre propre histoire, ou que ce "temps chronique" a été invalidé. Après avoir essayé dans *La Semaine sainte* d'épouser le cours du temps, de l'embrasser dans la complexité confuse de son mouvement comme pour être porté plus loin par son élan, Aragon semble au contraire, dans *La Mise à mort,* se trouver devant un temps rompu, qui n'accomplit plus rien, susceptible par là même d'être sillonné comme un espace. La fracture dans la figuration romanesque du temps passe entre *La Semaine sainte* et *La Mise à mort,* malgré les innovations de *La Semaine sainte,* dans la mesure où le roman de 1958 possède au plus haut point ce sens de l'écoulement facteur d'un "devenir", qui semble avoir déserté *La Mise à mort.*

On pourrait objecter à cette lecture de *La Mise à mort* qu'elle néglige l'existence indéniable d'une intrigue organisant une progression dramatique de l'action grâce à laquelle existerait sur le plan de la fiction un temps orienté vers le dénouement.

Le temps du drame

Une progression linéaire donne couleur d'aventure à l'intrigue reconstituable par le lecteur : la naissance et le développement de la jalousie conduisant Alfred au geste meurtrier de la scène finale. Montée dramatique comparable à la tension ménagée par l'auteur de théâtre tragique, elle se prépare lentement et de manière discrète, comme une conséquence du dédoublement. A la fin du premier chapitre, dans "Le miroir de Venise", Fougère marque sa préférence pour Anthoine : "Allez donc vous promener : ce soir, j'ai Anthoine, il sait écouter, lui. Je ne vous retiens pas"[1]. Dès la troisième section du roman, le thème de la jalousie vient au premier plan, avec la "Lettre à Fougère sur l'essence de la jalousie". Mais c'est seulement dans la "Digression du roman comme miroir", après de longs développements sur l'origine des romans, que le désir d'Alfred de supplanter Anthoine comme auteur de "Murmure" aux yeux de Fougère, conduit le personnage à la tentation d'éliminer son rival[2]. Comme dans une pièce bien agencée, l'action se noue alors, précipitée ou retardée ensuite par des facteurs successifs : montée de la jalousie quand Fougère a pris connaissance de "Murmure" ("je haïssais Anthoine, je m'étais mis à le haïr parce que j'avais laissé Fougère en tête à tête avec lui, avec ses rêves"[3]), volonté redoublée

---

temps chronique qui est le temps des événements, qui englobe aussi notre propre vie en tant que suite d'événements. Dans notre vue du monde, autant que dans notre existence personnelle, il n'y a qu'un temps, celui-là" (p. 5).

1 *M.M.*, "Le Miroir de Venise", ch. I, vol. 33, p. 41.

2 "C'est peut-être à cet instant pour la première fois que l'idée me vint de me débarrasser d'Anthoine... de tuer Anthoine. Je n'en étais pas là, vraiment". *M.M.*, "Digression du roman comme miroir", vol. 33, p. 207.

3 *M.M.*, "La digression renversée ou le miroir comme roman", vol. 33, p. 263.

de supplanter Anthoine comme auteur du "Carnaval"[1], pour briser à sa place le mur des mots entre les amants... La progression de l'action se marque au même chapître par la naissance réciproque de la jalousie en Anthoine : "j'ai vu dans l'œil d'Anthoine sa démence, et qu'il commence à me regarder moi-même avec la noire prunelle de la jalousie"[2].

L'action semble progresser de façon décisive quand, dans "Fougère où le miroir tournant", Alfred décide la suppression d'Anthoine : "L'idée de tuer Anthoine fait en moi des progrès, elle s'installe"[3], confirmée par le rappel des règles du "jeu d'Anthoine" énoncées par Fougère : "dans notre jeu il est entendu, une fois pour toutes, que je ne vous aime pas, Alfred"[4]. La suprématie d'Anthoine, qui se révèle avoir donné à lire "Le Carnaval" à Fougère, exige la disparition de l'un des rivaux[5]. Le bras du meurtrier en puissance est retenu par le sentiment du fratricide, du coup à se porter à soi-même en la personne du double[6], dont il faut écarter de soi l'image, à travers l'étrangeté d' "Oedipe". Une dernière hésitation suspend le basculement vers le "crime passionnel"[7] : supprimer en soi cette image appelée Anthoine, c'est renoncer à l'imaginaire, "avorter tous les autres moi-mêmes"[8] en puissance. Mais s'il s'agit d'un être imaginaire, où est le crime ? Un calme illusoire ménage le rebondissement final avant le dénouement. Mais la vague de la douleur - l'inexpiable douleur de n'être pas aimé - déferle à nouveau, aboutissant au cri : "Je n'en peux plus, Anthoine, je vais te tuer"[9].

Anthoine prend corps, autonome, envahi à son tour par la jalousie comme un être vivant ("J'ai rendu Anthoine jaloux de moi"[10]), avant de retrouver aux dernières pages son reflet[11], de dominer Alfred par sa présence envahissante, sa parole accusatrice, et finalement de le supplanter : "le reflet d'Anthoine a les yeux bleus"[12]. L'issue meurtrière de cette scène paroxystique est inévitable.

Si nous laissons de côté temporairement l'extrême fin du récit en italique, l'action ménage une progression dramatique de type classique, selon une courbe

---

1 *Ibid.*, p. 277.
2 *Ibid.*, p. 273.
3 *M.M.*, vol. 34, p. 79.
4 *M.M.*, vol. 34, p. 81.
5 *M.M.*, "Fougère ou le miroir tournant", "je n'ai plus le choix", vol. 34, p. 138.
6 *Ibid.*, p. 139.
7 *M.M.*, "Le miroir brisé", vol. 34, p. 204.
8 *Ibid.*, p. 200.
9 *Ibid.*, p. 211.
10 *Ibid.*, p. 222.
11 *Ibid.*, p. 225.
12 *Ibid.*, p. 227.

passionnelle. Littérairement, le temps supporte la gradation des sentiments, l'accroissement des tensions jusqu'à la catastrophe.

Pourquoi contester au roman la présence de la temporalité, devant un aussi évident recours à un axe temporel et à une progression irréversible ? C'est qu'au moment où il déploie ce "jeu", Aragon le vide de véritable attente de la part du lecteur : l'intrigue est calquée ouvertement sur la progression dramatique d'*Othello,* relayée avec presque autant d'évidence par le schéma fantastique des histoires de doubles. L'auteur cache la profondeur du problème de son identité derrière le déjà-dit de ces fables.

Dès le début du roman, le miroir de *Venise* appelle la mention d'*Othello* [1] comme une anodine association d'idées (alors que la biographie révèle combien cette rencontre de mots n'a rien de fortuit).Anthoine lit à un auditeur deux pages de son roman en cours d'écriture : "*Un livre sur la jalousie...* Othello *ou dans le genre*"[2] Puis de multiples allusions à l'opéra de Verdi entendu à la *Scala* de Milan[3], ou au film tiré de Shakespeare, où la voix de Fougère chante Desdémone[4], entretiennent une analogie tout d'abord flottante entre *Othello* et l'aventure d'Anthoine-Alfred. Dès lors que l'action passionnelle commence à se nouer, le narrateur tend à calquer son développement sur le drame shakespearien. Celui-ci apparaît comme une matrice du roman. Quand il soupçonne la naissance de la jalousie en Anthoine, Alfred dispose mentalement de la suite : "Il ne me reste plus qu'à trouver le mouchoir, ce qui me sera le mouchoir, la preuve inventée de la trahison de Fougère"[5]. Anthoine commence à appeler son rival *Iago* [6], déjà tout prêt à se modeler sur le personnage littéraire, dans ce monde du livre où "tout prend valeur d'être le reflet des fictions"[7]. Alfred, le narrateur en ce lieu du texte, se propose de parfaire l'identification : "Il ne peut imaginer que ce n'est pas un roman ou un opéra qui est ma tentation, mais *la chose même,* que c'est de lui que je cherche à faire un Othello"[8]. Le narrateur commente longuement la pièce de Shakespeare, ses termes mêmes, lui invente une autre issue...[9]. Vers la fin du roman, l'analogie se précise mais le sens s'en inverse : "Je viens de découvrir le mouchoir [...] la preuve enfin... mais c'est *Othello* à l'envers

---

1 *M.M.*, "Le miroir de Venise", vol. 33, p. 48.
2 *Ibid.*, p. 32.
3 *M.M.*, "Le miroir Brot", vol. 33, p. 99, "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 99, etc.
4 *Ibid.*, pp. 124-127.
5 *M.M.*, "La digression renversée...", vol. 33, p. 274.
6 *Ibid.*, p. 273.
7 *Ibid.*, p. 274.
8 *Ibid.*, p. 275.
9 Voir "La digression renversée, ou le miroir comme roman", vol. 34, pp. 264 à 266.

[...]. Oui, *Le Carnaval* aux mains de Fougère, c'est le mouchoir trouvé chez Cassio [...]. La preuve de ce que je ne mène plus le jeu, qu'Anthoine l'a emporté"[1]. Enfin dans le dernier chapitre, la superposition de la fiction dramatique et de la fiction romanesque permet d'anticiper une issue redoutée : "Où l'imagination mène-t-elle ? Et s'il allait... Othello, qui aurait d'abord jamais rêvé qu'il en viendrait à tuer Desdémone!"[2]

. Le "meurtre" d'Anthoine prendrait pour prétexte le désir d'interrompre le cours déjà écrit de l'histoire, de faire obstacle au meurtre de Desdémone-Fougère. Fiction mimétique, l'action de *La Mise à mort* substituerait au temps linéaire dynamique la répétition.

Si le modèle d'*Othello* s'affiche, une autre structure sous-tend aussi *La Mise à mort* de façon moins soulignée, mais signalée par quelques références avouées à la littérature fantastique : celle des récits de doubles, qui supposent un schéma de développement dramatique quasi obligé. L'histoire des doubles commence par l'émergence de la dualité (ici par dissociation, dès "Le miroir de Venise"). Elle progresse avec la rivalité amoureuse entre les deux incarnations du même, tout d'abord alternatives, puis simultanées. Comme dans *William Wilson* d'E. Poe, *Le Double* de Dostoïevski, et bien d'autres récits fantastiques, l'apparition de "l'autre" identique suscite l'épouvante[3]. L'emprise croissante de son *alter ego* sur l'individu entraîne la révolte devant l'absorption redoutée par l'usurpateur, et finit par une tentative violente pour y échapper. Mais les deux incarnations sont en symbiose si étroite que le coup adressé à l'une atteint aussi l'autre, "comme ces monstres naturels qui naissent deux avec un seul cœur"[4]. *La Mise à mort* correspond très exactement à la logique des histoires de doubles ainsi dégagée par L. Doležel

> "En règle générale, les deux incarnations du double se comportent en forces antagonistes, comme s'il s'agissait de montrer qu'il n'y a pas place pour deux manifestations d'un seul et même individu dans un seul monde. Projeté dans une intrigue, l'antagonisme engendre une hsitoire tragique : c'est pour cela que les histoires de doubles s'achèvent si souvent par un meurtre qui est en même temps un suicide"[5].

Les emprunts littéraires ostensibles empêchant le lecteur d'adhérer naïvement à l'histoire, l'axe de la lecture se dédouble lui-même, et conteste le déroulement linéaire

---

1 *M.M.*, "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 136.
2 *M.M.*, "Le miroir brisé", vol. 34, p. 222.
3 Voir *M.M.*, "Le miroir brisé", vol. 34, pp. 221-222.
4 *M.M.*, "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 139.
5 DOLEŽEL (Lubomir), "Le triangle du double/Un champ thématique", *Poétique* n° 64, novembre 1985, pp. 463-472.

dicté par les modèles tragique ou fantastique. Ce phénomène, toutefois, n'annule pas toute participation au temps, car la convention littéraire semble le masque de drames plus véritables qui se jouent derrière ces structures d'emprunt.

Structures non dramatiques du récit

Une autre forme de contestation de la linéarité temporelle *de l'histoire* se manifeste à la fois par des progressions d'un autre ordre sur le plan textuel, et par des structures antagonistes dessinées par des configurations plus statiques : une évolution de l'écriture va dans le sens d'une complication croissante du tissu textuel, d'une accélération des changements jusqu'au "tournis" du récit affolé dans "le miroir tournant". Elle est scandée par l'écart de plus en plus prononcé que marquent les nouvelles insérées avec l'identité du narrateur, inscrivant dans le texte comme une désorientation progressive du personnage. Enfin on peut déceler une complexité croissante du thème des miroirs ; tout d'abord fixe (sans être simple, avec l'anomalie de sa présence dans un restaurant, sa bordure en étoiles taillées, et l'inclinaison habituelle des miroirs vénitiens...[1]), il devient mobile et démultiplicateur de l'image dans le miroir à trois faces ("Le miroir Brot") ; puis la glace sans tain de la "Seconde lettre à Fougère...", métaphore de l'accès à l'invisible, nous introduit dans le monde désorientant de l'envers du miroir. Si l'on reprend pied dans le réalisme avec la métaphore du "roman comme miroir", elle se renverse très vite en "miroir comme roman" "où les choses passent à l'état de fiction"[2], empire des songes. Le vertige saisit le miroir "tournant", et l'affolement aboutit aux éclats du "miroir brisé". C'est à la fois la fin de l'histoire des doubles, la fin du récit par épuisement des figures possibles, et la dissipation de la métaphore. Une gradation scripturale fait en sorte que l'ordre de lecture de ces chapitres n'est pas indifférent, ils ne sont pas interchangeables ; en ce sens on peut dire qu'il existe un temps orienté présidant au développement du texte.

Mais la gradation textuelle ne se substitue pas sans obstacles à la progression dramatique. Elle se trouve freinée par des figures circulaires et des symétries, explicites dans le jeu des titres, ainsi que par les mises en abyme multipliées.

La circularité se manifeste dans les répétitions quasi textuelles et les retours thématiques, mais aussi les effets de "rimes" entre le texte et les intertextes (comme

---

1 "Les miroirs de Venise ne sont jamais droits, ils ne renvoient jamais son image à qui les regarde. Ce sont des miroirs inclinés qui obligent à regarder ailleurs". Michel TOURNIER, *Les Météores*, ch. XV, "Les miroirs vénitiens", éd. Gallimard, 1975, cité en collection folio, p. 432.

2 *M.M.*, vol. 34, p. 274.

Eugène Onéguine), les citations "collées" et leur traduction... Quant aux figures en miroir que dessinent les titres avec reprise inversée, comme "Digression du roman comme miroir" et "La digression renversée ou le miroir comme roman", ou les regroupements en triptyques[1], les uns et les autres sont trop évidents au lecteur attentif pour que nous nous attardions à les décrire. Les mises en abyme apparaissent dès le premier chapitre, où le miroir *de Venise* avec "l'*œil* ouvert sur mon absence" [2] inclut la "mise à mort" à Venise et *Othello* : "Il y avait là-haut le miroir de Venise. Ce qui peut passer dans un miroir ! Le premier acte d'*Othello*"[3]... Mais les "contes de la chemise rouge" portent à l'extrême l'inclusion du tout dans la partie, sans figer le sens. Les trois nouvelles insérées ont "en elles de sourds échos de l'une à l'autre répondant"[4] : quête d'identité, glissement d'époques différentes, égarement, hantise latente ou avouée du stalinisme... Et l'on se souvient qu'une femme appelée Murmure apparaît près du "med-aux" au concert de Richter dans "Le Carnaval". Les nouvelles sont comme des points de fixation et des lieux de vertige où l'horizontalité du déroulement narratif se perd. Elles reproduisent les dispositifs et les clivages du roman : par exemple le basculement entre les images jeune et vieillie du narrateur ou le "divorce" politique formulé au chapitre II du "Miroir de Venise", déployé dans "Murmure" à travers l'opposition entre les deux proses lyriques "J'ai rêvé d'un pays..." et "Je rêve d'une mort...".

Le premier conte, "Murmure", intègre vertigineusement les interrogations et les failles du roman, comme l'a montré D. Bougnoux dans l'analyse que nous avons plusieurs fois citée[5]. Nous relirons plutôt le second lieu de fixation, "Le Carnaval", moins étudié par la critique. Son exergue, "Je est un autre", le place sous le signe de l'étrangeté à soi-même et du dédoublement, qui sera dans ce conte à la fois lié au temps, faisant du personnage d'autrefois "mon autre au loin"[6], et à l'imaginaire créateur de figures semi-fictives. Celles-ci reproduisent la démultiplication du miroir Brot,et rappellent les triples A du récit, Ant(h)oine, Alfred et le "tiers-auteur", car le jeune Pierre Houdry de 1918 a pour compagnon le "med-aux", son *alter ego* ("On dit que nous nous ressemblons"[7]), et en 1962 il aperçoit dans une loge l'ancien médecin-auxiliaire Aragon, les cheveux blancs... "Le Carnaval" répète en un sens l'étirement

---

1 Les "miroirs" "de Venise" et "Brot" encadrent la première "Lettre à Fougère",les deux "digressions" encadrent "Murmure", le deuxième et le troisième contes forment les volets de "Fougère ou le miroir tournant", etc.

2 *M.M.*, "Le miroir de Venise" I, vol. 33, p. 20. Pour l'image de l'œil identifiée à la mort, voir "Vie de Jean-Baptiste A***", dans *Feu de joie*.

3 *M.M.*, "Le miroir de Venise" II, vol. 33, p. 48.

4 *M.M.*, "Digression du roman comme miroir", vol. 33, pp. 206-207.

5 BOUGNOUX (D.), "Chambre obscure", *Silex* n° 3, sur *Hamlet*, Grenoble, 1977, pp. 118-131.

6 *R.I.*, "Sur le Pont Neuf".

7 *M.M.*, "Le Carnaval" VI, vol. 34, p. 59.

du temps et le déroulement onirique de "Murmure" : il tient dans la courte durée d'exécution du "Carnaval" de Schumann, comme le premier conte pouvait s'inscrire dans les secondes dilatées qui séparent le sommeil de l'éveil. Et le rêve y projette le passé vers le présent avec plus d'audace encore que dans "Murmure" : dans sa chambre de 1918, le narrateur rêve d'un tribunal, où un juge ("Richter"), lui rappelle simultanément le pianiste (futur) et Jean-Paul Richter - le poète du songe et du double. Les thèmes majeurs de *La Mise à mort* se reflètent dans "Le Carnaval" à tous les niveaux, jusque dans la double désignation des lieux (Fort-Louis/Ludwigsfeste), et l'oscillation répétée de l'identité (Roeschwoog ou Oberhoffen...). Cette Alsace de 1918, comme le triple A. du récit ou les images du miroir à trois faces, trouve son identité propre à travers sa tension entre deux cultures : "Ce pays, mon ami, a toujours parlé deux langues, et la sienne"[1].

"Murmure" et "Le Carnaval" suscitent la même question que l'ensemble du roman : la liberté de mouvement dont y jouit l'imagination pourrait être interprêtée comme une manière d'annuler le sens du temps, si les moments du réveil ou du retour final au présent ne rétablissaient pas son emprise : vieillissement du corps, angoisses politiques, malheurs communs imposent un parcours aux histoires enclavées.

Le temps ne fait-il pas retour à travers les structures non chronologiques du dédoublement, du redoublement, et de l'inversion en miroir, comme dans les fractures et la dispersion du récit ?

Le temps rompu

Sous le brouillage temporel obtenu par la prolifération "en étoiles" du texte et par le vertige d'une sorte de palais des glaces, perce le partage du temps entre un "avant" et un "après", qui inscrit dans la vie du narrateur un (ou des) événement(s) ineffaçables. L'origine du temps clivé reste ambiguë, et sa date incertaine, non faute de motifs, mais par surabondance et superposition des causes alléguées ou suggérées.

Un événement fondateur a scindé le temps. L'identité fissurée du personnage remonterait à l'initiative, impossible à dater, de Fougère se forgeant une image d'Alfred qui soit digne d'être aimée, baptisée "Antoine" : "tout part de Fougère, du *supposing* de Fougère. Elle aura ainsi par le jeu qu'elle invente séparé en moi [...] le personnage qu'elle voit d'un œil critique, Alfred, celui que je suis vraiment, ainsi baptisé ou non, de l'idée qu'elle se fait de moi pour m'aimer, ou plus exactement pour

---

1 *M.M.*, "Le Carnaval", III, vol. 34, p. 28.

l'aimer, Antoine"[1]. Au début du roman, les deux identités semblent se succéder : "Je m'appelais quelque chose comme Alfred, avant..."[2]. "Les yeux que j'avais bleus, quand je les voyais encore, sont, m'assure-t-on, noirs devenus"[3]. C'est un peu plus loin dans le récit que les deux incarnations du moi manifestent leur coexistence. A partir du moment de sa création imaginaire, Antoine a une histoire. "Il a pris, je ne dirais pas seulement forme, il a pris vie avec les années"[4]... Son autonomie progressive par rapport à l'être initial se concrétise par un signe, le changement de son nom en Anthoine, "à partir de 1938"[5]. La précision de cette date surprend, et peut s'éclairer indirectement grâce à d'autres passages : vers la fin du roman, au chapitre "le miroir brisé", on apprend que l'anomalie d'un Antoine ayant une existence indépendante est apparue "au lendemain de Munich"[6], peut-être en raison du trouble créé chez le narrateur par les événements. L'image de romancier réaliste et de militant qu'incarnait Antoine tend à rejeter dans l'ombre le "vrai" personnage sous la pression des circonstances. Mais on se souvient aussi que Fougère a donné "existence légale" de mari à Anthoine peu après Munich, en prévision de la guerre[7]. C'est à partir de ce moment que le tragique d'*Othello* reprend vigueur. Le narrateur enveloppe de mystère cette mutation interne d'Antoine en Anthoine qui partage le passé.

A l'inverse, il ne peut pas dater la disparition de l'image, mais lui attribue avec insistance une origine dans le chant de Fougère. Le texte constitue cette conversion par le "chant" en événement irréversible : "je m'imagine que c'est une fois pendant qu'elle chantait que j'ai perdu mon image [...]. Voilà que je me suis mis à voir le monde *objectivement*[...]/Qu'est-ce qu'elle avait chanté, ce jour-là, pour que l'effet au lieu d'être l'affaire d'un moment, du temps qu'elle chante, ait pris cette valeur définitive"[8]... Sortir de la prison de la subjectivité au point de perdre sa propre image, coïncide pour le narrateur avec le passage au réalisme : "C'est depuis ce temps, à peu près, que j'ai tourné au réalisme [...]. Et bien qu'il soit difficile, pour ne pas dire impossible, de fixer la date où ça a commencé, le réalisme [...] cela, selon toute vraisemblance, a, du moins je le crois, commencé, pendant que Fougère chantait..."[9]. Un passé fondateur, que l'identification partielle des personnages de doubles à

---

1 *M.M.*, "Le miroir brisé", vol. 34, p. 198.
2 *M.M.*, "Le miroir de Venise" I, vol. 33, p. 22.
3 *Ibid.*, p. 15.
4 *M.M.*, "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 81.
5 *M.M.*, "Le miroir de Venise" I, vol. 33, p. 29, note 1.
6 *M.M.*, "Le miroir brisé", vol. 34, p. 202.
7 *M.M.*, "Le miroir Brot", vol. 33, p. 136, note 1.
8 *M.M.*, "Le miroir de Venise", vol. 33, pp. 19-20.
9 *Ibid.*, pp. 23-24.

l'auteur[1] nous fera situer dans la première moitié des années trente, a instauré une scission.

Mais si le premier chapitre du "Miroir de Venise" attribuait le divorce entre Anthoine et son image à cet arrachement à soi-même, le second suggère une origine plus précisément politique. Il faut rappeler ici une phrase très explicite, intervenant après l'évocation de Michel [Koltzov] et des communistes sincères, "qui sont morts avec leur croyance à la bouche [...]/ Quel désordre, mon Dieu, quel désordre ! Il n'y a pas que moi qui ai perdu mon image. Tout un siècle ne peut plus comparer son âme à ce qu'il voit. Et nous nous comptons par millions qui sommes les enfants égarés de l'immense divorce"[2]. Le roman laisse au lecteur le soin de tisser des relations entre ces origines diversement formulées du temps rompu et du moi dépossédé.

Que le clivage soit inscrit dans le temps et puise sa violence dans l'Histoire contemporaine, nous en avons confirmation dans "Murmure". Car la déchirure de l'Histoire scinde le discours : les rêves d'autrefois dont est porteur, dans le demi-sommeil, le personnage *jeune* de J.F. Struensee ("J'ai rêvé d'un pays où dans leurs bras rompus les hommes avaient repris la vie comme une biche blessée [...]"[3]) s'inversent au réveil, lors du retour du personnage à la réalité de sa vieillesse et du temps actuel, au présent ("Je rêve de ce qui est pire que l'oubli [...]/Je rêve d'une mort aussi grande et terrible que la guerre"[4]). La ligne de fracture initiale se laisse difficilement situer dans le temps, et "Le miroir de Venise" s'emploie à la suggérer tout en ménageant certains écrans. Nous avons déjà noté l'incertitude de la datation au début du récit[5] ; ses implications sont importantes, car la scène du restaurant où Antoine ne se voit pas dans la glace change aussi de contexte lorsqu'elle se déplace de 1936 à 1937. La première page l'insère dans l'atmosphère euphorique du Front populaire, et ne suggère aucune origine politique dans la perte récente[6] du reflet : "La scène se passe dans un petit restaurant à l'époque du Front populaire, quand les nappes étaient à carreaux blancs et rouges, l'air comme une bataille de confettis"[7]... Au chapitre II, lorsque le narrateur rectifie 1936 en 1937, la guerre d'Espagne inspire déjà à Michel des inquiétudes que ses amis trouvent trop pessimistes, la répression en U.R.S.S s'est aggravée (le roman mentionne l'exécution des généraux ~~et du maréchal~~ parmi lesquels

1 Identification autorisée, par exemple, par l'attribution à Alfred-Antoine des *Beaux Quartiers*.

2 *M.M.*, "Le miroir de Venise" II, vol. 33, p. 69.

3 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 238.

4 *Ibid.*, p. 246.

5 Voir notre deuxième partie, ch. I de la première section, sur les repères temporels.

6 "Il n'y avait pas très longtemps qu'Antoine avait perdu son image, qu'il avait du moins remarqué l'avoir perdue". *M.M.*, "Le miroir de Venise" I, vol. 33, p. 26.

7 *Ibid.*, vol. 33, p. 13.

Primakov[1]), le "tueur" dans la salle annonce le sort tragique de Michel. Cela signifie-t-il que la fissure historique passe entre 1936 et 1937 ? Pas exactement, si l'on tient compte du récit enchâssé dans le second chapitre sur l'enterrement de Gorki. Le malaise du narrateur devant les étranges participants du cortège nous fait ressentir que dès juin 1936 Antoine aurait eu quelques raisons de ne pas reconnaître son image : "ce grand pays, ici, qui travaillait, travaillait... pour quoi, pour *ça* ?"[2].

Si nous substituons Aragon à Antoine, comme de nombreux indices nous le permettent, il n'est pas sans intérêt de comparer ce récit aux textes qu'Aragon écrivit au moment de la mort de Gorki,comme l'auteur lui-même y incite les lecteurs de son *Oeuvre poétique* en juxtaposant les récits dans son volume 7. Les pages de *La Mise à mort* y sont présentées comme contenant la vérité (incompréhensible alors) de juin 1936. Il faut se souvenir que Gorki fut associé à l'itinéraire intérieur du romancier, et représenta pour lui une sorte de phare[3]. Le discours prononcé par Aragon trois jours après la mort de Gorki[4], et l'article qu'il publia le 15 août 1936 dans *Europe* [5] donnent une tout autre vision de ses obsèques, bien qu'on y retrouve des éléments communs. Aragon s'y emploie à inscrire la gravité de cette mort dans l'élan ascendant d'une société où "tout parlait de la nouvelle vie"[6]. Il ne fait aucune allusion aux faits déplaisants relatés par *La Mise à mort* ; son récit se concentre sur les moments qui précèdent le défilé, dans la Salle des Colonnes, et tout concourt à exalter l'hommage populaire, magnifié par l'évocation d'une figure symbolique : "Un homme en qui se concentrèrent pour moi tout le sens et la grandeur de ces heures-là", "une sorte superbe d'athlète mutilé"[7], un héros. Si le récit de *La Mise à mort,* comme l'écrit Aragon dans *L'Oeuvre poétique,* est véridique, ses éléments dérangeants, incompréhensibles et inassimilables à leur date, seraient une des faces de la réalité dont les articles de 1936 ne retiennent que la face lumineuse. "Me refusant systématiquement à voir ce qu'il y a derrière l'écran d'un peuple admirable et des haines contre lui déchaînées"[8], commente Aragon en 1976. Le dédoublement (inavoué) traverse donc déjà pour l'auteur les jours de la mort de Gorki, au moins confusément ; la fissure historique n'est peut-être qu'une imperceptible lézarde, mais elle a déjà eu lieu.

---

1 *M.M.*, "Le miroir de Venise" II, vol. 33, p. 58. Primakov était à cette date le mari de Lili, sœur d'Elsa.

2 *Ibid.*, p. 64.

3 Voir *Littératures soviétiques,* éd. Denoël, 1955, "La lumière de Gorki" : "Rien, comme Gorki, ne me fait croire à ce chemin que j'ai pris" (p. 249).

4 "La dernière leçon de Gorki", reproduit dans *O.P.*, vol. 7, pp. 134-138.

5 "Les jours de Gorki", *O.P.*, vol. 7, pp. 139-148.

6 *O.P.*, vol. 7, p. 145.

7 *Ibid.*, p. 146.

8 *Ibid.*, p. 150.

Le roman a beau multiplier les indices de démultiplication des figures, les déployer dans l'intemporel de l'imaginaire en "forêt d'hommes"[1], il ne peut pas totalement masquer l'enracinement *dans le temps* de la dualité majeure. Mais celle-ci se perpétue et s'intériorise au point qu'il est vain désormais de vouloir dissocier les facettes du moi : "le reflet d'Anthoine a les yeux bleus"[2]. Aussi longtemps que le "jeu" de la multiplicité se soutient et est poursuivi par le romancier, tout se passe comme si le temps ne s'écoulait pas, était mis en suspens par l'activité de la conscience. Dès lors que le "meurtre" de l'un des doubles a cherché à ramener le moi à une unité mutilée, la durée qui baigne toute chose - et les vivants dans la mesure où ils sont des êtres biologiques - s'abat sur les protagonistes (à l'exception de Fougère, intangible) : "elle voit l'homme à terre, un vieillard, ses cheveux blancs [...]. Christian est maintenant un vieux monsieur"[3]. Les "années objectives, comme dans un roman réaliste"[4], opèrent un retour. Et les derniers mots, le diagnostic poétique du médecin : "*il vous a aimée, Madame, comprenez bien, il vous a aimée* à la folie", font coïncider cet aboutissement d'une vie avec la conclusion logique d'une histoire, selon les lois du récit traditionnel qui reprend ses droits (de manière énigmatique, car l'expression "à la folie" peut renvoyer circulairement à l'imagination créatrice qui est à l'origine de la fiction).

La "lettre sans fin" de l'amour et son "arrière-texte"

La durée fissurée dont la brisure originaire se perpétue à travers le clivage des doubles aurait pour remède la permanence de l'amour, principe de jeunesse renouvelée ou temps étale de l'extase amoureuse[5], si n'était suspendue au-dessus des amants la menace de la mort. Ces deux inspirations majeures du lyrisme alternent ou associent leur chant dans *La Mise à mort.*

Le tressage entre l'amour et la mort est suggéré dès le premier chapitre, s'ouvrant sur les débuts du couple et placé sous le signe du miroir de *Venise,* "cet œil ouvert sur [une] absence"[6]. Il se confirme dans le chapitre "Seconde lettre à

---

1 *M.M.*, "Le miroir brisé", vol. 34, p. 200 : "La tentation se fait grande, le vertige, de passer de l'image à la vie, de donner vie à chaque aspect de moi-même, de devenir une forêt d'hommes".

2 *Ibid.*, p. 227.

3 *Ibid.*, p. 228.

4 *M.M.*, "Le miroir de Venise", vol. 33, p. 35.

5 Voir *M.M.*, "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 103 : "O Fougère, ce n'est pas que dans la forêt près de la marine, à ce seul premier jour de toi, que j'ai cessé de savoir s'il était jour ou nuit, ce fut pour toute la vie que j'oubliai la chasse et la soif...".

6 *M.M.*, "Le miroir de Venise", vol. 33, p. 20 : "mon absence", dit Antoine, privé de reflet. Mais le miroir "déserté" peut aussi suggérer la mort, au-delà de l'anéantissement d'une part de soi-même chez le personnage.

Fougère...", où les deux récits, celui de la première rencontre et celui de la tentative de suicide à Venise, sont en si étroite corrélation qu'ils s'imbriquent : tous deux partagent le caractère de souvenir à demi-rêvé - "Quelle différence entre rêver et se souvenir ?"[1] - l'un se situant dans un bar très haut, "Toute la place perdue vers le plafond"[2], l'autre dans une chambre transformée par l'imaginaire : "C'est extraordinaire, dans les rêves, il n'y a jamais de pièces basses, c'est toujours bâti à l'ancienne, cela a dans les sept, huit mètres de haut"[3]... Si l'évocation de Venise est appelée par celle de la rencontre, celle-ci s'inscrit sur le fond de "l'arrière-texte" du suicide. L'amour détournant le héros de sa perte tient la mort à distance, mais comme un horizon proche et jamais oublié : "l'arrière-texte de toute la vie, Fougère, c'est uniquement la mort"[4]. Et "Murmure", où la relation amoureuse se déploie sous la menace du bourreau, concentre dramatiquement la double thématique.

La temporalité composée dans *La Mise à mort* par le lyrisme amoureux corrige sur le plan de l'histoire individuelle la dissociation synchronique et diachronique des identités (dissociation entre les figures simultanées rivales d'Anthoine-Alfred-Christian, réunies dans l'amour de Fougère, et entre une image jeune de soi-même et l'homme vieilli). Car chaque jour, dans sa nouveauté, reproduit pourtant le premier jour, où il puise son ressourcement : "rien n'a eu lieu, c'est toujours la première nuit de nous [...]"[5]. La durée liée au sein du changement est traduite dans "Murmure" par l'image de "l'histoire", et suggérée par la métaphore musicale : "je te tiens dans mes bras, ma jeunesse [...] je te tiens contre moi dans tout ce corps chantant, dont toi seule es l'histoire, la longue histoire de musique, la variation infinie d'aimer..."[6]. Sur le plan du récit, le thème amoureux rapproche les éléments hétérogènes d'un texte éclaté : "Où en est mon récit, que rien ne tient ensemble, sinon l'amour de toi"[7]. Une corrélation étroite étant suggérée entre la forme du récit et le rapport problématique du narrateur à son passé, la destructuration du parcours biographique ne peut être réparée que par une liaison qui puise elle-même sa force dans le vécu : "toute ma vie est devant moi comme un livre débroché, les pages en désordre, qui tournent par cahiers sur leurs fils distendus, s'embrouillent, les numéros les uns en l'air, les autres en bas. Et je ne puis m'y reconnaître, années et jours se sont mêlés, rien ne se passe plus selon la succession raisonnable des jours. Simplement cela se partage autour de toi, dit

---

1 *M.M.*, "Seconde lettre à Fougère, où il est question d'une glace sans tain," p. 164.
2 *Ibid.*, p. 166.
3 *Ibid.*, p. 173. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, Mercadier occupe à Venise "une chambre immense et basse" (*V.J.*, "Venise", ch. I, vol. 15, p. 339).
4 *Ibid.*, p. 176.
5 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 224.
6 *Ibid.*, p. 218.
7 *M.M.*, "Le miroir Brot", vol. 33, p. 89.

Anthoine... c'est avant ou avec Fougère, voilà tout"[1]. La *Lettre* va servir d'articulation entre le (pseudo) biographique et le texte romanesque. L'image de la lettre - "tout n'est, que j'écris, qu'une lettre, une lettre sans fin vers toi"[2] -, associe en effet le mouvement illimité d'adresse (quête et offrande) vers la destinataire unique, qui assure la liaison des moments, et l'unicité du texte-lettre rassemblant la diversité.

Mais ce qui domine *La Mise à mort* et lui donne sa poignante gravité sous les jeux du langage et de l'imaginaire, c'est l'ombre de la mort séparatrice que la vieillesse fait planer sur le couple. Le présent des quelques hâvres d'harmonie préservés, comme le jardin au "décor d'eaux et d'arbres", "ce monde fragile un instant qui nous est soumis"[3], se colore sous cette menace d' "un sens ardent de crépuscule"[4] : "Ici, lentement, tout ce qui fut s'éclaire à la fin qu'il s'estompe"[5]... Plus souvent, éclate l'angoisse de l'éphéance : "Murmure, un temps viendra que nous ne dormirons plus ensemble"[6]. La durée barrée par l'inéluctable communique à chaque instant une sorte de fièvre : "Toutes les nuits de ma vie ne sont plus que la peur émerveillée, l'enivrement de la dernière fois"[7]. Et le temps à vivre ensemble qui s'amenuise, "ce temps dont chaque minute est devenue si courte", projette sur l'avenir la négativité de son issue, "comme, tu sais, à la seconde mi-temps d'un drôle de rugby les passes du ballon, quand on n'ignore pas que, quoi que fassent les joueurs, ils ne pourront plus qu'améliorer leur score"[8].

Le temps tragique du "je" romanesque, qu'il est bien difficile ici de ne pas identifier à l'auteur, investit l'activité de fiction d'une mission suspensive, comme celle de Schéhérazade : "Ne vois-tu pas qu'à compliquer ainsi ton image, je suis là comme un désespéré qui t'arrache à l'avenir, qui te saisit dans ses mains pour t'élever de ses dernières forces au-dessus de la mer [...] ?"[9]. Que tout au moins l'écriture prolonge la mémoire des amants, et permette aux lecteurs futurs de prendre élan sur ces derniers mots . "L'homme et la femme, dans les bras l'un de l'autre, auront-ils donc traversé ce rêve d'eux pour retourner au sommeil sans qu'en demeure sur la colline une colonne brisée, un pan de mur au lierre de l'avenir ? J'écris, j'écris contre la montre [...]"[10]. Ainsi le temps qui est à l'origine de la dépossession - celle du moi

---

1 *M.M.*, "Le miroir de Venise" II, vol. 33, p. 42.
2 *M.M.*, "Lettre à Fougère", vol. 33, p. 74.
3 *M.M.*, "Lettre à Fougère sur l'essence de la jalousie", vol. 33, p. 75.
4 *Ibid.*, p. 74.
5 *Ibid.*, p. 75.
6 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 238.
7 *Ibid.*, p. 232.
8 *Ibid.*, p. 220.
9 *M.M.*, "Lettre à Fougère...", vol. 33, p. 82.
10 *M.M.*, "Seconde lettre à Fougère...", vol. 33, p. 154.

d'autrefois comme celle, à venir, du vivre-ensemble pour le couple -, devient au cœur de *La Mise à mort* le foyer caché du roman-poème.

Le poème du temps

Le temps chronique du calendrier perd la fonction organisatrice qu'il remplissait encore dans *Les Voyageurs de l'impériale,* et ne sert plus qu'à signaler la dispersion des moments racontés. Ces moments s'actualisent, mais comme à travers la brume d'une légende, dans l'activité mémorielle et narrative du personnage pluriel, qui compose un tissu textuel complexe, image approchée d'une durée subjective buissonnante. Mais ce temps créé presque chaotique, si caractéristique des romans contemporains, est traversé, et comme zébré de façon magistrale de place en place, par la prégnance du temps romantique, celui du lyrisme de la perte. L'image répétée du chant, le rappel de l'opéra, avec le personnage de la cantatrice, en soulignent la présence. Lorsqu'il écrit de son amour et du temps, le "je" du roman réalise en soi la coïncidence des personnages dédoublés et de l'auteur. Le discours de la première personne, centré sur la subjectivité de celui qui parle, adopte alors souvent les formes de l'écriture poétique. Il multiplie les parallélismes, la syntaxe en miroir,

> "Tu ne savais pas, quand tu m'as pris dans tes bras, que je voulais mourir. Je ne savais pas que j'allais vivre"[1],

des mots et groupes de mots se répètent :

> "J'écris, j'écris contre la montre, et dans ma gorge est le désespoir de ton chant, je ne suis que ton chant, ton cri perpétué"[2]...

Des reprises rythmiques scandent le texte, où il n'est pas rare que se dessinent des structures de vers mesurés, octosyllabes ou alexandrins :

> "J'ai rêvé d'un pays tout le long de ma vie, un pays qui ressemble à la douceur d'aimer, à l'amère douceur d'aimer"[3]

> "Car, par ce sentiment dans chaque homme plus tard, c'est cet amour de toi que je fais immortel, qu'en chaque homme plus tard à la mal heure d'aimer se lève ton image au miroir de mon nom"[4].

---

1 *Ibid.*, p. 176.

2 *Ibid.*, p. 154.

3 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 238.

4 *M.M.*, "Lettre à Fougère", vol. 33, p. 85. L'édition *princeps* et les *O.R.C.* donnent toutes deux la leçon "mal".

Les mêmes phrases concentrent fréquemment, comme le montrent aussi les passages que nous venons de citer, des phénomènes de retours sonores avec rimes intérieures, allitérations, assonances, paronomases :

> "Ah, tout ceci, qui te ressemble, et toute la vie aura fui, sans que j'aie su les mettre ensemble, les mots de la lettre qui tremblent à ma lèvre [...]"[1].

Entraînée par le rythme de l'élan lyrique et par "ce refrain des mêmes mots"[2], la prose s'engage dans une sorte de dérive, décentrée de l'action pour mieux revenir au cœur du sujet, à tous les sens de ces termes, mais un sujet "aimanté" par la destinataire du discours amoureux. C'est la femme aimée qui apparente en un réseau secret les métaphores et comparaisons par lesquelles le narrateur s'efforce de décrire "ce qui bat dans les mots tus"[3], l'indescriptible de Fougère, "ce palpitement d'elle"[4], ou l'inexprimable de son chant : "Il s'agit toujours d'une femme au minuit d'elle-même, tout est femme de ce qui tremble et se perpétue en cette voix"[5].

L'amour et le temps, qui s'affrontent et s'exaltent l'un l'autre, soulèvent le texte de la "lettre" "qui ne sera jamais finie, ah, déchirée avant d'être lue jusqu'au bout sans doute, déchirée un jour comme nous"[6] ; ils le font vibrer jusqu'au chant, et bien qu'on ne l'entende pas de façon continue, cette vibration se communique sourdement à l'ensemble du texte. Selon notre écoute, que nous ne prétendons pas ici ériger en vérité incontestable, l'amour et le temps liés confèrent à *La Mise à mort* une unité thématique plus forte que l'éclatement du récit.

CONCLUSION DE LA CINQUIEME PARTIE

Entre "Les Paramètres", *Les Voyageurs de l'impériale* et *La Mise à mort,* les contrastes évidents masquent peut-être de plus secrètes affinités de tendances.

---

1 *Ibid.*, p. 74.
2 *M.M.*, "Digression du roman comme miroir", vol. 33, p. 189.
3 *M.M.*, "Lettre à Fougère...", vol. 33, p. 74.
4 *M.M.*, "Le miroir de Venise" I, vol. 33, p. 40.
5 *Ibid.*
6 *M.M.*, "Lettre à Fougère", vol. 33, p. 76.

Tandis que le conte inscrit une aventure par segments brefs dans une durée dont il ne précise les repères qu'imparfaitement et sans référence à l'Histoire, le récit des *Voyageurs* s'organise suivant l'axe d'un temps chronique riche en indications calendaires et historiques. Elles servent de cadre à la durée déstructurée du héros, comme si un temps objectif plus prégnant l'englobait, baignant aussi les autres personnages, la société dépeinte... et le lecteur. C'est ce qui disparaît de *La Mise à mort,* où les indications du temps chronique ne sont pas moins nombreuses et précises, mais éparpillées, tout fil rompu. Elles surgissent dans le récit sans autre garant que la subjectivité du narrateur, au carrefour de la mémoire et de l'invention.

Des pentes de la création romanesque aragonienne dans ses rapports avec le temps se font jour cependant sous ces différences essentielles. La multiplicité simultanée qui règne sur le premier conte se retrouve dans la dernière partie des *Voyageurs de l'impériale* et tend à reprendre force dans *La Mise à mort* ("Fougère ou le miroir tournant" la pousse à l'extrême). Dans les trois textes, l'invention s'alimente à l'autobiographie, bien que seul le roman de 1965 laisse entrevoir au lecteur cette veine non moins présente dans les récits antérieurs. Les deux modes opposés d'inscription de l'autobiographie pourraient être illustrés par l'épisode de Venise dans *Les Voyageurs,* pratiquant la complète transposition romanesque, et dans *La Mise à mort,* où le récit du souvenir-rêve relèverait plutôt du "mentir-vrai".

Enfin, la jouissance d'une écriture ivre d'elle-même dans l'instant de ses rencontres verbales perce dans *Le Libertinage,* se réfugie, pour *Les Voyageurs de l'impériale,* dans des épisodes marginaux comme les jeux d'enfants ou dans des notations passagères, tandis qu'elle se libère avec exubérance au cours de *La Mise à mort.* Elle y réalise le "carnaval" des genres qu'appelait l'exigence interne de l'œuvre depuis ses origines.

CONCLUSION

EXISTE-T-IL UN TEMPS ARAGONIEN ?

L'homme et le temps sont ennemis certains
L'un courbe l'autre [...]

Vaincre le temps jusque dans sa loi même
Lui donner sens d'un inverse système
Il n'y a pas pour moi d'autre problème[1]

Au terme de ce parcours à travers le corpus romanesque très large initialement défini, après avoir dégagé certaines structures narratives vecteurs du temps fictif, interrogé l'Histoire, et retenu trois textes pour une lecture davantage centrée sur l'unicité d'une œuvre particulière, nous sommes à même de soulever la question : existe-t-il un temps aragonien ? Peut-on parler de temps aragonien, comme on parle de temps proustien, ou de temporalité construite par les romans de Faulkner ? Chez ces romanciers, le temps ne représente pas un simple thème, ni un canton parmi d'autres de leur domaine romanesque. Ce n'est pas seulement par une forme particulière de sensibilité à la durée, mais aussi par la construction d'une synthèse originale du temps que passe l'élaboration de leur pensée du monde - dans certains cas, de leur métaphysique -, et de leur esthétique. Les nombreuses études menées sur des romanciers du temps[2] mettent en lumière combien l'expérience temporelle fictive proposée par les œuvres nous fait entrer au cœur de leurs enjeux. Ainsi de la dialectique entre le temps, l'extra-temporel et la reprise par l'écriture du temps "retrouvé", caractéristique de l'univers proustien.

C'est à partir des conclusion tirées de nos analyses précédentes que nous pourrons tenter de concevoir une réponse ; mais ces approches partielles nous ont également permis de cerner certains points essentiels qui exigent d'être précisés. Il nous faut entrer plus avant dans la compréhension de l'expérience temporelle fondamentale d'Aragon, entrevue à l'occasion surtout des premières œuvres et des dernières (mais aussi dans *Les Voyageurs de l'impériale*), approfondir ce que nous avions aperçu en étudiant certains "seuils" : le rôle si essentiel de l'amour, les ressourcements de la modernité, le besoin d'extension temporelle vers le passé, mais surtout vers l'avenir. Les observations formelles de notre seconde partie, mises en relation avec la suite de notre travail, nous ont préparée à concevoir comment s'élabore sur le plan esthétique du temps romanesque la réponse aragonienne au problème existentiel du temps.

---

1 *Fou*, IV, "L'horloge", *O.P.*, vol. 14, p. 214.

2 Voir nos éléments de bibliographie sans prétention exhaustive.

L'instant nu

S'il existe pour chaque écrivain une relation au temps constitutive de sa subjectivité, même si elle est susceptible de se modifier au cours des années, s'il y a une sensibilité temporelle tenant lieu de "donné" initial quelles que soient ses racines lointaines, certains textes chez Aragon la laissent assez entrevoir pour que l'on puisse parler, en ce sens, d'un temps aragonien. Les écrits de jeunesse la manifestent avec plus de fréquence, mais tout au long de son œuvre des passages poétiques et romanesques d'une grande force de suggestion en attestent la permanence.

Un moment nu, sans "avant", sans "après", non situé, telle est, semble-t-il, l'expérience temporelle fondamentale qui imprime un ton unique à quelques textes se répondant d'un bout à l'autre de l'œuvre d'Aragon. "Ce moment que tout m'échappe" qui ouvre *Une vague de rêves* dépouille de réalité la vie machinale environnante. Soudain le monde extérieur devient étranger, se détache. Pascal "sentait sous lui s'effondrer l'écorce légère des apparences"[1]. Non soutenu par la permanence du monde, l'instant pur peut être toujours neuf, donner l'impression d'une naissance au milieu de l'étrangeté des choses :

> "*Le dormeur éveillé regarde la vie avec des yeux de petit enfant*
> [...]
> *A la voir on ne croirait pas la ville en carton* [...]"[2]

La face heureuse de cette expérience instantanée se découvre lorsqu'elle noue un accord fugitif entre l'écrivain et le monde : alors une communication sans paroles, à travers les qualités concrètes du moment, saisit le présent :

> "Quand je suis seul, enfin, mes regards s'attachent à tous les objets. Comme ils luisent. Il règne une lumière inaccoutumée. Les moindres aspects du monde sont tout à coup pleins de sens. Est-ce que je viens de retrouver la clef d'un grand secret perdu ? Il s'établit un mystérieux rapport entre moi et tout ce qui m'entoure. Une espèce de complicité"[3].

Mais même ces moments heureux restent isolés, enfermés dans leur propre éclat. Alors que l'instant chez Eluard, en même temps qu'il s'offre comme une naissance, tend à se dilater et à communiquer, à partir d'un point, avec tout l'univers,

---

1 *V.I.*, "Fin de siècle, ch. VIII, vol. 15, p. 82.
2 *Le Mouvement perpétuel*, "Sommeil de plomb", *O.P.*, vol. 2, p. 77.
3 *Le Cahier noir*, vol. 4, pp. 27-28.

"Le ventre obscur s'entrouvre à la lumière
La plaine se dévêt un sentier de forêt
Dévide son fuseau sous les pas du soleil"[1],

chez Aragon il ne prend pas d'extension, c'est l'apparition furtive d'un poisson brillant. On ne le sent pas non plus recéler une surabondance concentrée, explosive, comme chez René Char. Aérien, il s'offre au passage et disparaît.

Le discontinu inhérent à l'instantanéité s'accompagne souvent d'angoisse dans un univers perdant sa présence indiscutée, quand les repères ont subitement disparu :

"*Soudain une distraction me prend, je pense à autre chose : une fois qu'on a pensé à autre chose, c'est fini. Impossible de revenir à mon point de départ, et de fil en aiguille je me trouve dans une région désertique à une époque indéterminée de l'univers*"[2].

Le sens même du temps s'y est perdu : antériorité, postériorité, n'ont plus aucune signification.

Des textes plus tardifs montrent la constance de cette donnée subjective. A la fin du *Roman inachevé,* "Prose du bonheur et d'Elsa" s'ouvre sur l'instant du réveil où l'homme est jeté, dépouillé de mémoire, désorienté, voué à la précarité d'une vie intermittente qui trouve son seul garant dans l'être aimé :

"Sa première pensée appelle son amour
Elsa L'aurore a bruit du ressac des marées
Elsa Je tombe Où suis-je Et comme un galet lourd
L'homme roule après l'eau sur les sables du jour
Donc une fois de plus la mort s'est retirée
Abandonnant ici ce corps à réméré
[...]
Et je sors du sommeil et je sors de l'absence"[3].

L'envers du jour est comme un gouffre toujours susceptible de ne pas rendre à la vie celui qui y est tombé.

Le passage le plus développé et le plus explicite est peut-être le début de "Murmure" dans *La Mise à mort* [4], faisant écho à la page de Beckett longuement citée à la fin des *Incipit* : "Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ?" (*L'Innommable,* p. 261). Etrangement proche de l'"incipit" proustien analysé par

---

1 ELUARD (Paul), *Le Phénix,* "La petite enfance de Dominique", éd. Seghers, éd. de 1955, p. 30.

2 *Tél.,* l. IV, *O.P.,* vol. 1, p. 285.

3 *R.I.,* III, "Prose du bonheur et d'Elsa", *O.P.,* vol. 12, p. 454.

4 Passage excellemment analysé par Daniel BOUGNOUX dans "Chambre obscure", *Silex* n° 3 (sur *Hamlet*), Grenoble 1977, pp. 118-142.

Georges Poulet comme "instant premier"[1], l'ouverture de "Murmure" met en scène le dénuement absolu de celui qui ouvre les yeux dans la nuit, ignorant s'il a simplement dormi ou s'il s'éveille après l'hiatus d'une longue perte de conscience : "Où et quand ? Les yeux vainement ouverts ne mesurent que la nuit, mais peut-être suis-je simplement aveugle"[2]. La réponse de l'horloge parlante ne lui permettrait pas plus de se situer qu'elle ne donne à G. Gaiffier, dans *Blanche ou l'oubli,* un repère dans le temps[3]. Son identité même ne lui est plus assurée, ni son âge. Les objets invisibles, devinés, deviennent inactuels, se réduisent à un mot vide : le terme "commutateur" n'est lié à aucune image : "Peut-être ai-je oublié ce que c'est, physiquement, un commutateur, en gardant simplement le mot" (p. 215). Seule la présence de la femme qu'il appelle Murmure rattachera le narrateur à une certitude. *Blanche ou l'oubli* développe l' "égarement" qui saisit dans la nuit l'amant dès qu'il ressent le silence de l'autre endormi comme une absence. Devant lui ne s'étend plus alors qu' "un chemin perdu"[4]. Plus confiant en la présence de l'autre, le récit de "Murmure" y trouve le seul point d'ancrage du personnage narrateur.

Dans *Théâtre/Roman,* le "schéma pour un livre à écrire" laisse libre cours à tous les flottements qu'autorise la solitude du narrateur, imaginant le décor habité par "X", "Un grand appartement dans la nuit, toutes fenêtres fermées, les volets clos, où l'on trébuche plus qu'on ne marche [...] des passages qu'on ne peut affubler d'un nom [...] une sorte de Sahara noir, encombré d'objets hypothétiques, dont j'ignore l'emploi, j'*ignore* ? qui donc ignore ?"[5]. Le réveil dans la nuit s'accompagne du sentiment d'un décalage entre soi et le monde, "une étrange démesure de toute chose"[6]. "Cet étonnement d'encore vivre", avec l'estimation douteuse de l'heure et l'identité incertaine ("Il te semble être toi, mais qui sait ?")[7], ressemblent au récit de "Murmure", mais il n'y a plus ici de présence aux côtés du dormeur pour recentrer le narrateur sur un temps, un lieu et une existence personnelle.

Etre sans mémoire ni futur, réduit à «un "nous" qui serait sans contenu»[8], conscience vague d'exister au milieu de choses instables, le dormeur s'éveillant de Proust n'accèderait qu'à une réalité intermittente de soi-même et du monde s'il ne se retrouvait comme un être durable grâce à la saisie d'un passé vif par la mémoire, lui

---

1 *Etudes sur le temps humain,* ch. XVIII, "Proust", cité d'après l'éd. Plon, 1950, pp. 364-404.

2 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 213.

3 Voir *B.O.*, III, "Un perpétuel mourir". Ce chapitre opère un rapprochement explicite avec le message du "naufragé dans le temps" des *Aventures de Télémaque.*

4 *B.O.*, III, "Tout l'orge de l'avenir", vol. 38, p. 62.

5 *T.R.*, "L'écrivain", "Schéma pour un livre à écrire", vol. 42, p. 108.

6 *T.R.*, "L'écrivain", "Lettre à soi-même", vol. 2, p. 114.

7 *Ibid.*, p. 115.

8 PROUST (M.), *A la recherche du temps perdu,* "Sodome et Gomorrhe II", NRF Gallimard, t. III, p. 34. Voir aussi par exemple "Du côté de chez Swann", t. I, p. 11.

restituant par moment les "gisements profonds de [son] sol mental"[1]. Chez Aragon, la réponse du souvenir à cette nudité absolue de l'instant n'est pas ignorée, mais elle ne représente pas la voie royale de la démarche intérieure.

Dans les œuvres de jeunesse, nous l'avons vu, la juxtaposition discontinue d'instantanés est valorisée comme si elle garantissait la liberté éblouie du scripteur.

> "Je danse au milieu des miracles
> Mille soleils peints sur le sol
> [...]
> Je saute ainsi d'un jour à l'autre"[2]

Le refus de la "trace" par laquelle tout moment est relié à un passé semble nécessaire à l'affirmation désignée dans la préface du *Libertinage* par l'image du "pas". L'instant désancré, celui d'*Une vague de rêves,* ouvre sur la révélation du "surréel". Concentré en lui-même, l'instant de la relation érotique peut se colorer d'une intensité exceptionnelle : "il y a un moment qui ressemble à une baie bien mûre, un moment qui est gorgé de soi-même"[3].

Mais dès lors que le pouvoir des éblouissements instantanés se révèle soumis à l'usure du temps, il faut faire appel à des ressourcements toujours neufs. J. Chénieux a bien montré[4] comment Aragon répond à l'exigence de renouvellement perpétuel en faisant rebondir l'écriture à partir d'un *incipit* inattendu, d'apparence arbitraire, et à l'aide des collisions obtenues par le collage, source d'invention. Aragon ouvre lui-même une autre piste à notre réflexion : ayant constaté le caractère transitoire des "agents" de la révélation, il ajoute : "La clarté me vint que j'avais le vertige du moderne"[5]. Celui-ci comble l'effritement du présent par un apport perpétuel de nouveauté, immédiatement menacé : "Ce mot fond dans la bouche au moment qu'elle le forme"[6].

Plusieurs sortes de réponses au problème d'une durée fragmentée, sans racines ni prolongements, se font jour ensemble ou successivement dans l'œuvre d'Aragon. La première du point de vue chronologique - mais qui se maintiendra jusqu'aux derniers textes -, peut être désignée par l'intégration de la modernité. Toutefois, dès 1923, la sensibilité temporelle s'enrichit, se modifie, grâce à l'entrée dans l'expérience

---

1 *Ibid.*, "Du côté de chez Swann, I, p. 170.
2 *Feu de joie*, "Parti-pris", *O.P.*, vol. 1, p. 118.
3 *Pays.*, "Le sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont", VIII, *O.P.*, vol. 3, p. 251.
4 CHENIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Le Surréalisme et le roman*, 1922-1950, éd. L'Age d'homme, Lausanne, 1983.
5 *Pays.*, "Le sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont", I, *O.P.*, vol. 3, p. 209.
6 *Ibid.*

amoureuse, dont nous avons souligné l'importance[1]. Elle va s'entrecroiser jusqu'aux dernières années avec une autre source d'élargissement du temps, la participation à l'événement et au devenir historique. Celle-ci prolonge le présent en direction du passé et du futur, mais nous développerons ce qui caractérise au plus haut point l'œuvre d'Aragon parmi les écrivains contemporains, comme l'atteste encore *Le Fou d'Elsa*, la préoccupation de l'avenir.

Ces réponses se révèlent elles-mêmes soumises au temps destructeur. Il n'y a pas chez Aragon de refuge ou de salut dans l'intemporel, tout au plus des essais de déjouer le temps, de le piéger dans un lacis de souvenirs ou de le prendre de vitesse par la création de formes, fussent-elles périssables.

Le présent de l'amour et l'expérience temporelle

Nous avons rencontré au seuil de 1923-1927 la révolution temporelle introduite par l'amour dans une vie désormais scindée entre un "avant" et un "après", susceptible de ressentir une perte irrémédiable. L'expérience amoureuse ne se borne pas à lier les moments du temps grâce à l'intérêt pour un autre être, à l'attente et au souvenir. Elle instaure une relation au temps comparable à nulle autre, qui transforme la durée. Dans l'éclipse du moi entraînée par les intermittences de la conscience, (liées au sommeil, à l'évanouissement, aux "trous" de l'oubli) l'identité du dormeur, sa permanence, ainsi que la réalité du monde extérieur, se reconstruisent à partir de l'unique existence de l'être aimé, source de toute certitude, une sorte de *cogito* affectif et physique :

> "Je te touche et tout recommence
> [...]
> Tout prend de toi réalité"[2].

Le narrateur de "Murmure", victime d'une éclipse de conscience, a repris vie lorsque Murmure est entrée. "Elle est entrée comme le temps, et de la voir sans doute le cœur s'était remis à battre"[3]. A l'échelle d'un épisode dramatique, se renouvelle et s'amplifie ce que *Le Roman inachevé* et *Elsa* présentent comme le principe quotidien d'existence pour le poète :

> "Elsa Tout reprend souffle à dire que je t'aime
> Chaque aube qui se lève est un nouveau baptême
> Et te remet vivante à ma lèvre de plomb

---

1 Voir IIIème partie, "Le seuil de 1923-1927".
2 *Elsa*, éd. Gallimard 1959, p. 111, *O.P.*, vol. 13, p. 139.
3 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 213.

Elsa Tout reprend souffle à murmurer ton nom"[1].

Le poème de 1959 *Elsa* étend à chaque minute ce principe de "création continuée" :

> "toi qui bats à ma tempe horloge
> Et si tu ne respires pas j'étouffe"[2]

Dans un même mouvement, l'amant reprend vie, comme pour une nouvelle naissance, et l'univers prend forme :

> "Le monde est devant toi comme si tu le pensais sous tes paupières
> Comme s'il commençait avec toi devant toi
> Jeune éternellement de ton regard paisible"[3].

Ainsi le renouvellement perpétuel d'une "première fois" absolue annule les failles de la durée et revivifie le temps. Il le remet en mouvement ("tout se passait comme si de sa petite main, elle avait à l'envers de ma tête tourné le remontoir"[4]), et il en assure la persistance. C'est ce qui explique la fréquente assimilation de la femme aimée au temps :

> "Je vais te dire un grand secret le temps c'est toi"[5].

Dans *Blanche ou l'oubli*, la période où Blanche et Geoffroy vivaient ensemble est animée, au sens plein du terme, par la présence de Blanche, alors que son départ a bloqué le temps : "je la voyais, je la touchais, je respirais Blanche. Elle était le temps de ma vie. Et puis le temps s'est arrêté..."[6]. Il supposait en effet un échange, le ressourcement perpétuel dans le rapport à l'autre. Aragon recourt de façon originale à l'image usée du sablier :

> "Quand nous vivions ensemble et que le langage nous était un sablier qu'on renverse afin que le sable des mots passât de l'un à l'autre, et puis de l'autre à l'un... ainsi la boule d'en haut, toi ou moi, disait *je* à tu et à toi avec celle qui recevait le temps, le sperme du temps, fin fin comme la parole"[7].

---

1 *R.I.*, "Prose du bonheur et d'Elsa", *O.P.*, vol. 12, p. 454.
2 *Elsa*, poème d'ouverture, "Je vais te dire un grand secret"..., *O.P.*, vol. 13, p. 47.
3 *Ibid.*, "Tu m'as regardé de tes yeux"..., p. 65.
4 *M.M.*, "Murmure", vol. 3, p. 213.
5 *Elsa*, premier vers du recueil, *O.P.*, vol. 13, p. 47.
6 *B.O.*, III, "Un perpétuel mourir", vol. 38, p. 39.
7 *B.O.*, III, "Tout l'orge de l'avenir", vol. 38, p. 61.

Aragon figure par la réversibilité sans perte de l'écoulement du sable dans le sablier la communication dans le dialogue telle que la décrivent les linguistes. Mais il glisse de ce fait de l'échange du langage à celui du temps, dont l'irréversibilité se trouve ainsi subrepticement annulée. Bien plus, une nouvelle métaphore substitue à la première le "sperme" du temps, suggérant une assimilation entre tous ces termes. La relation amoureuse ainsi décrite vivifie la durée, sans que sa plénitude permette à la négativité du temps réel de s'infiltrer dans ce système fermé, où l'échange semble s'opérer du même au même, "comme l'inceste d'une rime"[1]. Du *Paysan de Paris* aux derniers romans, Aragon affirme la coïncidence de la présence aimée avec tous les moments du temps passé et actuel, si bien qu'elle unifie la durée, une durée homogène au point d'abolir toute notion d'écoulement ou de dépérissement. Ainsi, dans *La Mise à mort,* l'extase du roi d'Albanie apercevant la dame qui chantait au bord de la fontaine : "et oublia toute la chasse et la soif qu'il avait par avant [...] tellement qu'il fut ravy et ne sceut se il estoit jour ou nuy, et ne savait s'il dormoit ou veilloit"[2]. Si l'on étend à la vie entière, à la longue existence commune du couple, ce phénomène d'unification temporelle, faisant "un seul jour de trente ans"[3], il nie la dégradation, la perte ; l'amour s'étend sur la vie, protecteur, selon la belle image du *Roman inachevé,* "comme un grand tilleul ombreux"[4].

Assimilée au temps, la femme incarne aussi la mémoire, non pas la mémoire qui localise un moment dans le temps "chronique", mais celle qui fait vivre le passé à la conscience, bousculant la chronologie : "Blanche me revient de tous les côtés du temps"[5]. Plus directement encore, *La Mise à mort* assimilait Murmure à la mémoire : "toi qui seras toujours le contraire de l'oubli, Murmure, ma mémoire !"[6].

Ce qui transparaît dans ces textes, c'est le gonflement du présent, son extension à la mesure de la communication avec l'autre, tant qu'elle dure (car elle peut aussi se dérober, brisant l'harmonie du temps et laissant l'amant démuni comme le "miroir déserté")[7]. La force du lien amoureux tient à cette plénitude qu'il donne au présent :

"Je nomme *présent* ta présence"[8]

---

1 Image du *Fou d'Elsa*, III, "Le miroir bien-aimé".
2 *M.M.*, "Fougère ou le miroir tournant", vol. 34, p. 103.
3 *Elsa*, *O.P.*, vol. 13, p. 80.
4 *R.I.*, "L'amour qui n'est pas un mot", *O.P.*, vol. 12, p. 408.
5 *B.O.*, II, ch. 2, vol. 37, p. 202.
6 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 252.
7 *Elsa*, Voir "Chanson du miroir déserté".
8 *Fou*, "Chants du vingtième siècle", *O.P.*, vol. 14, p. 442.

Les écrits d'Aragon n'ignorent pas l'angoisse de la présence fuyante, de l'amour-"insomnie", comme on le voit dans *Elsa, La Mise à mort, Blanche ou l'oubli,* et à plus forte raison dans *Le Fou d'Elsa* où cette absence de l'objet aimé organise tout le texte. Ce "malheur d'aimer"[1] s'accentue dans les derniers romans. Mais l'harmonie amoureuse, évoquée déjà par *Le Cahier noir* et suggérée par *Le Paysan de Paris,* apparaît comme la révélation première réorganisatrice de la durée. L'inquiétude de l'hiatus alors s'apaise, le temps devient comme étale. "Chaque fois que le silence se reforme autour de lui, il sent qu'y transparaît une présence. Elle ne laisse plus de blanc dans sa vie. Ainsi elle se substitue lentement à ce grand désir qu'il sentait confusément avant de la connaître"[2].

Lorsqu'il s'accomplit, le présent de l'harmonie amoureuse intègre poétiquement l'avenir, car il préfigure la relation humaine fondamentale, qui recule à l'horizon de l'Histoire. On se souvient de cette fervente déclaration dans *La Mise à mort* :

> "Tu es pour moi devenue, amour, l'image de ce monde auquel il ne me sera jamais donné d'accéder, tu es pour moi devenue, amour, l'inatteignable été des hommes, je veille auprès de toi ce que je ne verrai point, car il n'y aura pas d'aube, et, de nous, nous n'aurons connu que la ténèbre..."[3].

Plus l'avenir s'estompe, plus l'amour est investi de la mission d'en incarner *en cette vie* la promesse. Commentant le célèbre vers du *Fou d'Elsa*

"L'avenir de l'homme est la femme"[4]

Jean Sur affirme qu'il ne s'agit pas d' "une vision prospective de la civilisation future", mais que cette formule "signifie que l'amour d'une femme *représente* l'avenir d'un homme, que cet avenir existe, beaucoup plus réel qu'il ne l'imagine, et qu'il lui faut, pour s'en assurer, perdre dans l'expérience de l'amour une conception spatiale, naïve, du temps"[5]. Nous ne croyons pas que doive être éliminée "la vision prospective de la civilisation future" confirmée par trop de déclarations d'Aragon lui-même[6] ; mais, le contexte de ce vers le confirme, pour celui qui aime, l'amour effectivement le

---

1 *M.M.*, "Digression du roman comme miroir", vol. 33, p. 187.
2 *C.N.* II, vol. 4, p. 36.
3 *M.M.*, "Murmure", vol. 33, p. 232.
4 *Fou*, III, "Zadjal de l'avenir", vol. 14, p. 184.
5 SUR (Jean), *Aragon, le réalisme de l'amour*, éd. du Centurion, 1966, p. 130.
6 Voir par exemple *L.F.* n° 1016, 13 février 1964, entretien avec Paul Chwat, p. 7 : "Je souhaite l'avènement d'une société dont la cellule de base serait le couple".

[La page 668 manque dans le fichier d'origine.]

"traits fondamentaux qui caractérisent l'œuvre d'Aragon dans son ensemble"[1] sous la diversité de ses réalisations. Pierre Daix en fait aussi un "point central et un point névralgique", car problématique, de la réflexion aragonienne sur la poésie, et rappelle que dans le cours très long de sa carrière poétique, "Aragon a été constamment aux prises avec le moderne"[2].

Cette notion controversée et protéiforme, nous ne prétendons pas en faire à notre tour la théorie. Qu'il nous suffise de préciser quels sens simultanés ou successifs lui donne Aragon. Car s'il se plaît à rappeler l'exhortation de Rimbaud : "Il faut être absolument moderne" (citée par exemple , avec son contexte, dans *Chroniques du Bel Canto* [3]), il serait contradictoire avec l'idée de modernité de l'immobiliser à un moment de l'Histoire. Elle prend des formes toujours renouvelées. On retrouvera cette affirmation dans "La fin du *Monde réel* ", ou en 1965 dans la préface "Le "Modern' Style" d'où je suis" : "Il ne faut pas oublier que le mot *moderne* change perpétuellement de contenu, c'est ce qui sans doute le rend malaisé à manier, et donne toujours à ses adversaires l'air de courir après leur ombre. C'est aussi ce qui fait sa grandeur"[4]. Dans le même esprit, répondant en 1975 à une enquête sur "l'avant-garde", Aragon déclare qu'on ne saurait définir cette notion "comme une donnée fixe"[5]. Par exemple, l'orientalisme à la mode en 1817-1820, comme le détournement poétique de la réclame vers 1920, ne sont que des formes transitoires de la modernité d'une époque. "Nous sommes très loin de nos jours, écrit Aragon en 1929, des considérations d'Apollinaire sur la surprise, considérations qui rendirent alors admirablement compte du moderne leur contemporain"[6].

La "volonté de modernité" d'Aragon se manifeste, à un premier degré, par l'intégration à l'œuvre de la référence au monde moderne sous tous ses aspects

---

1 BABILAS (Wolfgang), "Louis Aragon", in *Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, édité par W.D. Lange, Alfred Kröner-Verlag, Stuttgart 1971. (Traduction W. Babilas), cité d'après *Les Critiques de notre temps et Aragon*, présentation par B. Lecherbonnier, éd. Garnier, 1976, p. 172.

2 DAIX (Pierre), "Aragon et les contradictions de la modernité", *Poésie 88*, n° 24, juillet-octobre 1988, pp. 44-45.

3 *Chroniques du Bel-Canto*, Genève 1947, p. 206 (*O.P.*, vol. 11, p. 37). Texte écrit à l'occasion de la publication de l'Oeuvre de Rimbaud dans la bibliothèque de la Pléiade. Aragon cite les derniers paragraphes d' "Adieu", d'*Une saison en enfer*, et en extrait la formule "Il faut être absolument moderne". Voir aussi *Le Carnet critique* n° 5, 15 avril-15 mai 1918, p. 9 (*O.P.*, vol. 1, p. 57) "Chronique de la pluie et du beau temps", *Europe*, juin 1947, p. 85, "Le "Modern Style" d'où je suis", repris dans *Ecrits sur l'art moderne*, éd. Flammarion 1981, p. 215. Références relevées par W. Babilas, art. cité *supra*.

4 Préface à R.H. GUERRAND, *L'Art nouveau en Europe*, éd. Plon, 1965. Repris dans *Ecrits sur l'art moderne*, éd. Flammarion, 1981, p. 215.

5 *Digraphe* n° 6, novembre 1975.

6 "Introduction à 1930", 15 décembre 1929, in *La Révolution surréaliste* n° 12, *O.P.*, vol. 11, p. 33. Voir TONNET-LACROIX (Eliane), "Aragon et l'esprit nouveau à la veille des années vingt", Mélanges *Pour Michel Décaudin - L'Esprit nouveau dans tous ses états*, éd. Minard, 1986, p. 43.

matériels et conceptuels, depuis la nouveauté du décor quotidien jusqu'aux théories scientifiques contemporaines. Sensible aux objets, au décor, aux langages propres à notre siècle, Aragon leur fait une large place dans ses écrits, y compris dans la poésie. Il accueille par exemple dans "Madame à sa tour monte" (*Le Libertinage*) l'architecture d'un immeuble nu, les affiches et les tapis-réclame, l'imaginaire des films récents, dont il a vanté le décor "cadre" de "la beauté moderne"[1], comme il fera entrer dans *Blanche ou l'oubli* la télévision et *Pierrot le fou*, les jeunes vedettes du music-hall, ou le style elliptique des discours. La critique ne s'est pas fait faute de souligner combien les lieux privilégiés d'*Anicet* et du *Paysan de Paris* empruntaient au charme suranné du Second Empire. Et c'est à juste titre qu'on relève chez lui ou chez ses personnages "une curieuse alliance entre le modernisme et l'esprit fin de siècle"[2]. Mais dans ce cadre habituel aux parisiens, ce sont les spectacles et conflits du présent que rencontre "le paysan", et le moment saisi jusque dans les variations de la mode : les "ondulations Marcel" du coiffeur pour dames, ou les cocktails du Certa. Autant que les parcs, le métro, avec "ces femmes folles dans les premières du Nord-Sud, vers les cinq heures"[3], abrite le goût de l'expérimentation érotique, décrite dans *La Défense de l'infini* [4]. Hors de Paris, c'est la nouveauté des pompes à essence qui arrête le "paysan", "des objets qui venaient de surgir la saison précédente sur les routes de France"[5].

Par son goût des aspects les plus fugaces des apparences, de la mode féminine aux chansons d'une saison, Aragon rejoindrait "le Peintre de la Vie moderne" exalté par Baudelaire[6], saisissant au vol la beauté de ce qui passe pour la faire entrer dans le domaine poétique. Mais Aragon ne met pas en avant la référence à Baudelaire, qu'éloigne de lui sans doute l'hostilité baudelairienne à la science et à la société modernes. L'exemple que déclare plus volontiers suivre Aragon est celui d'Apollinaire, devenu pour lui "l'homme du modernisme"[7]. Ainsi il introduira les termes des inventions contemporaines dans le langage poétique, par exemple le mélangeur de béton dans *Hourra l'Oural* [8], la radio et ses "petites ondes" dans *Le Crève-cœur* [9], le radium et la pechblende associés au lyrisme dans *Les Yeux d'Elsa*[10]

1 Voir "Du décor", *Le Film*, 16 septembre 1918, *O.P.*, vol. 1, p. 67.

2 TONNET-LACROIX (Eliane), "Aragon et l'esprit nouveau à la veille des années vingt", *L'Esprit nouveau dans tous ses états, Mélanges Pour Michel Décaudin*, éd. Minard, 1986, p. 417.

3 *Pays.*, "Le Passage de l'Opéra", *O.P.*, vol. 3, p. 136.

4 Voir *D.I.*, "L'instant".

5 *Entretiens avec Francis Crémieux*, éd. Gallimard, 1964, p. 20.

6 BAUDELAIRE, "Le Peintre de la Vie moderne", *Curiosités esthétiques.*

7 *Entretiens avec Francis Crémieux, op. cit.*, p. 21.

8 "Valse du Tchéliabtraktrostroï".

9 "Petite suite sans fil".

10 Poème liminaire "Les yeux d'Elsa".

"le radar poésie" dans *Les Poètes* [1] ; "il n'est pas vrai qu'il n'est pas de rimes nouvelles - s'écrie Aragon en 1940 - quand il est un monde nouveau. Qui a fait entrer encore dans le vers français le langage de la T.S.F. ou celui des géométries non euclidiennes ?"[2]. La rime aurait pour justification d'introduire "des choses nouvelles dans l'ancien et haut langage qui est à soi-même sa fin, et qu'on nomme poésie"[3], de marier donc tradition et modernité. Le même argument d'un renouvellement perpétuel de la réalité, matérielle, mais aussi politique et sociale, qui est à saisir par un "réalisme moderne"[4], justifie la défense du roman, genre toujours nouveau, apte à capter la modernité. On connaît le prolongement de cette problématique, illustrée notamment par la "perpétuelle *ouverture* " préconisée en 1967 par "La fin du *Monde réel* "[5].

Cette présence des réalités contemporaines ne représente cependant que l'aspect le plus extérieur de la modernité aragonienne. L'écrivain en développe une théorie et une pratique plus originales, qui trouve son expression la plus lucide dans "Introduction à 1930", où une définition dialectique de la modernité rejoint de fait la définition du surréalisme, qui "s'exprime à travers le moderne de son époque"[6]. Ce texte éclaire la possibilité de percevoir la modernité de phénomènes ou d'objets nullement nouveaux, mais temporairement porteurs de l'esprit d'une époque, investis d'une signification de "symptôme", ou d'un rayonnement mythique :

> "La modernité est une fonction du temps qui exprime l'actualité sentimentale de certains objets dont la nouveauté essentielle n'est pas la caractéristique, mais dont l'efficacité tient à la découverte récente de leur valeur d'expression. Ou si l'on préfère, dont on vient de découvrir un emploi nouveau qui dépasse celui qu'on leur connaissait au point de faire qu'on l'oublie"[7].

Ainsi des objets ont pu jouer ce rôle (gibus, mannequins de cire...), ou les formules toutes faites du langage, proverbes, réclames, comme tout autre lieu de la culture devenu passagèrement "le point névralgique de la conscience d'une époque"[8]. En 1929, ce point serait le décentrement du sujet, perçu intuitivement à travers le double déterminisme de l'inconscient et de la contrainte sociale. Les phénomènes ressentis

---

1 "Elsa entre dans le poème", 3.

2 *La rime en 1940*, in *Poètes casques'40* , 20 avril 1940.

3 *Ibid.*

4 "Le roman terrible", *Europe* XLVIII n° 192, 1938, repris dans *O.P.*, vol. 8, p. 364. Article écrit à l'occasion de *La Conspiration* de Nizan.

5 *O.R.C.*, vol. 26, p. 315.

6 "Introduction à 1930", *La Révolution surréaliste* n° 12, 15 décembre 1929. *O.P.*, vol. 5, p. 35.

7 *Ibid.*, p. 21.

8 *Ibid.*, p. 24.

comme "modernes" se caractérisent alors par "un certain machinal"[1] ; "qu'il s'agisse des folies, des rêves, qu'il s'agisse du mécanisme de l'écriture, c'est l'automatisme qui donne sa couleur aux recherches des derniers jours"[2]. Au moment où le *Second Manifeste du Surréalisme* déclare le Surréalisme "lié indissolublement [...] à la démarche de la pensée marxiste"[3], en même temps qu'il appelle à explorer "le mécanisme"[4] de l'inspiration, la notion de "déterminisme"[5] permet de rapprocher pour un temps sur le front de la modernité la révolution poétique et la révolution sociale (le *Traité du style* relève d'une recherche voisine). Dans l'opération, bien des formes du "moderne" deviennent vite caduques parmi celles qui avaient fixé un moment l'imagination poétique contemporaine, et celle d'Aragon lui-même : "les armures, les cristaux, les fougères, les allées et venues de sphinx sur les belvédères de l'imagination"[6] perdent de leur efficacité. Quand "les années font de ce qui était insolite de simples objets coutumiers [...] que reste-t-il de la production poétique *moderne* d'une époque ? [...] Des cendriers"[7], s'écrie durement Aragon en 1933. Sous-jacent à cette critique de la poésie "moderne", on devine un déplacement de l'idée de modernité vers l'avant-gardisme révolutionnaire. La saisie du devenir n'étant plus seulement celle d'un éphémère passage, elle implique une rupture avec le vieux monde, sa négation. Dans ce mouvement, c'est la démarche de Ducasse qui sert plutôt de phare, fil rouge qui relie l'analyse surréaliste de la contradiction et son interprétation révolutionnaire sur le plan politique. Dans la mesure où l'idée de révolution lui apparaît comme le lieu de la négation/affirmation, Aragon peut quelquefois prendre prioritairement en compte, pour apprécier la modernité d'une œuvre littéraire ou artistique, son contenu idéologique "progressiste". Mais cette tentation n'est pas très durable, car il n'oublie pas que si l'un des pôles de l'attitude moderniste consiste à faire entrer dans les œuvres la réalité contemporaine, l'autre passe par la création d'une langue, d'une forme neuve[8]. Et il reconnaît cette capacité de transformation du langage chez des écrivains dont il est politiquement éloigné[9].

---

1 *Ibid.*, p. 37.

2 *Ibid.*

3 BRETON (A.), "Second Manifeste du surréalisme" *Manifestes du surréalisme*, collect. Idées, éd. Gallimard, 1963, p. 106.

4 *Ibid.*, p. 119.

5 L'étude de l'inconscient "implique la reconnaissance et l'acceptation d'un déterminisme" ("Introduction à 1930", *O.P.*, vol. 5, p. 37).

6 "La souris rouge", *Commune* n° 2, octobre 1933, repris dans *Le Mentir-vrai* et *O.P.*, vol. 5.

7 *Ibid.*

8 Voir BUTOR (M.) et RAILLARD (G.), "Entretien sur la notion de modernité", *Cahiers du 20ème siècle* n° 5, 1975, p. 99.

9 Voir "Un perpétuel printemps", *J'abats mon jeu*"

L'idée de modernité oscille chez Aragon, selon les périodes, entre deux pôles : un équilibre entre tradition et nouveauté, dans l'esprit d'un certain progressisme, et la pratique d'un art d'avant-garde. Un livre comme *Aurélien* montre bien comment l'assimilation des schèmes romanesques traditionnels peut s'allier à une conception très actuelle de la vie intérieure, et à une recherche sur le langage qui, déstabilisant de façon subtile les formes anciennes, conduit le lecteur à s'interroger sur un sens de l'œuvre toujours fuyant[1]. En revanche, la notion d'art "expérimental" ou de "réalisme du devenir" dans les années soixante, propose à l'écrivain une plus franche rupture avec l'acquis. Il va au-delà de l'intégration du *présent* dans l'art, puisque Aragon invite les romanciers à briser les limites de tous les principes reçus, y compris les fondements du genre, pour concevoir un art de "conjecture"[2], tourné vers l'avenir.

Aragon ne se contente pas de pratiquer cette écriture s'interrogeant sur elle-même à laquelle se reconnaissent beaucoup de textes modernes au moins depuis *Paludes*. On peut souscrire, en un sens, à la répartition tranchée de Ricardou : "Est traditionnel, tout ce qui tend à faire du roman *le récit d'une aventure* ; est moderne, tout ce qui tend à faire du roman *l'aventure d'un récit*" [3], sans se cacher qu'à répéter ce schéma, on risque fort, comme le suggère Aragon, de ne pas être moderne très longtemps[4]. Il invente pour sa part des formes inusitées, dérangeantes, de "romans" où "l'aventure d'un récit", loin d'apparaître comme l'application d'une théorie, entre dans une audacieuse aventure du langage.

Il n'est pas possible de détailler les multiples aspects de la modernité aragonienne sans en retracer toutes les expériences. Nous nous contenterons de rappeler, à la suite de W. Babilas, combien elle est liée dans les écrits de presque soixante années à la pratique du *collage* [5], si essentielle à son mode d'invention et d'écriture. Si la méthode du collage, dans lequel Aragon fait entrer la citation[6], est une voie majeure de la modernité, c'est pour plusieurs raisons conjointes : elle attire l'attention sur l'opération productrice du texte, réflexivité caractéristique de notre siècle saturé de mots imprimés et d'images, et qui sait le reconnaître, ainsi que le rappelle

---

1 Voir BEGUIN (E.) et LEROUX (G.), "La modernité d'*Aurélien* ", in *"Aurélien" ou l'écriture indirecte*, ch. V, éd. Champion, 1988.

2 Voir "La fin du *Monde réel* ", vol. 26, p. 317.

3 "Esquisse d'une théorie des générateurs", *Positions et oppositions dans le Roman Contemporain*, éd. Klincksieck, 1971, p. 143.

4 Voir "La fin du *Monde réel* ", vol. 26, p. 315.

5 Voir BABILAS (Wolfgang), "Le collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon", *Revue des Sciences humaines*, t. XXXVIII, n° 151, juillet-sept. 1973.

6 Henri BEHAR refuse à la citation le statut de collage ("Le collage ou le pagure de la modernité", *Cahiers du 20ème siècle* n° 5, 1975, p. 46), mais Aragon l'y inclut toujours. Voir "La suite dans les idées", vol. 11, pp. 11-46.

Michel Butor[1]. Comme l'écriture automatique commentée à l'époque d'*Une vague de rêves,* le collage d'éléments tout faits, à la portée de chacun, pourrait contribuer à dénoncer "le bluff du génie"[2] ; mais si cet aspect apparaît chez Aragon à propos des collages dadaïstes, il ne lui a pas donné de prolongements théoriques. Toutefois la manipulation ouverte du langage et de la littérature opérée par le collage contribue à mettre au jour ce qu'Aragon appelait en 1933 "le mécanisme individuel de l'inspiration poétique"[3], dont le surréalisme avait commencé l'investigation. Explorer des "secrets de fabrication" de l'écriture, c'est l'une des lignes de force modernes offertes par l'emploi du collage.

Si l'on se souvient que le propre du *moderne,* pour Aragon, était d'investir temporairement tel objet détourné de son sens pour le faire accéder à un sens nouveau[4], le collage en est une illustration permanente. Dans tous les cas, il met en évidence la dynamique de l'invention, puisqu'il s'agit d' "aller au-delà de ce point d'où je pars, qui était le point d'arrivée d'un autre"[5]. L'exemple proposé par Aragon est ici celui des *Poésies* de Ducasse, où éclate la dimension critique de cette démarche en même temps que sa fécondé. Or il y a chez Aragon un lien constant entre la négation et l'idée d'avant-garde, qui n'est pas sans rapport avec la modernité, sans s'y identifier ; l'avant-garde apparaît, écrit-il, "quand se lève, se forme soudain *contre* ce qui l'a précédé je ne sais quoi à la fois d'analogue et de différent par essence, gardant pourtant ce caractère de négation que portent à travers les siècles les détachements de l'avenir"[6]. C'est ce même aspect de contestation de l'acquis par son absorption critique, qui conduit H. Béhar à voir à son tour dans le collage un mode d'écriture littéraire caractéristique de la modernité[7].

Si, par opposition au traditionalisme, l'adhésion à la modernité suppose un attachement privilégié au présent, cette relation au présent peut s'orienter soit vers la saisie des aspects les plus fugaces du moment actuel, soit vers la transformation en train de s'opérer, où s'élabore le futur. Ainsi la modernité touche au présent et l'exalte jusque dans la flambée sans suite de l'éphémère, mais elle peut aussi, s'attachant au

---

1 "Il n'y a pas d'art vraiment moderne sans citation parce qu'il y a "art moderne" lorsque l'on sait que l'on se trouve à l'intérieur d'une histoire de l'art [...]". Entretien publié dans *L.F.*, 13 avril 1967, cité par W. Babilas, art. cit. *supra.*

2 *Une vague de rêves, O.P.*, vol. 2, p. 232.

3 "La souris rouge", *Commune* n° 2, octobre 1933, (*O.P.*, vol. 5, p. 383).

4 Voir "Introduction à 1930", *La Révolution surréaliste,* décembre 1929, cité *supra.*

5 "La suite dans les idées", vol. 11, repris dans "Collages dans le roman et dans le film", *Les Collages,* éd. Hermann, 1965, p. 124.

6 *Digraphe* n° 6, novembre 1974. Réponse à un questionnaire sur l'avant-garde.

7 Voir BEHAR (Henri), "Le collage ou le pagure de la modernité", art. cité supra.

"devenir", incliner plutôt vers l'avenir. C'est l'orientation que lui donne volontiers Aragon, en particulier dans les années soixante.

Dans son article de 1988, Pierre Daix estime que le retour marqué au moderne, vers la fin des années cinquante, est induit chez Aragon par la fermeture de l'avenir (symbolisée dans *Le Fou d'Elsa* par le destin de Grenade, qui n'a plus de futur). "Ne pas avoir de futur, dans ces circonstances de 1956 et de ce qui a suivi, c'était revenir au moderne comme point névralgique de la conscience d'une époque". P. Daix y lit "les retrouvailles avec cette fièvre entretenue par le moderne de l'époque"[1]. Mais on pourrait dire que le poète transfère alors sur l'interrogation passionnée de ce qui germe obscurément dans le temps - dans le présent, mais aussi dans le passé (avec *La Semaine sainte* et *Le Fou d'Elsa*) - une préoccupation de l'avenir qui n'a plus de voie royale à emprunter. Il n'est d'ailleurs pas sans alarmes ni regard critique sur la réalité contemporaine et sur l'homme produit par cette culture[2]. La fièvre moderne du présent ne s'épuise pas toute dans le tourbillon de l' "air du temps" ; elle est entretenue par la curiosité inquiète de déchiffrer en lui les linéaments de l'avenir inconnu. Le souci de l'avenir caractérise en effet la relation aragonienne au temps au moins depuis la fin des années vingt.

"cet avenir qui était notre rêve et notre souci majeur, à toi et à moi"[3]

Une conversion surprenante s'est opérée entre les premiers poèmes ou la préface du *Libertinage*, refusant de prolonger la durée au-delà de la minute présente, et les premiers poèmes militants, ou les textes de 1929-1930 exaltant le devenir. Passer de la durée fragmentée de *Télémaque* aux enchaînements à longue portée du devenir historique, cette mutation temporelle ne s'est probablement accomplie que grâce au relais d'une conception lyrique de la Révolution. Explosion plus que longue patience, elle s'auréole pour le surréaliste communiste du romantisme des barricades ("Tes pavés sont toujours prêts à jaillir en l'air"[4]) et d'images de destructions instantanées. Il exalte

> "[...] l'amas splendide et chaotique
> qu'on produit aisément avec une église et de la dynamite"[5].

---

1 DAIX (Pierre), "Aragon et les contradictions de la modernité", art. cité, p. 53.

2 Voir LIMAT-LETELLIER (N.), *Le vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon..., op. cit.*, ch. VI.

3 TRIOLET (Elsa), "Ouverture", vol. 1, p. 13. Aragon a fait graver la phrase d'où est extraite cette formule sur la tombe où il repose ainsi qu'Elsa Triolet.

4 *Front rouge, O.P.*, vol. 5, p. 160.

5 *Ibid.*, p. 165.

Dans le même poème *Front rouge,* une célébration frénétique du "blé pur du devenir", de l'avenir incarné par l'U.R.S.S. en marche, projette vers le futur toute la violence de la rupture chère au jeune poète :

> "Le passé meurt l'instant embraye SSSR SSSR"[1].

L'Histoire apparaît d'abord sous les couleurs d'un dynamisme créateur d'avenir. Ce n'est que plus tard, avec l'expérience des longs efforts militants et des traditions du mouvement ouvrier, puis dans l'exploration de la notion d' "héritage" national, enfin, à l'époque de *La Semaine sainte* (ou déjà de la Résistance) dans la quête des racines historiques d'un peuple, qu'Aragon étend et étoffe l'Histoire du côté du passé. Nous avons vu qu'il renoue ainsi avec une tendance de l'enfance et un certain penchant à historiciser les situations.

Il est frappant de voir se développer avec insistance chez Aragon le thème de l'avenir parallèlement à l'exploration d'un passé de plus en plus éloigné. *La Semaine sainte* et le *Fou d'Elsa* marquent le sommet de ces démarches complémentaires ; le recul d'un ou plusieurs siècles y donne au regard le champ nécessaire pour imaginer l'avenir, et pour y inscrire la courbe d'un hypothétique progrès :

> "Alors pour que cet imaginaire avenir que je me donne ait profondeur et perspective
> Qu'il ne soit pas que cette courte expérience du regard à l'être humain de l'hiver au printemps prévu
> Je me suis rejeté dans le temps d'avant ma vie
> J'ai reculé de quatre siècles sur ma naissance
> Et j'ai cherché de Grenade perdue au siècle d'Elsa la loi du progrès [...]"[2].

Vers le début des années cinquante, le futur collectif offre un prolongement et un correctif à la limitation du destin individuel. Malgré les objections de "l'ombre"

> ("L'ombre dit *C'est par trop ridicule de croire*
> *Que le bel avenir c'est toi continué* "[3])

le poète célèbre dans l'avenir la négation de cette limite imposée à chaque vie d'homme:

> "L"avenir justement c'est ce qui nous dépasse

---

1 *Ibid.*, p. 172.
2 *Fou* VI, "La Grotte (1492)", XXIV, *O.P.*, vol. 14, p. 431.
3 *Les Yeux et la mémoire,* XIII, "L'ombre et le mulet".

C'est ce qui vit quand je mourrai
[...]
Mourir n'est plus mourir à ceux-là qui s'attellent
Au grand rêve de tous qui ne peut avorter"[1].

Et le Commandant Degeorge vers la fin de *La Semaine sainte* tient le même discours à propos de la jeunesse qui le prolonge dans la continuité militante, comme lui-même a pris part à la construction de l'avenir.

Le Fou d'Elsa donne une place primordiale à la question de l'homme et la société futurs, liée à l'amour, nous l'avons vu, par cette mission confiée à l'amour d'introduire *hic et nunc* ce temps à venir vraiment humain[2]. Aragon accompagne cet élan vers l'avenir d'une méditation sur le temps qui occupe plusieurs poèmes parfois difficiles à interpréter[3]. Le dialogue des philosophes à propos de l'avenir fait ressortir l'idée que la projection de soi vers le futur caractérise l'attitude proprement humaine. Alors que pour l'un des philosophes, tout avenir, comme toute chose, procède de Dieu, l'autre oppose à l'immuabilité divine le projet humain :

"Dieu n'est ni le passé ni l'avenir il *est* simplement
L'avenir est de l'homme il est ce que l'homme empiète
Son extension qui n'a point de fin le contraire de la mort"[4].

Mais il semble que ce temps propre à l'homme corresponde davantage à la vision *occidentale* du temps, représenté spatialement comme "trajectoire où qui l'imagine occupe toujours son midi"[5] ; ce temps est conceptualisé, imaginé et organisé par l'esprit à partir du "maintenant", et par rapport à ce point la notion de futur a un sens. Aragon le désigne comme "temps espace" non pas ainsi que le faisait la tradition bergsonienne, pour laquelle la spatialisation du temps correspond à une vision purement quantitative et abstraite, mais comme "trajectoire", ligne imaginaire du temps. Il s'inspire probablement, comme l'a noté W. Babilas[6], des analyses de Marcel Cohen. Celui-ci considère que dans les langues occidentales la notion de temps, distinguant ce qui est passé et ce qui ne l'est pas,

---

1 *Ibid.*, "Sacre de l'avenir".

2 Voir W. BABILAS, "Louis Aragons "Le Fou d'Elsa", eine Reflexion über Zukunft und Liebe", *Zeitschrift für französischen Sprach und Literatur* Heft 4, Wiesbaden. Franz Steiner Verlag, Band LXXVII, Juli 1967, pp. 131-154.

3 "Le futur vu", "Débat de l'avenir", "Zadjal de l'avenir", "L'horloge", "Fable du miroir-temps", "Chants du vingtième siècle", pour ne citer que les principaux titres.

4 *Fou*, III, "Les Falâssifa" IV, "Débat de l'avenir", *O.P.*, vol. 14, p. 178.

5 *Fou*, IV, "L'horloge", *O.P.*, vol. 14, P. 215.

6 Article cité supra, note de la p. 137.

> "n'a de sens que pour le sujet parlant qui conçoit le temps d'une manière abstraite, comme une ligne idéale, et y trace des divisions par rapport à lui-même : ce qui est derrière lui (au moment où il parle), le passé ; ce qui est devant lui à ce moment précis, le présent ; ce qui est en avant de lui, l'avenir. Le temps ainsi conçu peut être appelé spatial, subjectif, abstrait"[1].

Le temps pensé à partir du sujet s'oppose au temps comme "substance à l'esprit commune et aux choses inanimées"[2], c'est-à-dire le temps objectif, indépendant de la situation du sujet, si bien que la notion de futur n'a plus de signification ici ; seule existe la durée. Temps physique des choses, temps biologique hors de l'esprit, il est d'une insurmontable opacité. Il se déroule implacablement, et la mort seule y met un terme :

> "Ce cœur de pierre où palpite ma perte
> [...]
> C'est le temps lourd des horizons barrés
> Le temps qui passe et pourtant demeuré
> Le temps muré qu'on appelle durée"[3].

Selon Aragon, cette vision du temps serait plus proche de la pensée arabe, qui ne disposerait d'ailleurs pas dans la langue d'une forme verbale correspondant au futur[4]. Cet argument, d'un point de vue purement linguistique, ne semble pas tenir, car s'il est vrai, disent les arabisants, que l'état ancien de la langue ne connaît pas de flexion verbale de futur, c'est qu'elle s'attache à l'*aspect* et ne grammaticalise pas les temps, mais traduit la notion d'avenir sur le plan lexical. Comme le commente Jacques Berque, Aragon "dramatise l'inachevé du verbe arabe"[5], en le traduisant par une absence de futur qui renverrait à l'histoire de Grenade (et de tout ce que symbolise Grenade dans le roman-poème).

Or le "Fou" introduit dans Grenade, avec le "Zadjal de l'avenir", la perspective selon laquelle l'homme se conçoit comme un maillon, dans un mouvement infini de progression, où son propre sacrifice individuel se justifie :

---

1 COHEN (Marcel), *Le système verbal sémitique et l'expression du temps*, Paris, Imprimerie nationale, 1924, p. 13.

2 *Fou* IV, "L'horloge", *O.P.*, vol. 14, p. 215.

3 *Fou* III, "Les Falâssifa" IV, "Débat de l'avenir", *O.P.*, vol. 14, p. 178.

4 Voir le lexique du *Fou d'Elsa* et *Entretiens avec Francis Crémieux*, éd. Gallimard, 1964, pp. 75-78, ainsi que le passage en italiques du "Zadjal de l'avenir" (*Fou* III, "Les Falâssifa" IV, *O.P.*, vol. 14, p. 184).

5 BERQUE (Jacques), "Zadjal pour une Grenade possible", *L'Arc* n° 53, *Aragon*, 1973, p. 65. Sur la question du futur dans la langue arabe, en relation avec *Le Fou d'Elsa*, voir DYA YOUSSIF YACOUB, *L'affrontement des cultures dans "Le Fou d'Elsa" de Louis Aragon, étude de genèse et de réception*, t. IV, pp. 902-912.

"Comme à l'homme est propre le rêve
Il sait mourir pour que s'achève
Son rêve à lui par d'autres mains
[...]
L'avenir est une campagne
Contre la mort Ce que je gagne
Sur le malheur C'est le terrain
Que la pensée humaine rogne
Pied à pied comme un flot marin"[1]

Ce poème, qui rejoint les paroles du narrateur devant le Commandant Degeorge près de mourir : "On ne meurt pas, puisqu'il y a les autres"[2] passe du sentiment d'un temps orienté à la notion d'un temps cumulatif, condition du progrès. Mais plus qu'une notion, il s'agit d'une passion, et en un sens d'une foi dans la seule transcendance possible pour l'athée.

Dans cette perspective de la construction proprement humaine du temps grâce à la tension vers l'à-venir, le futur "décrit" avec certitude, comme l'est, pour le Medjnoûn, l'affirmation d'Elsa, "qu'elle va être"[3], a force de vérité aux yeux de celui qui croit en ce futur malgré son absence actuelle. Le prophétisme du "fou", annonçant la femme à venir[4], il faut peut-être y lire aussi la transposition du projet social, à proprement parler "utopie", mais objet de certitude.

Mais ce désir de s'accomplir au-delà de soi peut disparaître sous le démenti tenace infligé par la réalité aux espoirs du poète, ou sous l'effet de l'âge. Nous avons rencontré déjà cette impression que l'Histoire se répète, que

"Nous n'aurons rien pu faire épouvantablement
Que voir le martyre et le meurtre"[5]

Dans *Le Fou d'Elsa,* l'approche de la guerre d'Espagne de 1936 *vue* par le Medjnoûn dans son délire inspire un poème de protestation contre l'éternelle défaite des promesses de bonheur :

"[...] *L'avenir de l'homme est naufrage*
Et c'est toujours la même chose et sur les blés la grêle à l'heure de l'épi"[6]

---

1 *Fou* III, "Les falâssifa" IV, "Zadjal de l'avenir", *O.P.*, vol. 14, p. 183.
2 *Sem.S.*, ch. XVI, vol. 16, p. 353.
3 *Fou* IV, "D'Elsa qui est une mosquée à ma folie", *O.P.*, vol. 14, p. 220.
4 Voir LABRY (Suzanne), "Le poète d'Elsa", *Europe* n° 454-455, février-mars 1967, p. 139.
5 *Les Chambres*, "Chambres" 9, *O.P.*, vol. 15, p. 292.
6 *Fou*, VI, "La Grotte", XV, "Journal de Zaïd", *O.P.*, vol. 14, p. 401.

où se répète six fois en vingt-quatre vers la formule désespérée "c'est toujours la même chose". Vers la fin du *Fou d'Elsa* le Medjnoûn agonisant doute de l'avenir, désormais "dépossédé"[1] :

> "J'avais passé ma vie imaginant que la loi du monde était le mieux... c'est-à-dire... qu'il y avait dans l'homme une force profonde, qui le pousse à s'accomplir, si peu que cela soit, comme si sa tâche était de porter un peu plus loin la vie... oh, Zaïd, comme on peut se tromper !"[2].

Après la chute de Grenade, le "fou" brisé sent s'éloigner l'image d'Elsa, "croître en lui l'absence"[3]. L'Histoire mutilée et la flamme amoureuse plus vacillante altèrent le mouvement vers l'avenir.

> *"Qui peut dire comment s'est obscurcie en l'homme la vue à venir Est-ce l'âge est-ce l'œil ou le pouvoir d'aimer est-ce la douleur de ce qu'il voyait [...] être témoin lié de l'injustice ah comme alors je le comprendrais ou le démenti de nos rêves [...]*
> *Peut-être est-ce là vieillir assurément ce sera mourir quand non seulement je ne verrai plus l'avenir mais j'en perdrai le souvenir*
> *Quand l'inaccompli m'échappera quand je n'aurai plus part que de l'irrémédiable*
> *Quand rien de moi n'aura plus prolongement dans la variation des choses"* [4].

Ces paroles si révélatrices de la signification vitale de l'avenir pour Aragon ne sont peut-être pas le dernier mot du *Fou d'Elsa*. Elles entrent dans un dialogue interne, où les contradictions entre la face claire et la face obscurcie de la vision à venir traversent l'œuvre d'une manière évidente. Ce dialogue remonte en fait au moins au milieu des années cinquante, puisque le poème "L'ombre et le mulet", dans *les Yeux et la mémoire*, s'en était fait l'écho, avant que le recueil -"poème" ne se termine par des vers plus affirmatifs, une sorte d'hymne volontariste à la certitude :

> "Je chante l'avenir comme un ciel naturel
> Chaque mot que je dis appartient à demain"[5]

Entre ces vers et les "Chants du vingtième siècle" à l'épilogue du *Fou d'Elsa*, ce n'est pas seulement la vision plus ou moins optimiste de l'avenir, la confiance dans le progrès, qui se sont modifiées, mais la conception même de l'avenir. Au lieu d'être

---

1 *Fou*, VI, "La Grotte", II, "Journal de Zaïd", *O.P.*, vol. 14, p. 368.
2 *Ibid.*, p. 367.
3 *Fou* ,V, "Les genêts", *O.P.*, vol. 14, p. 353.
4 *Fou*, VI, "La Grotte", II, "Journal de Zaïd", *O.P.*, vol. 14, p. 368.
5 *Les Yeux et la mémoire*, "L'ombre et le mulet", *O.P.*, vol.12, p. 174.

vu comme le prolongement rectiligne des rêves portés aujourd'hui par le poète, l'avenir se caractérise par l'ouverture à l'inconnu, l'aléatoire[1].

Comme nous l'avons vu en quatrième partie, *La Semaine sainte* entrelace au moins deux discours différents sur l'avenir "voilé, dévoilé"[2], sans les présenter comme contradictoires : c'est une sorte de modulation incessante où dialoguent l'idée d'un avenir fruit d'une parturition, continuant dans le futur sa représentation anticipée, et celle d'un avenir inconnu, "l'avenir qui n'est à personne"[3] évoqué par l'épilogue des *Poètes*. A l'inverse de la route prévisible rêvée par le Commandant Degeorge, le poète suggère parfois combien l'avenir reste *inimaginable* et risque de démentir nos perspectives actuelles :

> "Et l'on va disperser mon âme après moi vendre à l'encan mes rêves broyés"[4].

Nous avons vu avec *La Semaine sainte* comment l'inachèvement et l'ouverture illimitée de l'avenir s'accordent avec le temps de l'activité artistique. Ils en libèrent le champ sans altérer l'élan, la passion des lendemains, qui finit par saisir Géricault comme son auteur. Les années qui correspondent chez Aragon à une vision non canalisée de l'avenir, sans que celui-ci soit irrémédiablement effacé de l'horizon collectif ou personnel, se révèlent d'une fécondité inventive exceptionnelle, du *Roman inachevé* à *Blanche ou l'oubli,* qui peut-être en sonne le glas.

Si le souci et même la passion du devenir ont hanté Aragon à un degré rarement égalé chez les écrivains, caractérisant ainsi un "temps aragonien", lorsque l'avenir se dérobe son absence est aussi plus brutalement perçue. Après s'être interrogé anxieusement sur les destinataires de ses "bouteilles à la mer", et s'être résolu dans l'épilogue des *Poètes* à jouer le rôle d'une "hypothèse" bientôt dépassée[5], l'auteur des *Chambres* et de *Théâtre/Roman* renonce à prétendre se prolonger dans les jours futurs, infinité vierge :

> "Balayez balayez partout mon ombre et ma paille
> Vents de miséricorde balayez

---

1 Voir l'intervention de G. MOUILLAUD-FRAISSE dans le débat qui suivit notre communication au Colloque d'Aix-en-Provence sur *La Semaine sainte*, "... comme un tambour insistant, voilé, dévoilé, l'avenir". *Histoire/Roman. "La Semaine sainte"*, Publications de l'Université de Provence, 1988, p. 325.

2 *Sem.S.*, ch. XVI, p. 354.

3 *Les Poètes*, "Epilogue", *O.P.*, vol. 13, p. 353.

4 *Ibid.*, p. 351.

5 *Les Poètes*, "Epilogue" : "Qu'importe si chemin faisant vous allez m'abandonner comme une hypothèse", (*O.P.*, vol. 13, p. 354).

Mon souffle et ma parole
[...]
Oh que le ciel sera propre et pur au-dessus
De notre absence et le temps
Nulle part n'aura d'horloge
Il fera beau"[1].

Le temps et sa dimension tragique disparaissent seulement avec l'anéantissement du poète, mais aussi de sa parole.

Le narrateur de Proust, qui manifeste à un bien moindre degré la préoccupation du futur de l'humanité au-delà de lui-même, refuserait cependant pour l'artiste cet avenir d'effacement. L'œuvre tout d'abord obscure produit peu à peu un public capable de comprendre le monde intérieur qu'elle transmet, elle "crée elle-même sa postérité"[2]. Et l'on se souvient qu'à la mort de Bergotte ses livres ouverts semblent "le symbole de sa résurrection"[3]. Certes, chez Aragon aussi, le roman crée entre ses lecteurs fervents actuels et futurs, comme entre eux et l'auteur du livre, une communauté durable, au-delà de la disparition physique de l'auteur : "ce nous [...] qui unit par exemple en un siècle bientôt tous les amoureux de Madame Arnoux [...] le nous qui ne disparaît pas quand le roi Flaubert meurt"[4] (le "nous" englobant les lecteurs, l'auteur, et le livre, ce «"je" organisateur du nous»). L'intertextualité vivante de *Blanche ou l'oubli* semble démentir dans les faits une vision pessimiste de l'avenir du texte. Nous avons vu aussi combien dans sa pratique d'intellectuel communiste Aragon avait cherché à construire les conditions de la compréhension par le public des œuvres novatrices. Mais à ses yeux, rien n'est acquis, le salut par l'art n'est lui-même que transitoire, car le sens des œuvres est soumis au temps.

L'image la plus chargée d'espoir en la pérennité de l'art serait peut-être la figure de Matisse, incarnation de la durée,

"Seule image du temps rencontrée en cette vie"

Son regard ne s'éteint pas, il relie le passé à l'avenir

"Il est le chef de ce domaine où tout commence ou recommence
[...]

---

1 *Les Chambres*, "Chambres", 10. Voir dans *T.R.*, "L'écrivain", ch. "L'avenir immédiat", l'image des "sables infinis du temps [...] ce sable où l'on doit si bien dormir" (vol. 42, pp. 138-139).

2 PROUST (M.), *A la recherche du temps perdu*, "A l'ombre des jeunes filles en fleurs", bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, 1954, t. I, p. 532.

3 "La prisonnière", t. III, p. 188.

4 *B.O.*, I, ch. VII, vol. 37, p. 134.

Il n'est pas ce qui meurt mais ce qui change"[1]

Mais nous ne trouverons pas chez Aragon l'idée chère à Malraux d'un "monde de l'art" arraché au règne du temps, victoire sur le destin par l'accès à "l'intemporel"[2]. Malgré son désir de durer, l'artiste aragonien n'édifie pas de statue, mais des formes de sable.

Comment dès lors lutter contre le temps, "lui donner sens d'un inverse système" ?

L'homme fait écriture

Un être fugace, cherchant son assise dans l'existence de l'autre et dans une hypothétique emprise sur l'avenir, trouvant la fraîcheur renouvelée de son regard dans les présents successifs de la modernité, n'échappe cependant pas à la caducité qui menace chacune de ces solutions. Il se tourne vers ce qui reste en sa possession, la maîtrise de l'écriture et de son univers romanesque. Plus s'amenuise le champ du sujet individuel (biographique) et historique, plus la profusion des textes aragoniens subvertit le temps et le désoriente, au moment même qu'ils en reconnaissent la puissance destructrice. Dans les derniers textes, le temps aragonien apparaît le fruit d'une poétique subtile dont la notion de "mentir-vrai" suggère à la fois les attaches avec la mémoire et l' "impuissance à revenir en arrière"[3]. La répétition (pouvant aller jusqu'à l'auto-citation) actualise dans la lecture tout le passé de l'œuvre, tandis que la convocation vertigineuse des souvenirs aboutit non à l'impossible totalité, mais à une sorte de "mobile" formé par le texte dans le présent. Mais avec *Théâtre/Roman*, Aragon ramène la temporalité de l'écrivain à ce geste précaire et indéfiniment relancé de la "mise en mots" fictionnelle, à l'instantanéité déployée de sa propre métamorphose en "homme écrit"[4].

Comme Chateaubriand dans les *Mémoires d'Outre-tombe,* Aragon pourrait écrire : "Je m'étais établi au milieu de mes souvenirs comme dans une grande bibliothèque"[5]. Ainsi que la plupart des écrivains hantés par la négativité du temps, Aragon l'a conjurée par l'écriture du souvenir, soit directement dans *Le Roman*

---

1 *H.M.*, II, "Henri Matisse dans sa centième année", (1968), pp. 290-291.

2 Cf. "Toutes les créations capitales du passé commencent à s'unir dans le monde énigmatique et irréfutable de leur présence". A. MALRAUX, *L'Intemporel*, éd. Gallimard, 1976, p. 141.

3 *M.V.*, *O.R.C.*, vol. 4, p. 284.

4 Voir *T.R.*, "L'écrivain", ch. "De l'homme écrit", vol. 42.

5 CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe* II, VII, I, "Edition du Centenaire", Flammarion, 1948.

inachevé, soit en un tressage complexe avec la fiction romanesque. Nous en avons retenu quelques exemples à propos des *Voyageurs de l'impériale* et de *La Mise à mort.* Mais cette démarche si fréquente chez les romanciers ne suffirait pas à constituer un temps "aragonien". Plus caractéristique serait, dans les dernières œuvres, l'espèce de vertige dans l'accumulation d'éclats de mémoire, comme s'il s'agissait d'embrasser la totalité du passé. Nous l'avons vu avec les dates fébriles de *Blanche ou l'oubli,* ou le "miroir tournant" accéléré de *La Mise à mort,* cette entreprise ne peut que rester inachevée, fragmentaire. L'écriture parenthétique multiplie les rappels sans les organiser. Le texte devient une sorte de dispositif mobile, figurant un vaste présent mental instable. Quelques repères y jouent pourtant le rôle d'ancrage et sont facteurs de stabilité : les nombreuses reprises de souvenirs, d'images, de thèmes, parfois même l'autocitation développée, tendent à faire du présent de l'écriture ou de la lecture une immense unité omnitemporelle. Le lecteur reconnaît un domaine rendu familier par la mémoire des textes se faisant écho. Nous avons remarqué la même tendance à composer une totalité plurielle à travers les structures narratives : mobilité de l'énonciation, composition à double foyer temporel, intertextualité généralisée, etc.

Le déplacement d'importance du passé vécu vers le geste présent de l'écriture caractérise aussi la pratique du "mentir-vrai" dont la formule reste attachée au nom d'Aragon[1]. Nous ne développerons pas l'analyse du "mentir-vrai", qui a déjà été excellemment menée par N. LIMAT-LETELLIER dans sa thèse[2]. Mais il faut rappeler les suggestions temporelles impliquées par la nouvelle de 1964, première expression théorique et illustration du "mentir-vrai" : elle figure la permanence mentale *et* l'inaccessibilité du passé, de ce "moi irretrouvable"[3], car il est transformé par la mémoire, si bien que la vérité du présent de la remémoration serait un passé "menti". Mais simultanément elle rend vaine la recherche de vérité du présent, ou la repousse toujours au-delà d'une lecture immédiate, puisqu' elle révèle le jeu de la fiction qui s'est emparé de ces souvenirs déjà pénétrés d'imagination. "Top. La main dans le sac. Voilà le roman [...]. Pour prendre mes distances"[4].

Plus l'œuvre s'achemine vers ses derniers feux, plus son centre de gravité se déplace vers le présent de l'invention, l'actualité de l'écriture. La vertigineuse mise en scène de *Théâtre/Roman* se conclut sur cet aveu. L'imaginaire du romancier, s'il

---

1 Voir "Le Mentir-vrai", vol. 4, pp. 263-297 ; "Puisque vous m'avez fait docteur", *L.F.* n° 1063 du 14.01.1965, p. 6 ;"Note" aux *Aventures de Télémaque,* 1966, *O.P.*, vol. 1, p. 334 ; *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* éd. Skira 1969, p. 86.

2 LIMAT-LETELLIER (N.), *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture,* Université de Paris VII, 1990.

3 "Le Mentir-vrai", vol. 4, p. 275.

4 *Ibid.*, p. 283.

s'alimente au vécu passé, aux "lambeaux de [sa] vie"[1], c'est pour le détourner vers l'ailleurs, pour substituer à la sienne une existence non soumise à la mort : "je t'invente et te multiplie, autre moi-même [...] et je t'appelle comme une immense dénégation de l'irréversible cours du temps"[2]. L'invention, mouvement perpétuel, s'empare aussi du présent en voie de transformation, pour ouvrir une brèche dans le "temps muré" de la durée individuelle. "*J'invente,* c'est-à-dire je vois le paysage devant lequel tout le monde passe sans le lire. Ce Paris qui est l'avenir immédiat [...]. C'est mon regard qui est l'invention. C'est-à-dire la preuve de ma vie. Lui qui crée l'avenir immédiat dont je parle [...]/ J'invente, donc je suis"[3]...

Le temps de l'écrivain s'absorbe dans le tracé d'une écriture en mouvement, sans arrêt relancée, comme les figures de l'acrobate. L'ampleur de la synthèse temporelle réalisée par les derniers romans d'Aragon contraste avec la saisie ponctuelle par le poète du monde embrassé et de sa propre existence, dans cette "mise en mots". "L'homme mis en mots comme on dirait mis en pièces"[4] remet en jeu dans chaque instant de l'écriture "la leçon de toute l'existence traversée"[5] ;

> "Je disais qu'il faut, à cette terminaison de la phrase que je fus, se donner, c'est bien ça, se *donner* l'usage du monde par une apparence à tout prendre ici désinvolte d'en user, qui, à quelque moment qu'elle semble le surprendre, fasse ressembler la fin d'un homme, cet homme-ci, à la lueur première de la création"[6].

A l'instant du dénuement initial répond celui de la genèse, fragile et toujours provisoire, mais riche de tous les possibles inscrits en puissance dans les inflexions et les échappées de la phrase. Le secret du temps aragonien, ce serait cette pulsion de l'écriture au rythme fiévreux, supportant "l'édifice immense"[7], non du souvenir, mais de l'univers fictionnel.

Dans son affrontement au temps réel, Aragon forme en réponse ce mouvement qui déploie le moment de l'invention pour aboutir à la création flamboyante du temps romanesque.

---

1 *T.R.*, "L'écrivain", "Les propos décousus", vol. 42, p. 49.

2 *Ibid.*

3 *T.R.*, "L'écrivain", "L'avenir immédiat", vol. 42, p. 124. Il faut avouer que, pour nous obliger à en rabattre lorsque nous croyons tenir le fin mot de la création aragonienne, l'auteur ajoute immédiatement : "Cela même, je n'en suis pas tout à fait certain. Parfois je crois, j'ai cru à mon invention plus qu'à moi-même".

4 *T.R.*, "L'écrivain", "De l'homme écrit", vol. 42, p. 87.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 88.

7 Cf. M. PROUST, "l'édifice immense du souvenir" que portent l'odeur et la saveur, "sur leur goutelette presque impalpable". *A la recherche du temps perdu*, bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, 1954, t. I, p. 47.

BIBLIOGRAPHIE

NOTE PRELIMINAIRE

Il n'existe pas encore d'instrument bibliographique complet sur l'oeuvre d'Aragon. La bibliographie irremplaçable de C. Geoghegan (citée *infra*) recensant les oeuvres de 1918 à 1977 doit être complétée par le relevé de certains articles ou celui de textes parus sous pseudonymes, ainsi que pour les publications postérieures à 1977. Quant à la recension d'études critiques, elle n'a pas encore donné lieu à publication. Ce travail en cours, effectué en collaboration par le Fonds Elsa Triolet - Louis Aragon du C.N.R.S. et par le Groupe de Recherche sur L. Aragon et E. Triolet (C.N.R.S.) permettra de disposer ultérieurement d'une banque de données.

Pour les oeuvres d'Aragon constituant notre corpus, nous indiquons précisément leur rattachement à la collection de référence et leur édition en volume. Le cas échéant il sera fait état des publications partielles antérieures, en revue ou en volume. Les éditions suivantes ne sont retenues que si leur texte constitue une seconde version. Nous renvoyons pour les rééditions et les traductions à l'*Essai de Bibliographie* de C. Geoghegan. Les principaux ouvrages extérieurs à notre corpus sont mentionnés à leur date de première édition. Les précisions sur les originales sont données à partir des "Repères bibliographiques" établis par Edouard Ruiz pour la seconde édition de l'*Oeuvre Poétique*, tome 7.

Une recension de tous les articles d'Aragon aurait demandé un volume. Nous avons pris le parti d'indiquer seulement ceux sur lesquels s'appuie directement notre travail, en renvoyant à des ouvrages d'information complémentaires.

Dans la bibliographie des études critiques sur l'oeuvre d'Aragon, nous n'avons pas recherché une impossible exhaustivité. Mais en l'absence actuelle d'instruments sur ce point, nous avons tenu à noter la plupart des ouvrages et articles consultés. Il faudrait en compléter la liste pour les domaines linguistiques étrangers, en particulier pour les critiques en anglais et en russe. Comme presque toutes les études sur le surréalisme font une place à L. Aragon, nous n'avons retenu parmi elles que celles dont nous avons tiré plus spécialement parti. Pour éviter d'alourdir la bibliographie, nous n'y avons pas intégré le relevé systématique des comptes-rendus liés à la réception immédiate des oeuvres; nous ne mentionnons que les articles cités dans notre travail, et renvoyons, quand il en existe, à des études plus spécialisées de la réception.

La rubrique concernant les thèses sur L. Aragon et E. Triolet ne retient que celles qui nous ont apporté une information ou des éléments de réflexion utiles. Nous n'y avons nullement visé une recension des travaux universitaires effectués, qui ne sont certainement pas tous venus à notre connaissance.

Pour les ouvrages et articles relevant d'autres rubriques, nous avons adopté en général pour principe de retenir les titres directement utilisés. Les principaux ouvrages cités de narratologie, de linguistique ou de théorie du roman se bornent à baliser l'horizon théorique de notre recherche. En revanche nous avons retenu la plupart de nos lectures concernant le temps : l'apport de chacune était en effet difficilement mesurable et nous avons préféré retracer dans ce domaine ce qui a constitué l'arrière-plan de notre travail.

I - INSTRUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

La principale source d'informations bibliographiques sur les oeuvres d'Aragon est l'ouvrage de

GEOGHEGAN (Crispin), *Louis Aragon. Essai de bibliographie,* volume I, *Oeuvres. Tome 1 : 1918-1959. Tome 2 : 1960-1977*, London, Ed. Grant and Cutler Ltd, 1979 (Research Bibliographies and Checklists, 25), 282 p.

[Compte-rendu de W. Babilas dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, n°218,1, Halbjarhresband 1981, Erich Schmidt Verlag.]

A compléter et rectifier sur quelques points à partir de

BABILAS (Wolfgang), " A propos d'une bibliographie des publications d'Aragon: addenda et corrections ", *Romanische Forschungen,* Vierteljahresschrift für romanische Sprache und Literaturen, herausgegeben von Wido Hempel, 93. Band, Heft 1/2, 1981, p. 148-166, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.

Les éditions originales sont répertoriées et décrites par

RUIZ (Edouard), "Repères bibliographiques" in Aragon, *L'Oeuvre Poétique*, vol. 7, Ed. Messidor-Livre Club Diderot, 1990, p. 749-818. Sont répertoriés les volumes et plaquettes de 1920 à 1989.

Pour les articles de la période surréaliste voir *infra* GINDINE (Y.) et GAVILLET (A.), dont les ouvrages comportent une bibliographie partielle des publications en revues.
Pour la participation d'Aragon aux textes collectifs, tracts, manifestes,voir

PIERRE (José),"Tracts surréalistes et déclarations collectives," Tome 1 (1922-1939), Ed.Losfeld, 1980, avec apparat critique.

Sur les articles publiés par Aragon de 1933 à 1953, voir *infra* LAVOINNE (Y.), KLEIN (W.) ,PERUS (F.). De nombreux articles et interventions pour la période 1945-1956 sont recensés par VERDES-LEROUX (J.).

Pour la période allant de la fin de 1959 à 1977, un choix d'articles est cité dans la thèse de LIMAT-LETELLIER (N.).

Bibliographie des publications aux Etats - Unis : GINDINE (Yvette), " Essai de bibliographie américaine ", *Europe,* n° 454 - 455, février - mars 1967.

II - OEUVRES D'ARAGON

1 - COLLECTIONS :

Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon (O.R.C.), 42 volumes, Ed. Robert Laffont, 1964-1974. Avec préfaces et postfaces des auteurs et illustrations choisies par les auteurs.

L'Oeuvre Poétique (O.P.), 15 volumes avec "Hors d'Oeuvre" par Jean Ristat, Livre Club Diderot, 1974-1981. Illustrations choisies par l'auteur. Cette édition comprend des commentaires d'Aragon (jusqu'au tome VIII) et des documents insérés.

L'Oeuvre Poétique, 7 volumes, seconde édition revue et complétée, Messidor-Livre Club Diderot, 1989-1990. Elle ajoute à la première quelques inédits et des notes ou "aprés dire" d'Edouard Ruiz. Textes et datations sont revus.

2 - OUVRAGES CONSTITUANT LE CORPUS

a) Première édition et pré-publication en revue

Anicet ou le Panorama, NRF, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1921, 200 p. (Achevé d'imprimer le 17 février 1921)

Prépublication :

" Toutes choses égales d' ailleurs ", *La Nouvelle Revue Française*, XV, 84, 1er septembre 1920 [chapitres I et II.]

Les Aventures de Télémaque, avec un portrait de l'auteur par R. Delaunay, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1922, 97 p. (Achevé d'imprimer le 28 novembre 1922).

Prépublications :

- " Les Aventures de Télémaque (fragment) ", *La Nouvelle Revue Française*, XVI, 95, 1er août 1921, p. 167-175. [Livre I]
- " Moi ", *Littérature*, n° 13, 15 mai 1920, p. 1-2. [Fragment du Livre II]
- " Révélations Sensationnelles ", *Littérature*, n° 13, 15 mai 1920, p. 21-22. [Fragment du Livre III]
- " Système Dd (Introduction à une morale momentanée) ", *Littérature*, n° 15, juillet-août 1920, p. 6-10. [Fragment du livre II]

Le Libertinage, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1924 (Achevé d'imprimer le 31 mars 1924).

Prépublications :

- " La Demoiselle aux principes ", *Les Ecrits Nouveaux*, II, 10, août-septembre 1918, p.227-231, avec l'épigraphe "Deo ignoto".
- " Quelle âme divine, roman ", *Littérature*, n° 8, 15 octobre 1919, p. 14-18, [Publié sans la dédicace " A Marguerite "].
- " Avez vous lu dans les journaux ...? " , *Littérature*, n° 17, 1er décembre 1920, [Fragment sans titre de la préface de 1924, II, sans nom d'auteur]

- " A bas le clair génie français ", *Littérature*, n° 19, 1er mai 1921, p. 16-17, *Littérature*, n° 19, 1er mai 1921, p.16-17, [Fragment de la préface de 1924, VII]

- " Lorsque tout est fini, conte moral ", *Les Ecrits Nouveaux*, IX, 1, janvier 1922, p. 32-42, [Traduction en anglais de M. Josephson, dans *Broom*, III, 4, New York, novembre 1922]

- " Madame à sa tour monte ", traduction en anglais de Gilbert Seldes, *The Dial*, LXXXII,1, New-York, janvier 1922, p. 20-28, [Le conte sera publié en 1924 avec l'épigraphe de Baudelaire " La froide majesté de la femme stérile"]

- " Les Paramètres ", *La Nouvelle Revue Française*, XVII, 101, 1er février 1922, p. 190-198.

- " Asphyxies ", *Littérature*, n.s., n° 2, 1er avril 1922, p. 11-13.

- " L'Extra ", *La Nouvelle Revue Française*, XVII, 106, 1er juillet 1922, p. 20-29. [Traduction en anglais de M. Cowley dans *Broom*, V, 4, novembre 1923]

- " Le Grand Tore ", *Littérature*, n.s., n° 7, 1er décembre 1922.

- " Pourquoi écrivez-vous, ou le péril noir ", *Paris - Journal*, 13 avril 1923, p. 1, [Fragment de la préface de 1924, V]

- " Le Manifeste est-il mort ? ", *Littérature*, n.s., n° 10, 1er mai 1923, p. 10-13 [Fragment de la préface de 1924, IV]

- " Air pour se laver " et " Sonnette de l'entr'acte ", *Littérature*, n.s., n° 11-12, 15 octobre 1923, [Fragments de "Au pied du mur "]

- *Les Plaisirs de la Capitale*, Paris la nuit / ses bas - fonds / ses jardins secrets / Par l'auteur / du Libertinage, de la Bible / dépouillée de ses longueurs / du Mauvais Plaisant, etc. / Berlin. Plaquette de 32 p., sans date, "Copyright par Louis Aragon, 1923 ".

Le Paysan de Paris, Librairie Gallimard, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1926, 258 p. (Achevé d'imprimer le 20 juillet 1926).

Prépublications :

- " Le Paysan de Paris . Préface à une Mythologie moderne " et " Le Paysan de Paris. Le Passage de l'Opéra ", *La Revue Européenne*, II, 16, 1er juin 1924; p. 27-50.

- " Le Paysan de Paris. Le Passage de l'Opéra (suite) ", *La Revue Européenne*, II, 18, 1er août 1924, p. 75-79.

- " Le Paysan de Paris. Le Passage de l'Opéra (fin) ", *La Revue Européenne*, II, 19, 1er septembre 1924, p. 36-61.

- " Le Paysan de Paris. Le Sentiment de la Nature aux Buttes- Chaumont ", *La Nouvelle Revue Européenne*, III, 25, 1er mars 1925, p. 14-31.

- " Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont ", *La Nouvelle Revue Européenne*, III, 26, 1er avril 1925, p.28-50.

- [" De divers espoirs que j'ai eus "] (sans titre), et [" Il n'est d'amour que du concret "] (sans titre) ; " Idées ", *La Révolution Surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, [Fragments de " Le Songe du paysan]

- " Le Paysan de Paris. Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont, XII, Discours de la Statue", *La Revue Européenne*, III, 27, 1er mai 1925, p. 50-70.

- " Le Paysan de Paris. Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont , XV ", *La Revue Européenne*, III, n° 28, 1er juin 1925, p. 41-53.

Le Con d'Irène, (sans nom d'auteur ni d'éditeur [René Bonnel]), 88 p., 1928, 8 illustrations [d'André Masson]

Les Cloches de Bâle, roman, Ed. Denoël et Steele, 448 p., 1934 [4e trimestre]

Prépublication, sous le titre " Bourgeoisie 1906 ", d'un extrait de " Diane " dans *LU dans la presse universelle*, n° 33, du 17 août 1934, p. 15 et 16, et sous le titre " 1911 ", du récit de l'enterrement des Lafargue , *ibidem*, n° 37, 14 septembre 1934, p. 15-16. Information fournie par E. Ruiz.

Les Beaux Quartiers, roman, Ed. Denoël et Steele, 512 p., 1936 [octobre 1936]
Prépublications : " Les Beaux Quartiers. Mille neuf cent treize ", *Commune*, n° 34, 15 juin 1936, et " Enfance d'Armand ", *Vendredi*, n° 50, 16 octobre 1936 (ch. IX de I).

Les Voyageurs de l'Impériale, roman, NRF, Gallimard, 612 p., 1942 (Achevé d'imprimer le 18 décembre 1942). [Edition censurée. Prépublication dans la NRF de janvier à juin 1940, I, ch. I à XXVII.]

Aurélien, roman, NRF, Gallimard, 520 p. 1944 (Achevé d'imprimer le 20 octobre 1944). [Cette première version sera modifiée en 1966 dans *O.R.C.*. Elle est reproduite encore dans l'édition de la collection Le Livre de Poche du 1er trimestre 1966.]

Servitude et Grandeur des Français, Scènes des années terribles, La Bibliothèque Française, 1945, 236 p. (Achevé d'imprimer le 22 mai 1945).

Les Voyageurs de l'Impériale, roman, *édition définitive*, NRF, Gallimard, 632 p., 1947 (Achevé d'imprimer le 7 octobre 1947)

[Comporte la mention : cette édition est la première qui ait été revue par l'auteur. Cette édition "définitive" sera modifiée dans *O.R.C.* en 1965.] Mise en garde : des erreurs de texte dans celle-ci qui devaient être corrigées dans La Pléiade de Nancy, vol. III.

Les Communistes, roman. Publié en 6 volumes de 1949 à 1951, à la Bibliothèque Française :

- *Les Communistes*, roman, Février-septembre 1939, 272 p. (Achevé d'imprimer le 5 mai 1949).

- *Les Communistes*, roman, Septembre-Novembre 1939, 368 p. (Achevé d'imprimer le 14 octobre 1949).

-*Les Communistes*, roman, Novembre 1939-Mars 1940, 416 p. (Achevé d'imprimer le 15 mars 1950).

-*Les Communistes*, roman, Mars-Mai 1940, 340 p. (Achevé d'imprimer le 12 octobre 1950).

-*Les Communistes*, roman, Mai 1940, 340 p. (Achevé d'imprimer le 27 avril 1951).

-*Les Communistes*, roman, Mai-Juin 1940, 352 p.(Achevé d'imprimer le 27 avril 1951).

[Le premier volume comportait cette annonce sur la page de titre : *"Les Communistes, roman (Février 1939-Janvier 1945) comporte trois séries dont la première (Février 1939-Juin 1940) sera complète en quatre fascicules publiés à intervalles variables, pendant une année"*. "Cette édition a été retirée de la vente aprés sa complète réécriture dans *O.R.C.*, en 1966 et 1967.] - C'est cette édition, présentée et complétée par Bernard Leuilliot, qu'on trouve aux éd. Stock, avec (ces précisions : "version originale" (1988)

Prépublications des *Communistes* : *Europe*, XXVII, n° 39, 1er mars 1949, p. 1.10; *Ce soir*, 21 mai 1949, p. 2

Le Roman Inachevé, poème, NRF Gallimard, 1956, 256 p. (Achevé d'imprimer le 5 novembre 1956).

[Cette édition ne comporte pas la dédicace de la collection Poésie / Gallimard.] Singulier : on ignore cette dédicace de l'éd. originale : "Ce poème est pour elle seule", qui est en exergue de

La Semaine Sainte, roman, NRF, Gallimard, 1958, 600 p. (Achevé d'imprimer le 16 octobre 1958) [Comporte l'avis liminaire : " Ceci n'est pas un roman historique. Toute ressemblance avec des personnages ayant vécu, toute similitude de noms, de lieux, de détails, ne peut être l'effet que d'une pure coïncidence, et l'auteur en décline la responsabilité au nom des droits imprescriptibles de l'imagination ".]

Le Fou d'Elsa, poème, NRF, Gallimard, 1963, 464 p. (Achevé d'imprimer le 28 novembre 1963).

La Mise à mort, roman, NRF, Gallimard, 1965, 432 p. (Achevé d'imprimer le 22 avril 1965).

Blanche ou l'Oubli, roman, NRF, Gallimard, 1967, 528 p. (Achevé d'imprimer le 20 juillet 1967).

Henri Matisse, roman I et *II*, NRF, Gallimard, 1971, 368 et 372 p. (Achevé d'imprimer le 15 avril 1971, relié).[Pour les publications antérieures de certains textes voir notre tableau en annexe.]

Théâtre / Roman, en première publication dans *O.R.C*, vol. 42, 1974, (Achevé d'imprimer le 15 février 1974).

L'édition courante est publiée en mai :

Théâtre-Roman, roman, NRF, Gallimard, 1974, 456 p. (Achevé d'imprimer le 7 mai 1974).

Le Mentir-vrai, nouvelles, NRF, Gallimard, 1980, 552 p. (Achevé d'imprimer le 25 août 1980).

[Comprend les nouvelles d'*O.R.C.*, vol. 4, ainsi que des textes déja publiés ailleurs : " La souris rouge " (*Commune*, n° 2, octobre 1933), " Un roman commence sous vos yeux " (*Europe*, mai 1937), " Les rendez-vous romains " (*Les Lettres Françaises*, n° 601, 5 janvier 1956), " Le contraire-dit " (*Les Lettres Françaises*, n° 1427, 15 mars 1972), "La Valse des Adieux " (*Les Lettres Françaises*, n° 1455, 11 octobre 1972), " Le Mauvais Plaisant ", texte de 1926 publié pour la première fois dans *Digraphe*, n° 5,Ed. Galilée, 1975. S'y ajoutent sept nouvelles inédites.]

La Défense de l'infini (Fragments), suivi de *Les Aventures de Jean-Foutre la Bite*, présentation et notes d'Edouard Ruiz, NRF, Gallimard, 1986, 384 p. (Achevé d'imprimer le 3 novembre 1986).

[Cet ouvrage rassemble tous les fragments connus à sa date ayant appartenu au projet de *La Défense de l'infini* .]

Prépublications partielles :

- " Lettre à Francis Vielé-Griffin sur la destinée de l'homme ", *Littérature*, n. s., n° 13, juin 1924, p.20-22.
- " Le Cahier Noir. I ", *La Revue Européenne*, IV, n° 36, 1er février 1926, p. 1-17.
- " Le Cahier Noir. Fin ", *ibidem*, n° 37, 1er mars 1926, p.28-38.
- " Entrée des succubes ", *La Révolution Surréaliste*, n° 6, 1er mars 1926, p. 10-13.
- " Texte surréaliste " ["Moi l'abeille j'étais chevelure..."], *La Révolution Surréaliste*, n° 8, 1er décembre 1926, p. 4-7.
- " Le Con d'Irène ", voir *supra*, 1928.

[L'édition de 1986 apporte plusieurs inédits importants. Un fragment inédit [" O Byron toi qui..."] sera publié en 1991 dans *R.C.A.T.*, n° 3.]

Fait autorité depuis 1971 l'édition remarquable et augmentée par Michel Foucault, " La Défense de l'infini ", normes mf gallimard.

b) Editions de référence du corpus

Anicet ou le Panorama , roman, *O.R.C.*, vol. 2, Ed. Robert Laffont, 1964, (Achevé d'imprimer le 30 septembre 1964). Préface intitulée " Avant lire ". Illustrations de Delaunay et Picasso.

[Les préfaces et postfaces des O.R.C. ont été reprises pour les éditions courantes ultérieures des écrits romanesques.]

Les Aventures de Télémaque, avec la mention Sarrebruck, 1919- Paris, 1920, *O.P.*, tome I, "1917-1920", 1974, (Achevé d'imprimer le 15 mai 1974) .

[Cette édition comporte un Epilogue supprimé sur épreuves lors de la première publication. Illustrations de A. Le Yaouanc. Dédié à Paul Eluard.]

Le Libertinage, O.R.C., vol. 2, Ed. Robert Laffont, 1964, Préface intitulée "Avant-lire".

[Cette édition ne comporte pas la préface de 1924. On la trouve en édition courante dans la collection "L'Imaginaire", Gallimard, 1924. Illustrations originales d'André Masson.]

Le Paysan de Paris, O.P., tome III, " 1926", (Achevé d'imprimer le 15 août 1974). [Dédicace "A André Masson ". Illustrations d' A. Masson, J.L. Krafft, Max Ernst, plan et carte.]

Servitude et Grandeur des français. Scènes des Années terribles, Nouvelles Inédites, O.R.C., vol. 4, 1964, (Achevé d'imprimer le 30 novembre 1964).

[Ce volume contient "Le Cahier Noir ", les nouvelles " Damien ou les Confidences ", " l'Inconnue du Printemps ", " Shakespeare en meublé ", " Les Histoires ", " Le Mentir-Vrai ".]

Les Cloches de Bâle, roman, surtitré " Le Monde Réel ", *O.R.C.*, vol. 7 et vol 8, 1965, 232 p. et 246 p. (Achevé d'imprimer le 31 janvier 1965). Préface intitulée "C'est là que tout a commencé ".

[Illustrations d'Alphonse Mucha et documents d'époque.]

Les Beaux Quartiers, roman, surtitré " Le Monde Réel ", *O.R.C.*, vol. 11 et 12, 288 p. et 272 p., 1965 (Achevé d'imprimer le 31 juillet 1965). Préface intitulée " La suite dans les idées ".

[Illustrations : 20 dessins originaux d'A. Giacometti, et des reproductions en couleurs de Bonnard, Bazille, Renoir, Soutine, Monet, Manet, Marquet, O. Redon.]

Les Voyageurs de l'impériale, roman, surtitré " Le Monde Réel ", *O.R.C.*, vol 15 et 16, 385 et 328 p., 1965 (Achevé d'imprimer le 30 novembre 1965). Préface intitulée " Et comme de toute mort renaît la vie...".

[Cette édition entièrement revue est la véritable édition définitive. Les titres des parties y ont été modifiés, le texte en partie réécrit. Illustrations : quatre dessins originaux de F. Greiber, huit planches originales en couleurs de R. Guttoso, des reproductions de Toulouse-Lautrec et des documents. Importante "Note sur l'illustration".]

Aurélien, roman, surtitré " Le Monde réel ", *O.R.C.*, vol. 19 et 20, 1966, 298 et 300 p. (Achevé d'imprimer le 31 juillet 1966). Préface intitulée " Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique...".

[Illustrations en noir et blanc de Man Ray, reproductions de Marquet et Monet; importante " Note sur l'illustration ", vol. 19, p. 8. Pour cette édition, que reproduit la collection Folio, Aragon a modifié d'un an la chronologie du roman.]

Les Communistes, roman, surtitré " Le Monde réel ", *O.R.C.*, vol. 23, t. I, " Février - Septembre 1939 " et " Septembre- Novembre 1939 ", 380 p.; vol. 24, t. II, " Novembre 1939 - Mars 1940 " 340 p.; vol. 25, t. III, " Mars - Mai 1940 ", 310 p.; vol 26, t. IV, " 5 Mai - Juin 1940 ", et " La fin du *Monde Réel* ", postface, 330 p.

[Illustrations : nombreuses reproductions d'oeuvres très diverses et documents photographiques; cartographie. Cette édition a été entièrement réécrite et ses divisions en chapitres refondues. La postface, vol. 26, est un texte essentiel. L'édition en 4 vol., en Livre de Poche (1967-1968) et l'édition Messidor / Temps actuels en 2 vol. (1982) reproduisent *O.R.C.* sans la cartographie, avec la postface.]

Le Roman inachevé, poème, *O.P.*, t. XII, 1981 (Achevé d'imprimer le 15 juin 1981).

[Reproduit l'édition blanche Gallimard de 1956 sans ajout de commentaires mais avec la dédicace "A ELSA / ce livre / comme si je ne le lui avais / pas déja donné". Plusieurs poèmes ont fait l'objet de prépublications. Voir C. Geoghegan, *Essai de bibliographie.*]

La Semaine sainte, roman, *O.R.C.*, vol. 29 et vol. 30, 1967, 372 et 380 p. (Achevé d'imprimer le 15 septembre 1967).

[Précédé de " L'auteur parle de son livre " (*Two Cities* , Paris, 15 avril 1959) et de " Il faut appeler les choses par leur nom " (fragment), (discours prononcé le 23 avril 1959), d'un bref commentaire de 1967 et d'un poème de J. Audiberti. Illustrations de Géricault, Gros, Matisse, F. Lambert, Gérard et documents d'époque. Cette édition ne reprend pas l'avis liminaire de 1958.]

Prépublications :

" Les Adieux de minuit ", *Lettres Françaises*, n° 739, 18 septembre 1958; " Le 19 mars 1815", *L'Avant - Garde,* XXXVIII, n.s., 8 octobre 1958.

Le Fou d'Elsa, poème, *O.P.*, t. XIV.

[Nombreuses prépublications de poèmes. Voir C. Geoghegan.]

La Mise à mort, roman, *O.R.C.*, vol. 33 et vol. 34, 1970, 298 p. et 274 p. (Achevé d'imprimer le 15 mai 1970).

[Avec, en postface, "*Le Mérou,* aprés - dire " . Nombreuses illustrations et importantes notes sur l'illustration.]

Blanche ou l'oubli, roman, *O.R.C.*, vol. 37 et vol. 38, 1971, 352 p. et 238 p. (Achevé d'imprimer le 15 novembre 1971); avec une postface intitulée "Après - dire ".

[Illustrations regroupées en un *album noir* , vol. 37 et un *album couleurs,* vol. 38, avec deux photographies d'Elsa Triolet et des photographies de Java. Importante note sur l'illustration.]

Théâtre / Roman, O.R.C., vol. 41 et vol. 42, 1974, 420 p. et 308 p. (Achevé d'imprimer le 15 février 1974).

[Nombreuses illustrations. Le même volume contient *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit..*]

3 - AUTRES OEUVRES D'ARAGON EN PUBLICATION SEPAREE. EDITIONS ORIGINALES.

Feu de Joie, avec dessins de P. Picasso, collection de Littérature, Au Sans Pareil, 1920, 56 p. (Achevé d'imprimer le 10 décembre 1919).

Une Vague de rêves, Hors Commerce, Paris [1924], 40 p.

[Tiré à part du texte publié dans la revue *Commerce*, automne 1924, Cahier II. Repris dans *O.P.*, t. II .]

Le Mouvement perpétuel, poèmes (1920 - 1924), avec deux dessins de Max Morise, Librairie Gallimard, 1926, 104 p.

[Repris dans *O.P.*, t. II et III, *Les Destinées de la Poésie.*]

Traité du Style, NRF, Gallimard, 1928, 240 p. (Achevé d'imprimer le 28 avril 1928)

[Edition reproduite pour la collection L'Imaginaire, Gallimard, 1980.]

Voyageur, poème, The Hours Press, 1928, 4 p.
[Composé et imprimé par Aragon à La Chapelle-Réanville.]

La grande Gaîté, avec deux dessins d'Yves Tanguy, Gallimard, 1929, 132 p. (Imprimé en avril - mai 1929).
[Repris dans *O.P.*, t. IV.]

La Chasse au Snark, / une Agonie / en Huit crises / par Lewis Carroll / Auteur d' " Alice au pays des merveilles " et " A travers le miroir " / Traduit pour la première fois en français par / Aragon / La Chapelle -Réanville, Eure, The Hours Press, 1929, 42 p.
[Repris dans *O.P.*, t. IV.]

1929, avec Benjamin Péret, avec quatre photographies de Man Ray, sans nom d'éditeur, 1929, 28 p.
[Repris dans *O.P.*, t. IV, sous le titre " Calendrier. 1929 "Deuxième semestre" ".]

Persécuté persécuteur, Editions surréalistes,1931 (Achevé d'imprimer le 25 juin 1932).
[Repris dans *O.P.*, t. V.]

Aux enfants rouges, éclairez votre religion, édité pour la Libre Pensée révolutionnaire de France par le Bureau d'édition, 1932, 20 p. (Achevé d'imprimer le 25 juin 1932).
[Repris dans *O.P.*, t. V.]

Hourra l'Oural, poèmes, Ed. Denoël et Steele, 1934 [avril], 156 p.
[Repris dans *O.P.*, t. VI]

Pour un réalisme socialiste, Ed. Denoël et Steele, 1935 [30 septembre], 128 p.
[Comprend " D'Alfred de Vigny à Avdéenko, - " Les écrivains dans les soviets " (*Commune*, n° 20, 15 avril 1935), " John Heartfield et la beauté révolutionnaire " (*Commune*, n° 21, 15 mai 1935), " Message au Congrès des John Reed Clubs ", " Hugo, poète réaliste ", " Le Retour à la réalité ". Textes repris dans *O.P.*, t. VI.]

La Nouvelle Ronde, texte d'Aragon, musique de Robert Cabry, in *Chants révolutionnaires français*, Recueil n° 1, Ed. Sociales Internationales, s. d. [1935]
[Repris dans *O.P.*, t. VI.]

Le Crève - Coeur, N.R.F, Gallimard, coll. Métamorphoses XI, 1941, 80 p. (Achevé d'imprimer le 25 avril 1941).
[Prépublication de certains poèmes en revue, à partir du 1er décembre 1939. Repris dans *O.P.*, t. IX.]

Les Yeux d'Elsa, collection des Cahiers du Rhône, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1942, 162 p. (Achevé d'imprimer le 15 mars 1942).
[Prépublication de certains poèmes en revue à partir de mai - juin 1941. Repris dans *O.P.*, t. IX.]

Cantique à Elsa, Ed. de la revue Fontaine, 1942, 32 p. (Achevé d'imprimer le 30 mars 1942).
[Reprend des poèmes parus dans *Fontaine*, III, 18 février 1942, à Alger, faisant partie du volume *Les Yeux d'Elsa*.]

Les Martyrs, février 1942.
[Repris dans *l'Homme Communiste*, 1946, et dans *O.P.*, t. IX.]

Brocéliande, poème, Les Poètes des Cahiers du Rhône, Neuchâtel, éd. de la Baconnière,1942, 62 p., avec un portrait d'Aragon par Matisse (Achevé d'imprimer le 30 décembre 1942).

[Sera repris dans *En étrange pays dans mon pays lui - même*, 1945, et dans *O.P.*, t. IX.]

Matisse en France, Henri Matisse / *Dessins / Thèmes et Variations*/ / précédés de Matisse - en - France par Aragon, Martin Fabiani éditeur / 1943, 52 p. avec 158 planches de dessins de Matisse (Achevé d'imprimer le 27 février 1943).

[Repris dans *Henri Matisse, roman*, 1971.]

En français dans le texte, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1943, 168 p. (Achevé d'imprimer le 15 septembre 1943).

[Sera repris dans *En étrange pays dans mon pays lui même*, 1945, et dans *O.P.* t. X.]

Le Musée Grévin , (sous le pseudonyme de François la Colère), Bibliothèque Française, 1943, 12 p.

[Edition clandestine imprimée à Lyon en septembre 1943. Repris dans *O.P.*, t. X.]

France écoute, Les Relais de Fontaine 2, Editions de la Revue Fontaine, Alger, 1944, 28 p. (Achevé d'imprimer le 25 janvier 1944).

[Rassemble des poèmes déja publiés.]

Le Crime contre l'esprit (Les Martyrs), par le Témoin des Martyrs, Les Editions de Minuit, 1944 [26 février].

[Edition clandestine. Repris dans *O.P.*, t. IX.]

Neuf chansons interdites, 1942 - 1944, (sous le pseudonyme de François la Colère). La Bibliothèque Française, s. d. 20 p.

[Edité à Romans, second trimestre 1944. Sera repris en 1945 dans *La Diane française.*]

La Diane Française, collection Poésie 44, Ed. P. Seghers, 1944, 86 p. (Achevé d'imprimer le 30 décembre 1944).

[Repris dans *O.P.*, t. X.]

Contribution au cycle de Gabriel Péri, Bibliothèque Française, Comité National des Ecrivains, Centre des Intellectuels, Toulouse, s. d. [4e trimestre 1944], 16 p.

[Avec une préface inédite, rassemble des textes déja publiés.]

Saint - Pol Roux ou l'espoir, Ed. P. Seghers, 20 avril 1945, 32 p.

[Repris dans *O.P.*, t. X.]

En étrange pays dans mon pays lui - même, En français dans le texte, et *Brocéliande* , précédés de *De l'exactitude historique en poésie,* Ed. A la Voile latine, Monaco, 1945, 118 p. (Achevé d'imprimer le 31 juillet 1945).

[Repris dans *O.P.*, t. X.]

Le Musée Grévin, Les Poissons noirs, et *Quelques poèmes inédits,* Les Editions de Minuit, 2e trimestre 1946, 118 p.

[Ajoute des poèmes inédits aux textes publiés en 1943.]

L'Enseigne de Gersaint, Hors - texte de Watteau, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris, 1946, 62 p. (Achevé d'imprimer le 3 juillet 1946).

[Repris dans *O.P.*, t. X.]

L'Homme Communiste, NRF, Gallimard, 1946, 252 p. (Achevé d'imprimer le 8 octobre 1946).

[Textes sur P. Vaillant - Couturier, " Le témoin des martyrs ", Gabriel Péri, Jacques Decour, M. Thorez, Lettres de fusillés.]

La Naissance de la Paix, par René Descartes, ballet [...] prose d'Aragon, Ed. de la Bibliothèque Française [1946], 40 p.

[Texte de 1937. Repris dans *O.P.*, t. VII.]

Chroniques du Bel Canto, Ed. Skira, 1947, 272 p. (Achevé d'imprimer le 10 janvier 1947).

[Chroniques parues dans *Europe, en 1946, et un texte inédit.* Repris dans *O.P.*, t. XI.]

La Culture et les hommes, Ed. Sociales, 1947, 92 p. (Achevé d'imprimer le 2 septembre 1947).

[Repris dans *O.P.*, t. XI.]

Apologie du luxe, in *Matisse*, Les Trésors de la peinture française, Ed. Skira, 1947, 16 p. et 15 planches de Matisse (Achevé d'imprimer le 30 décembre 1947).

[Album repris dans *Henri Matisse, roman.*]

Cinq sonnets de Pétrarque avec une eau - forte de Picasso et les explications du traducteur. Ed. A la Fontaine de Vaucluse,[4e trimestre 1947], traduction par Aragon.

[Repris dans *O.P.*, t. XI.]

Le Nouveau Crève - coeur, poèmes , NRF, Gallimard, 1948, 128 p. (Achevé d'imprimer le 1er octobre 1948)

[Repris dans *O.P.*, t. XI.]

La Lumière et la Paix, discours prononcé au Congrès National de l'Union Nationale des Intellectuels, le 29 avril 1950, à la Maison de la Pensée. Ed. Les Lettres Françaises, s.d., 48 p.

Avez vous lu Victor Hugo ? Anthologie poétique commentée par Aragon, Ed. du Cent Cinquantenaire, Les Editeurs Français Réunis, 1952, 328 p.

(Achevé d'imprimer le 10 mars 1952).

Hugo, poète réaliste, Ed. Sociales, 1952, 64 p. (Achevé d'imprimer le 8 avril 1952).

Les Egmont d'aujourd'hui s'appellent André Stil

[brochure de 16 p., supplément au n° 416 des *Lettres Françaises* , 29 mai 1952]

La Vraie Liberté de la Culture : Réduire notre train de mort pour accroître notre train de vie. Rapport présenté à la journée d'études de l'Union Nationale des Intellectuels, le 10 mai 1952.

[Brochure de 32 p., supplément au n° 429 des *Lettres Françaises*, 5 - 11 septembre 1952.]

L'Exemple de Courbet, Editions Cercle d'Art, 1952, 214 p.
[3e trimestre 1952]

Le Neveu de M. Duval, suivi d'une lettre d'icelui à l'auteur de ce livre, Les Editeurs Français Réunis, 1953, 240 p. (Achevé d'imprimer le 20 octobre 1953).

L'Homme Communiste II, NRF, Gallimard, 1953, 336 p. (Achevé d'imprimer en octobre 1953).
[La préface est reprise dans *O.P.*, t. XII. Textes sur J.R. Bloch, Paul Eluard, Jacques Duclos, Maurice Thorez]

L'Art de parti en France, in *Interventions au XIIIe Congrès du Parti Communiste Français,* Ivry, 3 -7 juin 1954, La Nouvelle Critique, [juillet 1954.]

Les Yeux et la Mémoire, poème, NRF, Gallimard, 1954, 232 p. (Achevé d'imprimer le 19 octobre 1954).
[Repris dans *O.P.*, t. XII]

La Lumière de Stendhal, Prosper Mérimée, Heinrich Von Kleist, Marceline Desbordes - Valmore, Jules de la Madelène , Emile Zola, Maurice Barrès, Ed. Denoël, 1954, 270 p. (Achevé d'imprimer le 21 octobre 1954).

Journal d'une poésie nationale, Les Ecrivains Réunis, Ed. Henneuse, Lyon, 1954, 168 p. (Achevé d'imprimer le 28 octobre 1954).
["Du sonnet", *Lettres Françaises* du 4 mars 1954, est repris dans *O.P.*, t. XII.]

Mes Caravanes et autres poèmes (1948 - 1954), Ed. Seghers, 4e trimestre 1954, 76 p.
[Repris dans *O.P.*, t. XII.]

Littératures soviétiques, Ed. Denoël, 1955, 400 p. (Achevé d'imprimer le 7 novembre 1955).

Le Roman inachevé, voir *supra,* 1956.

Entretiens sur le musée de Dresde, avec Jean Cocteau, Ed. Cercle d'Art, 1er trimestre 1957, 218 p.

Elsa, poème, NRF, Gallimard, 1959, 128 p. (Achevé d'imprimer le 17 janvier 1959).
[Repris dans *O.P.*, t. XIII.]

L'un ne va pas sans l'autre, "Un perpétuel printemps", suivi de "Paroles à Saint Denis". Se vend à "A La Joie de lire", Ed. Henneuse, Lyon, 1959, 64 p. (Achevé d'imprimer le 8 avril 1959).
[Repris dans *J'abats mon jeu,* 1959.]

Djamilia de Tchinghiz Aïtmatov, roman traduit par A. Dmitriev et Aragon, présenté par Aragon,Les Editeurs Français Réunis, avril 1959, 112 p.

J'abats mon jeu, Les Editeurs Français Réunis, 1959, 280 p. (Achevé d'imprimer le 23 juin 1959).

Poésies, Anthologie 1917 - 1960, introduction de Jean Dutourd, note inédite de l'auteur, Le Club du Meilleur Livre, 1960, 312 p. (Achevé d'imprimer le 29 février 1960).

Les Poètes, poème, NRF, Gallimard, 1960, 284 p. (Achevé d'imprimer le 21 septembre 1960).

[Repris dans *O.P.*, t. XIII.]

Fernand Léger, in Fernand Léger, *Mes Voyages,* avec un poème d' Aragon et des lithographies de l'auteur, Les Editeurs Français Réunis, 1960 (Achevé d'imprimer le 25 octobre 1960).

Elsa Triolet choisie par Aragon, NRF, Gallimard, 1960, 368 p. (Achevé d'imprimer le 22 novembre 1960).

Histoire de l'U.R.S.S. de 1917 à 1960, t. I et t. II, Presses de la Cité, 1962, 416 p. et 384 p. (Achevé d'imprimer le 20 novembre 1962).*Aperçus donnés par quelques Soviétiques éminents, ibidem,* t. IV.

[Ces ouvrages font partie de *Histoire parallèle de l'U.R.S.S. et des U.S.A.* par André Maurois et Aragon.]

Le Fou d'Elsa, voir *supra,* 1963.

Le Voyage de Hollande, Ed. Seghers, 1964, 98 p. (Achevé d'imprimer le 12 février 1964).

[Repris dans *O.P.*, t. XV.]

Entretiens avec Francis Crémieux, " Le Fou d'Elsa " / L'Ecoulement du temps / La Ponctuation / L'Equivoque / Le Réalisme / Elsa / Et autres sujets, NRF, Gallimard, 1964 (Achevé d'imprimer le 22 mai 1964).

Les Collages, Max Ernst, peintre des illusions / La peinture au défi / John Heartfield et la beauté révolutionnaire / Adolf Hoffmeister et la beauté d'aujourd'hui / Le " thème secondaire"/ Collages dans le roman et dans le film / Le ciel découpé, Ed Hermann, coll. Miroirs de l'Art, 1965 [premier trimestre].

[Avec une introduction de 1965.]

Shakespeare, Ed. Cercle d'Art , 1965 [3e trimestre], 125 p., avec illustrations de Picasso.

[Contient "Shakespeare, Hamlet et nous", qui sera repris sous le titre "Shakespeare, Picasso et nous" dans *Lettres Françaises,* 1102, 21 octobre 1965, et "Murmure", de *La Mise à mort,* avec quelques modifications.]

Le Voyage de Hollande et autres poèmes, Ed. Seghers, 1965, 128 p.

Elégie à Pablo Neruda, NRF, Gallimard, 1966, 50 p. (Achevé d'imprimer le 28 février 1966).

[Repris dans *O.P.*, vol. XV.]

La vie et l'imagination, La Fédération des Hauts de Seine aux délégués et invités au 18e Congrès du Parti Communiste Français [janvier 1967], 4 p.

[Sur la genèse des *Cloches de Bâle.*]

Le Général de division, Ed. du *Nouveau Clarté,* 1968,12 p.

[discours du 10 juin 1968 au Palais des Sports; supplément au n° 16 du *Nouveau Clarté,* avril 1968.]

Aragon parle avec Dominique Arban, Ed. Seghers, 190 p., 25 novembre 1968.

Les Chambres, poème du temps qui ne passe pas, Les Editeurs Français Réunis, 3e trimestre 1969, 112 p.

Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, coll. Les Sentiers de la création, Ed. Albert Skira, novembre 1969, 160 p.

L'Oeuvre poétique, t. I (1917 - 1920), 396 p.,1974 (Achevé d'imprimer le 15 mai 1974)
[Avec d'importants textes introductifs, ainsi que les volumes suivants.]

L'Oeuvre poétique, t. II (1921 - 1925), 1974, 352 p. (Achevé d'imprimer le 15 juin 1974).

L'Oeuvre poétique, t. III (1926), 1974, 400 p. (Achevé d'imprimer le 15 août 1974).

L'Oeuvre poétique, t. IV (1927 - 1929), 1974 , 408 p. (Achevé d'imprimer le 15 novembre 1974).

L'Oeuvre poétique, t. V (1930 - 1933), 1975, 454 p. (Achevé d'imprimer le 15 avril 1975).

Celui qui dit les choses sans rien dire, eaux-fortes de Marc Chagall, Maeght éditeur, 1976 (Achevé d'imprimer le 12 décembre 1975).
[Avec 25 eaux - fortes réalisées spécialement par Chagall pour cet ouvrage. Texte repris dans *O. P.* , t. XV.]

L'Oeuvre poétique, t. VI (1934 - 1935),1975, 475 p. (Achevé d'imprimer le 15 déc. 1975)

L'Essai Max Ernst, in *Bonjour Max Ernst*, avec 24 estampes originales de 24 artistes, texte inédit d'Aragon, Editions Georges Visat, 1976 (Achevé d'imprimer le 26 février 1976).

L'Oeuvre poétique, t.VII (1936 - 1937), 1977, 478 p. (Achevé d'imprimer le 15 mai 1977).

L'Oeuvre poétique, t. VIII (1938), 1979, 472 p. (Achevé d'imprimer le 15 mai 1979).

L'Oeuvre poétique, t. IX (1939 - 1942), 1979, 414 p. (Achevé d'imprimer le 15 juin 1979).

L'Oeuvre poétique, t. X (1943 - 1945), 1979, 416 p. (Achevé d'imprimer le 15 octobre 1979).

Cantate à André Masson, in " Les Amants Célèbres " de André Masson, Verlag Ulstein G M B H, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Propylaen Verlag, 1979, 24 p. et 10 eaux - fortes originales.

L'Oeuvre poétique, t. XI (1946 - 1952), 1980, 400 p. (Achevé d'imprimer le 15 juin 1980).

L'Oeuvre poétique, t. XII (1953 - 1956), 1981, 520 p. (Achevé d'imprimer le 15 juin 1981).

Ecrits sur l'art moderne, Les écrits d' Aragon sur l'art publiés sous la direction de Jean Ristat, préface de Jacques Leenhardt, Ed. Flammarion, 1981, 400 p. (Achevé d'imprimer le 30 juin 1981).

L'Oeuvre poétique, t. XIII (1957 - 1962), 1981, 420 p. (Achevé d'imprimer le 30 oct. 1981).

L'Oeuvre poétique, t. XIV (1963),1981, 500 p. (Achevé d'imprimer le 27 nov. 1981).
[Illustré de manuscrits de l'auteur.]

L'Oeuvre poétique, t. XV (1964 - 1979), 1981, 526 p. (Achevé d'imprimer le 27 nov. 1981).
[Comprend " La mémoire d'Aragon " par Jean Ristat, en fin de volume.]

Les Adieux, poèmes, avec trois eaux - fortes de Masson, Matta, Miro, Ed. Temps actuels, novembre 1981, 140 p.
[Repris dans *O.P.*, t. XV. La seconde édition de l'*L'Oeuvre Poétique* redistribue les poèmes à leur place chronologique]

Pour expliquer ce que j'étais, NRF, Gallimard. Présentation de Michel Apel - Muller, 1982, 80 p. (Achevé d'imprimer le 2 janvier 1989).
[Texte inachevé, probablement écrit en 1943.]

4 - PRINCIPALES PREFACES D'ARAGON

Aragon a préfacé :

RIMBAUD (A.), *Un coeur sous une soutane*, Ed. Ronald Davies, 1924.
[Avec A. Breton]

MAN RAY, *Exposition. Tableaux de Man Ray et objets des îles*, " Les Oiseaux sont des nombres ", s.d. [26 mars 1926].

CHIRICO (G.), " Le Feuilleton change d'auteur.- Préface - Pamphlet à l'exposition d'oeuvres anciennes de Georges de Chirico ", s.d. Galerie Surréaliste (1927, pour l'exposition de 1928).

ROY (P.), *Catalogue à l'exposition Pierre Roy*, " Celui qui s'y colle ", Galerie Pierre, 1928.
[Repris dans *O.P.*, t. III.]

SAVITRY (E.), *Invitation à l'exposition Emile Savitry*, " Si... mais le bruit...", 1929.
[Repris dans *O.P.*, t. IV.]

ARP, BRAQUE ET Alii, Collages, *La Peinture au défi*, 1930.
[Repris dans *Les Collages*, 1965.]

APOLLINAIRE (G.), *Les Onze mille verges*, ed. sous le manteau, 1930.
[Réédité par R. Deforges, L'Or du temps, 1970.]

RIMBAUD (A.), *Une saison en enfer*, 1930.
[Texte paru à Belgrade dans l'almanach surréaliste *L'Impossible* , dirigé par Marko Ristic; à paraître sous le titre " Préface à *Une saison en enfer*" dans *Europe*, n° 746 -747, juin - juillet 1991.]

VAILLANT - COUTURIER (P.), *Enfance*, Ed. Sociales Internationales, 1938.

NERUDA (P.), *L'Espagne au coeur*, Collection de l'Association Internationale des Ecrivains pour la défense de la culture, juillet 1938.
[Nouvelle édition en 1971.]

CASSOU (J.), *33 sonnets composés au secret* par Jean Noir [pseudonyme de J. Cassou], présentés par François la Colère, Ed. de Minuit, 15 mai 1944.

MOUSSINAC (L.), *Poèmes Impurs, 1939 - 1944*, 1945.

DECOUR (J.), *Comme je vous en donne l'exemple*, Les Editions Sociales, 1945.

DEBRISE (G.), *Cimetières sans tombeaux*, La Bibliothèque Française, 1945.

PERI (G.), *La façon de vivre et de mourir de Gabriel Péri.- Fragments d'une autobiographie présentés par Le Témoin des martyrs et suivis d'un poème de François la Colère*, Montpellier, s.d. [1945].

MERIMEE (P.), *La Jacquerie*, La Bibliothèque française, 1946.

FOUGERON (A.), *Dessins de Fougeron*, Les Treize Epis, série Album de dessins 2, 1947.

PUGET (C.A.), *La Nuit des temps, poèmes, 1920 - 1945*. Ed. de Clairefontaine, Lausanne, 1947.

PERI (G.), *Les lendemains qui chantent*, autobiographie de Gabriel Péri présentée par Aragon, Ed. Sociales, 1947, 64 p.
[Texte extrait de *L'Homme Communiste*, 1946, " La passion de Gabriel Péri "]

ELUARD (P.) *Poèmes politiques*, Gallimard, 1948.

BLOCH (J.R.), *Les plus belles pages de J.R. Bloch, présentées par Aragon.*, La Bibliothèque Française, 1948.

LA MADELENE (J. de), *Le Marquis des Saffras*, La Bibliothèque Française, 1949.

KAZAKIEVITCH (I.), *L'Etoile*, Editeurs Français Réunis, 1949.

KLEIST (H. von), *Michael Kohlhaas*, E.F.R., 1950.

JDANOV (A.), *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Ed. de la Nouvelle Critique, 1950.

MONMOUSSEAU (G.), *Indre et Loire, chef - lieu*, E.F.R., 1951.

DELLUC (L.), *La Guerre est morte*, E.F.R., 1952.

DOBZYNSKI (Ch.), *Une Tempête d'espoir*, poèmes, Ed. Art Vulc, Bordeaux, 1954.

PICASSO (P.), *Picasso, deux périodes : 1900 - 1914 et 1950 - 1954*, Maison de la Pensée Française,1954.

DAIX (P.), *La Dernière forteresse*, E.F.R., 1954.

GUILLEVIC (E.), *31 sonnets*, Gallimard, 1954.

Introduction aux Littératures soviétiques, contes et nouvelles, anthologie, Gallimard, coll. Littératures soviétiques,1956.

IANOVSKI (I.), *Les Cavaliers*, traduit de l'ukrainien par P. Zankievitch, M. Aucouturier et E. Jacquet, Gallimard, collection Littératures Soviétiques,3, 1957.

AOUEZOV (M.), *La Jeunesse d'Abaï*, traduction du kazakh par L. Sobolev et A. Vitez, Gallimard, collection Littératures Soviétiques, 5, 1958.

OTCHENACHEK (J.), *Roméo, Juliette et les ténèbres*, récit traduit du tchèque par F. Kérel, E.F.R., 1959.

DIB (M.), *Ombres gardiennes*, Gallimard, 1961.

LAFONT (A.P.), *Anthologie de la poésie occitane*, E.F.R., 1962.

GARAUDY (R.), *D'un réalisme sans rivages*, Plon, 1963.

GUERRAND (R.H.), *L'Art nouveau en Europe*, Plon, 1965.
[Repris dans *Ecrits sur l'art moderne.]*

BARRES (M.), *L'Oeuvre de Maurice Barrès annotée par Philippe Barrès*, t. 2, Club de l'Honnête Homme, 1965.
[Reprend *Lettres Françaises*, n° 238, 16 décembre 1948]

PASTERNAK (B.), *Les Voies aériennes et autres nouvelles,* traduit du russe par Andrée Robel, Gallimard, collection Littératures Soviétiques, 27, 1966.

HOLAN (V.), *Une Nuit avec Hamlet*, traduit du tchèque par D. Grandmont, Gallimard, 1968.

[Repris dans *Lettres Françaises*, n° 1238, 26 juin 1968.]

RITSOS (Y.), *Pierres, Répétitions, Barreaux,* édition bilingue, poèmes traduits du grec par C. Prokopaki, A. Vitez, G. Pierrat, Gallimard, 1971.

LE YAOUANC (A.), *Catalogue* de l'exposition d'Alain Le Yaouanc à la Galerie Hervé Odermatt, Paris, 1972.

TRIOLET (E.), *Fraise des bois, Camouflage, (" Préambule "), O.R.C.*, vol. 39, 1973.

MONINOT (B.), *Vitrines, 1971 - 1974,* [" Le Lit de Delacroix "], Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, 1974.

LA SALLE (Ch.- L.), " Exposé d'une exposition ", *Catalogue* de l'exposition Charles Louis La Salle, Marseille, 3 mars 1977.

[Repris partiellement dans *La Vie Mutualiste*, Marseille, mai 1977.]

5 - INTERVIEWS, INTERVENTIONS RADIODIFFUSEES OU TELEVISEES, DISQUES.

Pour éviter d'alourdir cette bibliographie, nous renvoyons sur ce point à :

GEOGHEGAN (C.), *Essai de bibliographie,*

LECHERBONNIER (B.), *Les Critiques de notre temps et Aragon,* Ed. Garnier, 1976, p. 195 - 197.

BOUGATEF (M.- N.), *Les Eléments autobiographiques et leur transposition romanesque dans les romans d'Aragon,* thèse de 3e cycle, Strasbourg II, 1979, dactyl.

[Bibliographie des émissions.]

6 - CHOIX D'ARTICLES D'ARAGON

Pour faciliter l'utilisation de cette bibliographie nous mentionnons les articles dans l'ordre où ils se présentent dans la première édition de l'*Oeuvre Poétique*. Nous regroupons ensuite ceux qui n'ont pas été recueillis dans *O.P.* Les textes introductifs de *O.P.* n'ont pas été rappelés : leur importance va de soi.

a) Articles recueillis dans O.P. :

O.P., I, 1917 - 1920 :

- " Rimbaud. Puisque son nom fut prononcé ", *Le Carnet critique,* 5, 15 avril - 15 mai 1918, p. 6 - 9.
- " Du décor " *Le Film,* 131, 16 septembre 1918, p. 8 - 10.

- " Du sujet ", *Le Film,* VIe année, n.s., 149, 22 janvier 1919.

O.P., II, 1921 - 1925 :

- " L'Homme coupé en deux ". Sous le titre " Un commentaire d'Aragon en marge des Champs Magnétiques d'André Breton et Philippe Soupault. L'Homme coupé en deux." *Lettres françaises,* n° 1233, 8 mai 1968., p. 3 - 9.
- " Agadir ", *Littérature,* n. s., n° 9, 1er février - 1er mars 1923, p. 3 - 5.
- " Lettre ouverte à Jacques Rivière ", *Paris - Journal,* n° 246, 6 avril 1923, p. 1.
- " L'ombre de l'inventeur ", *La Révolution surréaliste,* n° 1, 1er décembre 1924, p. 16.
- " Germaine Berton ", *ibidem.*
- " D'une conférence ".

[Des fragments ont paru sous le titre "Fragments d'une conférence " dans *La Révolution surréaliste,* n° 4, 14 juillet 1925.]

O.P.,III,1926 :

- " Le croiseur Potemkine, vive les soviets ", *La Révolution surréaliste,* n° 8, 1er décembre 1926.

O.P. IV, 1927 - 1929 :

- " Philosophie des paratonnerres ", *La Révolution surréaliste,* n° 9 - 10, 1er octobre 1927,p. 45 - 54.

O.P. ,V, 1930 -1933 :

- " Introduction à 1930 ", *La Révolution surréaliste,* n° 12, décembre 1929, p. 57 - 64.
- " Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire ", S.A.S.D.L.R., n° 3, décembre 1931, p. 2- 8.
- " La Souris rouge ", *Commune,* n° 2, 15 octobre 1933, p. 81 - 94.

O.P., VI, 1934 :

- " Les ouvriers de Paris à l'assaut du ciel ", *Commune,* n° 5 - 6, janvier - février 1934, p. 486 - 490.
- " De trois livres ", *Commune,* n° 7 - 8, mars avril 1934, p. 819 - 826.

[Titre donné dans *O.P.*, à trois articles de critique littéraire : R. Rolland, *l'Annonciatrice,* E. Dabit, *Un mort tout neuf,* P. Nizan, *Antoine Bloyé* .]

- " L'A.E.A.R. salue le premier Congrès des écrivains soviétiques ", *Commune,* n° 11 - 12, juillet - août 1934, p. 1153 - 1157.
- " Message au Congrès des John Reed Clubs " paru dans *Pour un réalisme socialiste,* 30 septembre 1935.

O.P., VII, 1936 - 1937

- " Défense du roman français ", *Commune,* n° 29, 15 janvier 1936, p. 562 -568.

[Discours du 12 décembre 1935.]

- " Du réalisme dans le roman ", *Vendredi,* 2 avril 1936.

- " La dernière leçon de Gorki ", *Commune*, n° 36, 15 août 1936, p.1444 -1447.
[Discours prononcé à Moscou le 21 juin 1936.]
- " Les jours de Gorki ",*Europe*, n° 164, 15 juillet 1936.
- " Ne rêvez plus qu'à l'Espagne ! ",*Europe*, n° 168, 15 novembre 1936, p. 353 - 361.
- " Pour la défense de la culture ", *Commune*, n° 40, décembre 1936, p. 418 - 423.
- " Vérités élémentaires ", *Commune*, n°43, 15 mars 1937, p. 804 - 809.
- " Un roman commence sous vos yeux ", *Europe*, n° 190, 15 mars 1938, p. 289 - 303.
- " Discours au deuxième Congrès international des Ecrivains pour la Défense de la Culture (Paris, 16 juillet 1937), *Commune*, n° 48, 15 août 1937.
- " Réalisme socialiste et réalisme français " (conférence d'octobre 1937), *Europe*, n° 190, 15 mars 1938, p. 289 - 303.

O.P., VIII, 1938 :

- " La victoire du réel ", *Commune*, n° 60, août 1938, p. 1409 - 1414.
[Conférence du 25 juillet 1938.]
- " Le roman terrible ", *Europe*, n° 192, 15 décembre 1938, p. 433 - 452

O.P., IX, 1939 - 1942 :

- " Sur une définition de la poésie ",*Poésie 41*, n° 4, mai - juin 1941.

O.P., XI, 1946 - 1952 :

- " Jdanov et nous ", *Lettres Françaises*, n° 224, 9 septembre 1948, p. 1 et 5.
- " Lectures d'enfance " [titre donné dans *O.P.* à " Qu'aimaient-ils-lire ? ", réponse d'Aragon à une enquête " Aragon aimait...", *Lettres françaises*, n° 321, 20 juillet 1950.]

O.P.,XII, 1953 - 1956 :

- " Staline et la France ", *Lettres Françaises*, n° 456, 12 mars 1953, p. 1 et 2.
- " Sur un portrait de Staline . Commentaire d'Aragon," *Lettres Françaises*, n° 457, 19 mars 1953, p. 1. et *Lettres Françaises* , n° 459, 2 avril 1953, p. 1.
- " A haute voix ", *Lettres Françaises*, n° 450, 9 avril 1953, p. 1 et 4.
- " La parole est aux créateurs ", *Lettres Françaises*, n° 462, 23 avril 1953, p.1.
- " Les jours des Rosenberg ", *Lettres Françaises*, n° 471, 25 juin 1953, p. 1 et 10.
[Tous ces textes sont reproduits dans " Hors d'oeuvre " du volume XII.]

O.P., XIII, 1957 - 1962 :

- " Alfred de Musset ", *Lettres Françaises*, n° 667, 18 avril 1957, p. 1 et 12.
- " D'un Parnasse à bâtons rompus ", *Lettres Françaises*, n° 922, 12 avril 1962, p. 1 et 8.
- " Le discours de Prague ", *Lettres Françaises*, n° 944, 20 septembre 1962, p. 7.

O.P., XV, 1964 - 1979 :

- " André Breton ", *Lettres Françaises*, n° 1151, 6 octobre 1966, p. 1.

b) Articles non recueillis dans O.P.

Clarté

- " Le Prolétariat de l'esprit ", n° 78, novembre 1925, p. 335 - 337.
- " Le Prix de l'Esprit . I ", n.s., n° 1, juin 1926, p. 7 - 9. et " Le Prix de l'Esprit (suite et fin) " , n.s. n° 4, oct. - nov. - déc. 1926, p. 122 - 123.

Commune

- " Pour qui écrivez vous ? ", n° 4, 15 décembre 1933; n° 5 - 6, janv. - fév. 1934; n° 7 - 8, mars - avril 1934.
- *La Querelle du réalisme*, Ed. Sociales Internationales, coll. Commune [8 juillet] 1936. [Discours d'Aragon devant les artistes peintres, 1936].

Ce Soir

- " La Marseillaise " de Jean Renoir, 10 février 1938.
- " Un jour du monde ", 3 et 5 février 1939.
- Articles de juillet et août 1939, en particulier :
- " Cessez de faire le jeu de M. Hitler ! ", 24 août 1939.
- " Tous contre l'agresseur ", 25 août 1939.

L'Humanité

- " D'un grand art nouveau, la recherche ", 5 mai 1977, p. 1, 8 et 9.

[Repris, sauf le " Post Scriptum ", dans *Essais de critique génétique*, ouvrage collectif coordonné par Louis Hay, coll. Textes et Manuscrits, ed. Flammarion, 1979, p. 7 - 19.]

Confluences

- " Grandeur et misère des romanciers ", n° 21 - 24, 1943, numéro spécial "Problèmes du roman".

[sous le pseudonyme de Paul Wattelet.]

Europe

- " Un homme d'honneur ", n° 135 - 136, mars - avril 1957,p. 3 - 9.

France Nouvelle

- " De la difficulté qu'il y a d'écrire l'histoire ", n° 741, 31 décembre 1959 (Série " Aragon vous parle ").
- " D'un manque à gagner ", n° 755, 6 avril 1960.

[A propos de *L'Ingénieur Bakhirev.*]

- " Débat de la Courneuve ", n° 1453, 18 septembre 1973, p. 12 - 13.

Brochure *Les Etudiants communistes face aux grands problèmes de notre temps*, session du Comité Central du P.C.F., Ivry, 8-9-10 mai 1963, Ed. du P.C.F..

Le Monde

- " Entretien ", recueilli par J. P., 13 septembre 1967.

Les Lettres françaises

" Savoir saluer ses cadets ", n° 488, 29 octobre 1953, p. 1 et 2.

- " Pichette et Dobzynski ", n° 520, 10 juin 1954, p. 1 et 5.
- " L'aventure terrestre de Tristan Tzara ", n° 1010, 2 janvier 1964, p. 1 et 6.
- " Les clefs ", n° 1015, 6 février 1964, p. 1, 8 et 9.
- " Pour une image vraie, I ", n° 1039, 23 juillet 1964, p. 1 et 8.
- " Pour une image vraie, II ", n° 1040, 30 juillet 1964, p. 1 et 7.
- " Pour une image vraie, (fin) ", n° 1041, 6 août 1964, p. 1 et 10.

[Ces trois articles ont été écrits aprés la mort de M. Thorez.]

- " Puisque vous m'avez fait docteur...", n° 1063, 14 janvier 1965, p. 1 et 8.
- " Un réalisme du devenir ", n° 1083, 3 juin 1965, p. 1, 6 et 7.
- " Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? ", n° 1096, 9 septembre 1965, p. 1 et 8.
- " *Télémaque* et dada vus en 1922 et en 1966 ", n° 1155, 3 novembre 1966, p. 5.
- " Lautréamont et nous, I : ce qu'il fut pour la génération de 1917 ", n° 1185, 1er juin 1967 - , p. 5 - 9.
- " Lautréamont et nous, II : Les Poésies voient le jour ", n° 1186, 8 juin 1967, p. 3 - 9.
- " Avez vous lu *L'Aveu* ? ", n° 1270, 12 février 1969, p. 3 et 4, et n° 1271, 19 février 1969, p. 5 - 7 et p. 9.
- " Les points sur les i ", n° 1309, 19 novembre 1969, p. 3.
- " Est-il vrai ...", n° 1385, 12 mai 1971, p. 3.
- " Lettre ouverte à André Breton sur *Le Regard du sourd*, l'Art, la Science, et la liberté ", n° 1388, 2 juin 1971.
- " La valse des adieux ", n° 1455, 11 octobre 1972, p. 3 - 5.

La Nouvelle Critique

- "Aragon, dits et non dits " (extraits des émissions réalisées par Raoul Sangla, 1979), n° 128, nov. 1979, p. 27 - 36.

Publications posthumes :

- " Dans les marges d'*Anicet* ", *Digraphe*, n° 30, Ed. Flammarion, juin 1983, p. 64 - 70.
- " Critique du *Traité du style* ", " *L'Infini* ", n° 17, Gallimard, hiver 1987, p. 10 - 19.
- " Premier vendredi de *Littérature* " (1923), " Extrait d'un manuscrit inédit à paraître préfacé et annoté par Marc Dachy ", *Digraphe*, n° 51, mars 1990, p.31 - 41.

III . ETUDES CRITIQUES SUR ARAGON

1 - BIOGRAPHIES, DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES

On se reportera à la plus récente mise au point :

RUIZ (Edouard), " Repères chronologiques ", *Europe*, n° 745, " Aragon poète ", mai 1991, p. 132 - 150.

Voir aussi : RACINE (Nicole), in MAITRON (Jean), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français,* (4e Partie, 1914 -1939), tome 17 A, Les Editions Ouvrières, 1982, p. 195 - 206.

Pour une biographie suivie :

DAIX (Pierre), *Aragon, une vie à changer,* Seuil, 1975.

Photographies :

RABEUX (Jean - Louis), *Aragon ou les métamorphoses,* photographies de J. L. Rabeux, postface de Danielle Sallenave, Gallimard, 1977.

WALLARD (Daniel), *Aragon, un portrait,* Ed. Cercle d'Art, 1979.

2 - OUVRAGES, THESES ET ARTICLES CONSACRES A L'OEUVRE D'ARAGON DANS SON ENSEMBLE :

Nous indiquons par un astérisque la présence d'une bibliographie. Les dates que donnent certains ouvrages pour les publications sont souvent peu sûres.

a) Ouvrages :

ADERETH (M.), *Aragon, The Resistance poems (" Les Yeux d'Elsa ", " le Crève - Coeur ", " La Diane Française ")*, Critical Guides to French Texts, 43, Grant and Cutler, Londres, 1985.

BERNARD (Jacqueline), *Aragon. La permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel.*, José Corti, 1984 *.

BIBROWSKA (Sophie), *Une mise à mort. L'itinéraire romanesque d'Aragon.* Essai. Dossier des Lettres Nouvelles, Les Lettres Nouvelles, Denoël, 1972.

GARAUDY (Roger), *L'itinéraire d'Aragon,* coll. " Vocations ", Gallimard, 1961.

GAVILLET (André), *La Littérature au défi, Aragon surréaliste,* A la Baconnière, Neuchâtel, 1957 *.

GINDINE (Yvette), *Aragon prosateur surréaliste,* Droz, Genève, 1966 *.

HAROCHE (Charles), *Les Langages du roman,* Editeurs français réunis, 1976.

[Ve Partie, ch. 2, p. 259 - 318.]

HURAUT (Alain) *Aragon, prisonnier politique,* éd. André Balland, 1970.

JUIN (Hubert), *Aragon,* coll. La Bibliothèque idéale, Gallimard, 1960 *.[Avec un choix de textes d'Aragon.]

LECHERBONNIER (Bernard) *Aragon,* coll. Présence Littéraire, n° 805, Bordas, 1971 *

LECHERBONNIER (Bernard), *Les Critiques de notre temps et Aragon,* présentation par B. Lecherbonnier, Garnier, 1976 *.

[Discographie, interview .]

LESCURE (Pierre de), *Aragon romancier,* Gallimard, 1960.

LEVI - VALENSI (Jacqueline), *Aragon romancier d' " Anicet " à " Aurélien "*, coll. Romans et romanciers, S.E.D.E.S., 1989 *.

RAILLARD (Georges), *Aragon,* coll.Classiques du XXe siècle, Editions Universitaires, 1964 *.

RAIMOND (Michel), *Le Signe des temps* . Le roman contemporain. Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Aragon, S.E.D.E.S. - C.D.U., 1976 *.

[P. 229 -268.]

ROY (Claude), *Aragon,* coll. Poètes d'aujourd'hui, Seghers, 1945 et 1962 *.

[Avec un choix de textes d'Aragon.]

SADOUL (Georges), *Aragon,* coll. Poètes d'aujourd'hui, Seghers, 1967 *

[Avec un choix de textes d'Aragon et une discographie.]

SUR (Jean), *Aragon, le réalisme de l'amour*, avec des notes marginales d'Aragon, coll. Humanisme et Religion, Editions du Centurion, 1966 *.

A paraître en 1991 : un ouvrage collectif sur Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels, Publications de l'Université de Provence.

b) Numéros spéciaux de revues

L'ARC, n° 53, *Aragon,* Aix en Provence, 2e trimestre 1973.

EUROPE, octobre - novembre 1947.

EUROPE, *Elsa Triolet et Aragon.*, n° 454 - 455, février - mars 1967.

EUROPE, *Aragon romancier,* n° 717 - 718, janvier - février 1989.

EUROPE, *Aragon poète,* n° 745, mai 1991.

FAITES ENTRER L'INFINI, Journal de la Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, bisannuel depuis février 1986, 10 numéros parus de 1986 à mai 1991.

LE MAGAZINE LITTERAIRE, *Le siècle d'Aragon,* n° 10, 1967.

MESSIDOR, janvier - février 1988 *.

LA PENSEE, " Aragon : ' je lègue à la nation...' ", n° 260, nov. - déc. 1987.

[Dossier.]

POESIE 88, juillet - octobre 1988, p. 69 - 102.

RECHERCHES CROISEES ARAGON / ELSA TRIOLET, Annales littéraires de l'Université de Besançon, diffusion Les Belles Lettres, n° 1, 1988; n° 2, 1989; n° 3, à paraître en 1991.

REVOLUTION, n° 148, du 31 décembre 1982 au 6 janvier 1983.

c) Notices littéraires :

Articles " Aragon " :

BABILAS (Wolfgang), *Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen* , éd. par W.D. Lange, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1971.

[Un extrait, traduit en français, se trouve dans *Les Critiques de notre temps et Aragon,* Garnier, 1976.]

BOUGNOUX (Daniel), *Encyclopedia Universalis,* éd. de 1980, et *Universalia,* 1983.

CHENIEUX - GENDRON (Jacqueline), *Dictionnaire des Littératures de langue française,* Bordas, 1984.

RAVIS (Suzanne), *Histoire Littéraire de la France,* t. XII, Editions sociales - Livre Club Diderot, 1980.

SUR (Jean), *Encyclopedia Universalis,* éd. de 1968.

d) Quelques thèses :

BARKATE (Ali), *Aspects de la phrase dans " Les Beaux Quartiers " d' Aragon,* thèse pour l'obtention du Diplôme d'Etudes Supérieures de Linguistique française (sous la direction de Jean Molino), Université de Fès, Maroc, 1989, multig.

BEAUJEU (Claude - Marie), *Le Rythme de l'alexandrin dans "Le Crève - Coeur" d'Aragon,* thèse de 3e cycle (sous la direction de J. Mazaleyrat), Université de Paris IV, 1986, multig.

[C.R. dans *L'Information grammaticale,* n° 34, juin 1987, p. 46 - 48.]

CHEIKH (Hussein), *Le plaisir dans l'oeuvre surréaliste d'Aragon, de 1920 à 1932,* thèse de nouveau doctorat (sous la direction de C. Debon), Université de Paris III, 1988, microfiches.

CUSIN - BERCHE (Fabienne), *Tentative de sémiologie politique du narratif à partir des premières oeuvres romanesques d'Aragon* , thèse de 3e cycle (sous la direction de M. Cl. Dumas), Université de Paris VII, 1981, multig.

DELGADO (Ana - Maria), *Aragon's " La Mise à mort " und die Rezeption romantischer Motive,* Humboldt Universität, Berlin, 1984, multig.

DHEDHYA (Bungande), *Structures stylistiques et textuelles au service du réalisme et de la vision personnelle dans "Le Monde réel " d'Aragon,* thèse d'Etat (sous la direction de M. Mansuy), Université de Strasbourg II, 1980, microfiches.

DIENE (Ibra), *Idéologies et discours subversifs dans le roman français de 1930 à 1945. Les exemples de Drieu La Rochelle et de Louis Aragon.* thèse de nouveau doctorat, Université de Paris XII, 1987, microfiches.

FONTANILLE (Jacques), *Consciences et paroles romanesques. Sémiotique littéraire. La dimension cognitive dans " La Semaine sainte",* thèse de 3e cycle, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1979, dactylog.

FOSTER (J. E.), *An aspect of the work of Aragon. The influence of Nancy Cunard,* thèse de l'Université de Bristol, 1983.

HEINRICHS (Volkhard), *Aragons Erzählkunst in " La Semaine sainte " . Eine formale erzähltechnische und stilistische Analyse,* thèse de l'Université de Düsseldorf, 1968.

LAVOINNE (Yves), *Aragon journaliste communiste. Les années d'apprentissage (1933 - 1953),* 3 vol., thèse de doctorat d' Etat (sous la direction de M. Mansuy), Université de Strasbourg II, 1984.

LEROUX (Gwenola), *Le Jardin d' " Aurélien "*, ou l'apport d'Aragon à la modernité romanesque", 2 vol., thèse de nouveau doctorat (sous la direction de A. Henry), Université de Montpellier III, 1990, microfiches.

LIMAT - LETELLIER (Nathalie), *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d' Aragon : vers une théorie de l'écriture,* 3 vol., thèse de nouveau doctorat (sous la direction de M. C. Dumas), Université de Paris VII, 1990, microfiches.

MELZER (Helmut), *Das Frühwerk Louis Aragons- eine kritische Darstellung seiner Entsehung und Bedeutung,* Karl Marx Universität, Leipzig, 1978, multig.

NEYER (Hans Joachim), *Kunst und Politik bei Aragon / Von Surrealismus zur Poésie de Circonstances,* Publications universitaires européennes, série XXVIII, Histoire de l'art, vol. 38, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1984.

PFROMM (Rüdiger), *Revolution im Zeischen des Mythos. Eine wirkungsgeschichtliche Untersuchung von Aragons " Paysan de Paris "*, thèse de l'Université de Bonn, éd. Peter Lang, Publications universitaires européennes, XIII, 106, Frankfurt am Main, 1985.

SCHMIDT (Delf), *Aragon,. Zur Konzeption des sozialistichen Realismus in seinem Werk,* Geistes - und sozialwissenschaftliche Dissertationen, 54, Hartmut Lüdke Verlag, Hamburg, 1980.

TORLAY (Geneviève), *Etude de la rime dans la poésie d'Aragon,* thèse de 3e cycle en linguistique (sous la direction de J. Mazaleyrat), Université de Paris IV, 1986, multig.

VALENTE DA MOTA ép. DA SILVA, *L'espace romanesque dans " Aurélien " de Louis Aragon,* thèse de 3e cycle (sous la direction de H. Mitterand), Université de Paris III, 1988.

YACOUB (Dhia Youssif), *L'affrontement des cultures dans " Le Fou d' Elsa " . Etude de genèse et de réception.,* 5 vol., thèse de doctorat d' Etat , (sous la direction de M. Rousseau), Université de Provence, 1986.[Thèse utile pour ses nombreux documents.]

D'autres titres sont mentionnés dans la thèse de N. Limat - Letellier, t. III, p. 941. Consulter aussi :

APEL - MULLER (Michel), *Etude critique de " Mille Regrets " d' Elsa Triolet.*, thèse de 3e cycle, Besançon, 1975.

DELRANC - GAUDRIC (Marianne), *D'Elsa Triolet* (écrit en cyrillique) *à Elsa Triolet. Les quatre premiers romans d' Elsa Triolet et le passage du russe au français,* 3 vol., thèse de nouveau doctorat (sous la direction de Léon Robel), Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Université de Paris III, 1991.

MOREL (Nicole), *L'Histoire et le temps, l'art et l'errance, thèmes et variations dans " Le Grand Jamais " et " Ecoutez voir " d' E. Triolet,* thèse de 3e cycle, Université de Besançon, 1973.

e) Articles et chapitres d'ouvrages :

ANGLES (Auguste), " Aragon est aussi un romancier " *Confluences,* n° 21 - 24, "Problèmes du roman" (sous la direction de J. Prévost), Lyon, 1943.

APEL - MULLER (Michel), " Dans les marges d'un sonnet d' Aragon ", *La Nouvelle Critique,* n° 78, n.s., nov. 1974.

APEL - MULLER (Michel), " Introduction " à Aragon, *Choix de poèmes,* ed.Messidor, 1983.

APEL - MULLER (Michel), " Hommage à Aragon ", *La Pensée,* n° 232, mars - avril 1983, p. 7 - 13.

APEL - MULLER (Michel), " Sens et portée d'un geste aragonien ", *La Pensée,* n° 260, nov. - déc. 1987, p. 71 - 77.

BABILAS (Wolfgang), " Aragon und Hölderlin ", *Hölderlin Jahrbuch,* 1967 - 1968, J.C. Mohr, Tübingen, p. 209 - 239.

BABILAS (Wolfgang), " Le collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon " *Revue des Sciences Humaines,* n° 151, juillet - septembre 1973, p. 329 - 354.

BALMAND (Pascal), " Breton, Aragon... les surréalistes et les communistes ", *L'Histoire,* n° 127, nov.1989, p. 34 - 42.

BAUDE (Jeanne), " L'esthétique et ses masques : les textes théoriques d'Aragon dans *La Révolution Surréaliste* ", *Recherches sur l'histoire de la poétique,* études publiées par M. M. Munch, Berne, Université de Metz, Faculté des Lettres, 1984, p. 135 - 154.

BEN TALEB (Othman), "La clôture du récit aragonien ", *Le Point final,* Actes du colloque international de Clermont Ferrand, présentés par A. Montandon, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont -Ferrand II, n. s., fasc. 20, Publ. de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont - Ferrand, 1984, p. 129 - 144.

BOSQUET (Alain), *La Mémoire ou l'oubli,* Grasset, 1990.

[Un ch. sur Aragon.]

BOUGNOUX (Daniel), " L'échange fou (Prose, peinture, poésie dans quelques oeuvres récentes d'Aragon) ", *Europe,* n° 526, février 1973, p. 178 - 192.

BOUGNOUX (Daniel), " Le théâtre de Sébastien ", *La Nouvelle Critique,* , n° 97, 1977, p. 69 - 74.

CALIN (William), " La tradition épique médiévale dans la littérature moderne : le cas Aragon ", *Charlemagne et l'épopée romane,* Actes du Congrès international de la Société Rencesvals, t. II, Université de Liège, 1978, p. 458 - 468.

CALIN (WIlliam), "The Poets' Poet : Intertextuality in Louis Aragon ", *Symposium,* vol. XL, n° 1, 1986, p. 3 - 14.

[Sur *Brocéliande, Le Fou d'Elsa, Les Poètes* .]

CARASSUS (Emilien), *Les grèves imaginaires* , éd. du C.N.R.S., Centre régional de Toulouse, 1982, ch. VI, " Aragon et les miroirs de la grève dans les romans du *Monde réel"*, p. 139 - 160.

CARASSUS (Emilien), " De quelques surréalistes et du ' Procès Barrès '. *Lettres inédites* de Louis Aragon et de Pierre Drieu la Rochelle à Maurice Barrès ", *Littératures,* Université de Toulouse le Mirail, automne 1985, n° 13, p. 151 - 168.

COMITE CENTRAL DU P.C.F., " Hommage à Aragon. C'est notre honneur ", *Cahiers du communisme,* janvier 1983, n° 1, p. 122 - 123.

DAIX (Pierre), *Ce que je sais du XXe siècle,* , ch. I, " Louis ", Calmann - Lévy, 1985, p. 199 - 223.

DANG TRAN (Jacqueline), " Usages et fonctions de l'intratextualité dans l'oeuvre d'Aragon ", *Revue des Sciences Humaines*, tome XXXXI, *L'Oeuvre texte* , n° 215, juillet - septembre 1989, p. 179 - 200.

DASPRE (André), " L'image de Jean Jaurès dans les romans de Jules Romains, Roger Martin du Gard, et Aragon ", *Trois figures de l' imaginaire littéraire : les odyssées, l'héroïsation de personnages historiques, la science et le savant,* Actes du XVIIe Congrès de la Société française de Littérature Générale et Comparée (Nice, 1981), Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, n° 22, 1ère série, 1982, (diffusion : Les Belles Lettres).

DASPRE (André), " Ecrits d'Aragon sur Picasso ", *Hommage à Claude Digeon,* Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, Les Belles Lettres, n° 36, 1ère série, 1987, p. 233 - 247.

DOLLO GAGIATTO (Christiane), " Le mouvement flou. Mystification et transgression dans les premiers écrits d'Aragon ", *Lendemains,* n° 50, 1988, p. 108 - 119.

DOUMAS (Michel), " La présence de Rétif de la Bretonne dans l'oeuvre d' Aragon : quelques points de repère ", *Etudes rétiviennes,* n° 7, déc. 1987, p. 7 - 30.

FISCHER (Jan O.), " La conception de " Réalisme " chez Aragon " *Beitrage zur romanischen Philologie,* , t. 4, Berlin, janvier 1965.

GALPERINA (E.), "Le retour à la réalité (à propos des derniers livres de Louis Aragon)" *La Littérature Internationale* (12), déc. 1935.

GARDY (Philippe), " Aragon lecteur des troubadours : emprunt et déplacement d'un mythe ". *Trames. Mythes, Images Représentations*, Actes du Congrès de Littérature Générale et Comparée, (Limoges, 1977), Limoges, 1981.

GAUBERT (Serge), " Aragon - Paris : le Passage et l'Impasse ", *Les Mots la Vie,* n° 6, " Le surréalisme et la ville ", Publications du groupe P. Eluard, Université de Nice, 1989, p. 17 - 24.

GEOGHEGAN (Crispin), " Surrealism and Communism ; the Hesitations of Aragon from Kharkov to the ' Affaire Front rouge ' ", *Journal of European Studies,* VIII, éd. Alpha Academic, 1978, p. 12 - 23.

HAROCHE (Charles), " Le patrimoine d' Aragon : une initiation à l'avenir ", *Les Cahiers du Communisme,* n° 1, janvier 1983, p. 114 - 121.

HILSUM (Mireille), " Les préfaces tardives d'Aragon pour *Les Oeuvres romanesques croisées* ", *Poétique,* " Paratextes ", n° 69, février 1987, Le Seuil, p. 45 - 60.

JEAN (Raymond), " Ouvertures, phrases seuils ", *Critique,* n° 288, mai 1971, p. 421 - 431.

JEAN (Raymond), *Pratique de la littérature,* " Autour d'Aragon *: Télémaque* . Prélude au *Libertinage.* Du *Fou d'Elsa.. Dans l'arène* ", Le Seuil, 1978.

JOUFFROY (Alain), préface à *Le Mouvement perpétuel,* précédé de *Feu de Joie* et suivi de *Ecritures automatiques,* coll. Poésie, Gallimard, 1970, p. 7 - 23.

KLEIN (Wolfgang), " Une notion matérialiste de " Réalisme ". L'exemple d' Aragon ", *Beitrage zur romanischen Philologie*, Berlin, XIX, 1980, p. 257 - 262, et *Philologica pragensia,* n° 2, 1980, p. 103 - 105.

KLEIN (Wolfgang), " Becher und Aragon ", *Connaissance de la R.D.A.*, décembre 1982, p. 113 - 123.

LABRY (Suzanne), " Aragon poète d'Elsa ", *Les Cahiers du C.E.R.M.*, 1965.

LABRY (Suzanne), " Notes sur Aragon et la perfection en poésie ", *La Nouvelle Critique*, n° 8, septembre 1957, p. 158 - 176.

LAHANQUE (Reynald), " Aragon ou le réalisme au service de la révolution " *Autrement dire*, n° 1, Presses Universitaires de Nancy, 1984, p. 15 - 42.

LAHANQUE (Reynald), " Aragon, Nizan et la question du réalisme socialiste " , *Paul Nizan écrivain*, études réunies par B. Alluin et J. Deguy, Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 105 - 120.

LANCE - OTTERBEIN (Renate), " Le Fonds Elsa Triolet - Aragon du C.N.R.S.. Ouvert pour inventaire ". *La Pensée*, n° 260, nov. - déc. 1987, p. 83 - 92.

LASSALLE (Roger), " La poésie médiévale dans l'oeuvre poétique d'Aragon ", *La Licorne*, n° 6, t. 1, Publ. de la Faculté des Lettres et des Langues de Poitiers, 1982, p. 195 - 211.

LEENHARDT (Jacques), " ' Le Feuilleton change d'auteur ': dessein d'un pamphlet ", *Mélusine*, n° 5, déc. 1983, p. 67 - 78.

LEENHARDT (Jacques), " La pensée archaïsante et les conditions d'une mythologie moderne. A propos de G. de Chirico et L. Aragon ", *Elseneur*, n° 3, Actes du colloque "L'Archaïsme", Publications de l'Université de Caen, 1984, p. 158 - 168.

LEENHARDT (Jacques), " *L'énigme de l'objet*, propos sur la ' métaphysique ' chez Giorgio de Chirico et la ' mythologie ' chez Aragon ", *L'Objet au défi*, études réunies par J. Chénieux - Gendron et M. C. Dumas, coll. Ecritures et arts contemporains, Champs des activités surréalistes, P.U.F., 3e trimestre 1987, p. 9 - 20.

MAHFOUZ (Issam), *Aragon, le poète et la cause*, coll. Les géants de la pensée mondiale, Beyrouth, éd. de l'Organisation arabe, 1974.

[Cite un dialogue avec Aragon.]

MALAQUAIS (Louis), *Le nommé Louis Aragon ou le patriote professionnel* , supplément à *Masses*, février 1947, n° 7.

[Pamphlet, 16 p.]

MELZER (Helmut), " Weltanschauliche und künstlerische Aspekte des Frühwerkes Louis Aragons", *Beiträge zur romanischen Philologie*, Heft 1, Berlin (D.D.R.), 1982, p.61-68.

MELZER (Helmut), " Kampf für den Frieden und kunstlerische Entwicklung. Der Beitrag Aragons ", *Beiträge zur romanischen Philologie*, XXIII, 1984, p. 61 - 68.

MOREL (Jean - Pierre), " Comment Aragon passe 'sur les rails de l'idéologie prolétarienne', à Kharkov, 1931 ", *La Quinzaine Littéraire*, n° 386, 16 janvier 1983, p.11-13.

NERLICH (Michaël), " A l'assaut du réel : de Kant à d'Holbach dans l'oeuvre d'Aragon", *La Pensée*, n° 203, février 1979.

PALAYRET (Guy), " Attirances et répulsions : Aragon, Breton et les écrivains révolutionnaires autour du P.C.F. (1930 - 1935) ", *Mélusine*, V, *Politique - polémique*, L'Age d'homme, Lausanne, 1983, p. 79 - 100.

PLUYMENE (Jean), " Aragon parisien ", *Commentaire*, vol. 7, n° 25, printemps 1984.

[Repris , sous le titre " Aragon parisien ", dans *Trajets parisiens*, Julliard, 1984, p. 131 -155.]

POLVINA (Pera), " Le rythme, la phrase et la rime dans deux mille vers d'Aragon ", *Le Vers français au XXe siècle*, Actes du colloque du Centre de philologie et de littérature romanes de Strasbourg, Klincksieck, 1967, p. 197 - 205.

PREVOST (Claude), " Exploration de l'espace romanesque ", *La Nouvelle Critique*, n° 33, avril 1970.

RAY (Lionel), *Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité*, E.F.R., 1971.

RISTAT (Jean), " Le manuscrit d'Aragon considéré comme un jeu de cartes ", *Digraphe*, n° 11, avril 1977, p. 139 - 147.

ROBERT (Frédéric), " Aragon, de Francis Poulenc à Léonardi ", *Chansons,* n° 11 - 12, 1965.

[n° spécial sur Aragon.]

ROBRIEUX (Philippe), *Histoire intérieure du parti communiste,* t. 4, Fayard, 1984, p. 70 -86.

RONDEAU (Daniel), " En étrange parti dans son parti lui - même " *Trans - Europ-Express. Un an de reportage littéraire à ' Libération ' ",* Le Seuil, 1984, p. 15 - 19 et 20 - 41.

ROUDIEZ (L. S.), " The case of Louis Aragon and the surrealism ", *French Review,* vol. XXVI, n° 2, déc. 1952, p. 96 - 104.

SCHOBER (Rita), " Louis Aragon. Von der Suche der Dichtung nach Erkenntnis der Welt ", Akademie Verlag, Nr 1 / G, Berlin (D.D.R.), 1985, 26 p.

SCHUSTER (Jean), " Aragon au défi ", allocution au cercle Karl Marx, 1966. Repris dans *Archives 57 / 68,* Eric Losfeld, 1969, p. 77 90.

SICK (Franziska), *Literaturpolitik und politische Literatur, / Zum Selbstverständnis der französischen Romanschriftsteller im Umkreis der Volksfront,* Carl Winter - Universitätsverlag, Heidelberg, 1989, p. 117 - 146.

SIMON (Daniel), " Les textes d'Aragon mis en musique " *Autour de la mélodie française,* Université de Rouen,n° 124, 1986, p. 25 - 40.

SONINA (L.), " Aragons ' Metaphernroman ' ", *Kunst und Literatur,* Verlag Volk und Welt, Berlin (D.D.R.), Januar - Februar 1985, Heft 1, p. 71 - 91.

TONNET - LACROIX (Eliane), "Aragon et l'esprit nouveau à la veille des années vingt", *L'Esprit nouveau dans tous ses états* (sur la couverture : *Pour Michel Décaudin*), Minard, 1986, p. 411 - 419.

TRIOLET (Elsa), préface des *O.R.C.,* en particulier vol. 3 : " Préface à la contrebande ",; vol. 5 : " Préface à la clandestinité "; vol. 9 : " Préface au désenchantement "; vol. 13 : "Préface à la mort dans l'âme "; vol. 14 : "Préface à la lutte avec l'ange "; vol 17 : " Préface à une *Vie de Michel Vigaud* "; vol 21 : " Préface à la guerre et à la paix "; vol 35 : " Une goutte d'eau de la mer reproduit la mer ".

3 - OUVRAGES ET ARTICLES PORTANT SUR UNE OEUVRE PARTICULIERE :

On se reportera aussi aux numéros de revues cités en III, 1,dont la contribution à l'étude d'Aragon est essentielle.

Anicet

Collectif, " Mirabelle dans le panorama,notes pour une lecture d'*Anicet* ", dossier réuni par R. Antoine, M. Barreau, D. Briolet, A.Peyronie, Y. Vadé,*Modernités* n°1, *D'Hérodiade à Mirabelle,* Université de Nantes, 1986, p. 90 -121.

ARROUYE (Jean) , " Aragon *: Anicet ou le panorama,* Une éducation poétique " *,L'école des lettres,* II, n°12, *Le roman de formation,* 1969, p. 49 -57.

SAVINIO (Alberto) , "*Anicet* ou le dadaïsme justifié ",texte italien paru dans *La Ronda* n° 11-12, nov-dec.1921; traduit par J.B.Para, *Faites entrer l'infini - Dans le feu du surréalisme,* sept.1986, p. 2-3.

TONNET-LACROIX (Eliane) , "Deux romans d'apprentissage" présurréalistes : *Anicet* et *Les Aventures de Télémaque* ".*Melusine,* VIII, L'Age d'homme, 1986, p.55-68.

Aurélien

1-Ouvrages collectifs, numéros spéciaux de revues*"Aurélien" ou l'écriture indirecte*, études réunies par Suzanne Ravis, coll. Unichamp n° 21, Champion, 1988.*

[Auteurs : E Béguin, G. Leroux, S. Ravis, L.Victor]

Cahiers Textuel 34/44, François Rabelais-"Aurélien" d'Aragon ,textes réunis et présentés par F. Charpentier et M.C. Dumas, Université de Paris VII ,1989, n°4 / 5.*

Messidor , janvier-février 1958.

Revue d'histoire littéraire de la France : Aragon"Aurélien", janv-févr.1990,n°1.

Roman 20-50 ,n°7,*"Aragon-Aurélien"*, Université de Lille III, mars 1989.*

Silex n° 8/9, *Aragon-"Aurélien" / Television* Grenoble,3e trimestre 1978.

2-Etudes séparées.

CLAUDEL (Paul), " Poème ou roman? *Aurélien* " , *Les Etoiles* , 15 mai 1945.

FOLLET (Lionel), *Aragon,le fantasme et l'histoire- Incipit et production textuelle dans "Aurélien "* (Sur la couverture : *Lionel Follet lit/ Aragon/ Aurélien*) , coll. Entaille/s, E.F.R. 1980 - Repris avec une postface,sous le titre *"Aurélien" / Le fantasme et l'histoire,* Annales littéraires de l'Université de Besançon, série linguistique et Sémiotique n°10, Besançon, diffusion Les Belles Lettres,1988.

IMBS (Paul), "Notes sur la syntaxe du Français contemporain d'après *Aurélien* d'Aragon", *Le Français moderne,* t. XVI, avril 1948, n°2, p.95-107, et juillet 1948, n°3, p. 191-209.

LABRY (Suzanne) , "*Aurélien* : il n'y a pas d'amour heureux,Mais...! " , *Littératures,* n°19, Université de Toulouse Le Mirail, automne 1988, p. 121-132.

LEROUX (Gwenola), Voir Thèses.

RAVIS (Suzanne) ," Répétition et progression dans *Aurélien,* ou le roman comme creuset des contraires chez Aragon ", *La Pensée,* n°193, juin 1977, p. 31-53.

VICTOR (Lucien), "Eléments pour une description de l'épilogue d'*Aurélien, roman*", *L'Information grammaticale,* n°40, janvier 1989, p. 23-28.

Les Aventures de Télémaque

GALLINGANI (Daniela) *Il testo a fronte : la riscrittura in L. Aragon,* éd. Patron, Bologna, 1987.

GENETTE (Gérard), *Palimpseste,* ch. LXXIII, coll. Poétique, Le Seuil, 1982, p. 410 - 414.

PIEGAY (Nathalie) , " Une correction magistrale : Les *Aventures de Télémaque* d'Aragon", *Pleine Marge,* Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique, n°12, Ed. Peters-France, décembre 1990, p. 71-77.

RIVIERE (Jacques) , " *Les Aventures de Télémaque* " , *La Nouvelle Revue Française,* avril 1923, recueilli dans *Nouvelles Etudes,* NRF, Gallimard, 1947.

SCHOBER (Rita) , " *Les Aventures de Télémaque* ou le procès du roman traditionnel " , *Beiträge zur romanischen Philologie,* Berlin (D.D.R.) , 1982, Heft 1, p. 49-59.

Les Beaux Quartiers

KADISH (Doris) , " L'ironie et le roman engagé : *Les Beaux Quartiers* de Louis Aragon", *The French Review* , n°3, Febr. 1972, p. 596-609.

RAVIS-FRANÇON (Suzanne) , "L'inscription indirecte de la guerre et de la lutte contre la guerre dans *Les Cloches de Bâle , Les Beaux Quartiers* et *Les Voyageurs de l'impériale* d'Aragon, *La Guerre et la Paix dans les lettres françaises de la guerre du Rif à la guerre d'Espagne (1925-1939)* , Presses Universitaires de Reims-INALF-CNRS., 1983, p. 224-234.

Blanche ou l'oubli

BABILAS (Wolfgang), " Das Sprachbild in Louis Aragons' Roman *Blanche ou l'oubli* " , *Collectanea Philologica , Festschrift für Helmut Gipper* , Saecula spiritualia, 14, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, 1985, p. 39-71.

BOUGNOUX (Daniel) ,"*Blanche ou l'oubli " d'Aragon* , coll. Poche Critique, Hachette,1973.

DAIX (Pierre), " Après une deuxième lecture de *Blanche ou l'oubli* ", *La Nouvelle Critique,* n. s. n° 8 - 9, nov. - déc. 1967, p. 56 - 60.

FAYE (Jean-Pierre) , " Oublier vrai. Ecriture et vérité " , *L.. F.* n° 1215, 3 janvier 1968, p. 10-11

SOLLERS (Philippe) " Lu et approuvé par Philippe Sollers : Une science de l'anomalie " , *Le Monde,* supplément au n° 7050, 13 sept. 1967, p.V.

Les Chambres

HAROCHE (Charles) , " *Les Chambres, poème du temps qui ne passe pas* " , *La Pensée* , n°148, déc.1969, p.112-116.

Les Cloches de Bâle

ABLAMOWICZ (Aleksander) , " Roman et histoire : l'exemple des *Cloches de Bâle* de Louis Aragon " , *Irruption de l'histoire dans la littérature française de l'entre-deux-guerres,* textes réunis par R Garguilo et Aleksander Ablamowicz, Université de Silésie, Katowice / Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986, p. 95-105.

BEM (Jeanne) , " Roman des Origines, origine du Roman chez Aragon : *Les Cloches de Bâle* " , *Cahiers de l'U.E.R. Froissart,* n°8, *Roman et société,* Actes du colloque de Valenciennes, hiver 1983, p. 133-139.

DORT (Bernard) , " Le corps de Catherine " , *Travail théâtral,* cahiers trimestriels, n°23, Ed. La Cité, avril-juin 1976, p. 98-100.

PRINCE (Gerald) , "Changement de technique romanesque dans *Les Cloches de Bâle",* *Romance Notes,* n°1, automne 1972, p. 1-6.

VELLUT (Hélène) , "La composition des *Cloches de Bâle* de Louis Aragon" , *Cahiers de Littérature et de linguistique appliquée* , n°3-4, Université Nationale du Zaïre, juin-décembre 1971, p. 5-18.

Les Communistes

FREVILLE (Jean), " *Les Communistes* d'Aragon " , *La Pensée* , n° 39, 1951.

STIL (André) , *Les Cahiers du Communisme,* 1951, débat sur *Les Communistes,* recueilli dans *Vers un réalisme socialiste,* Ed. de la Nouvelle Critique, 1952.

VASSEVIERE (Maryse) , " La réécriture des *Communistes* d'Aragon " , *Littérature,* n°4, dec.1971, p. 70-89.

Le Crève-Coeur

BABILAS (Wolfgang), " Shakespeare in Aragon's *Le Crève Coeur ", Festschrift für Karl Schneider zum 70.Geburtstag am 18 April 1982.* Herausgegeben von Ernst S. Dick und Kurt R. Jankowsky, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamin Pub-Co, 1982, p.455 - 464.

La Défense de l'infini

BOUGNOUX (Daniel) , " "La langue ardente de l'orage" " ,*Pleine Marge,* n° 12, déc.1990, p.79-87.[Sur *Irène.* Texte français de la préface de la version italienne légèrement modifiée, Sexta e Riva,Milan, 1984.]

FORMENTELLI (Eliane), *Du Surréalisme et du plaisir*, Corti, 1987, p.15-37 [Sur *Irène* et *Le libertinage* .] « L'adresse et le plaisir ».

HILSUM (Mireille), " La naissance d'*Irène* ", *Du surréalisme et du plaisir,* Champs des activités surréalistes, Corti, 1987.

VARGAFTIG (Bernard), " Le déchirement ", *La Pensée,* n° 260, nov.-déc. 1987, p. 81 - 82.

Ecritures automatiques

BABILAS (Wolfgang) , " Aragon : "Nous sommes les vaporisateurs de la pensée" ", *Le Surréalisme dans le texte,* Actes du colloque de Grenoble, Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1978, p. 85-103 (avec la discussion).

BRIOLET (Daniel) , " Ecritures automatiques,écriture romanesque : imaginaire et écriture chez Aragon à l'aube des années vingt ", *Modernités* , n°1,*Université de Nantes, D'Hérodiade à Mirabelle,* 1986, p. 125-144. [Des erreurs à rectifier à partir d'une étude à paraître de N. Limat-Letellier dans *R.C.A.T,* n° 4..]

LIMAT-LETELLIER (Nathalie), " Les écritures automatiques d'Aragon ", à paraître dans un ouvrage collectif sur les écritures automatiques, Centre de recherche sur le Surréalisme, CNRS, 1991.

Feu de joie

BABILAS (Wolfgang) , " "Charlot mystique" : un poème philosophique du jeune Aragon", *Faites entrer l'infini,* n° 6, septembre 1988, p.11-13.

Le Fou d'Elsa

BABILAS (Wolfgang) , " *Le Fou d'Elsa* : eine Reflexion über Zukunft und Liebe ", *Zeitschrift für französiche Sprach und Literatur,* Heft 4, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, Band LXXVII, Juli 1967, p. 131-154.

BOSQUET (Alain) , " Aragon,l'histoire et la philosophie " ,*La Nouvelle Revue française,* n°134, 1964, p.196-302.

DUCHET (Claude) , " Cette Grenade appelée vie ",*La Pensée,* n°115, juin 1964, p.87-95.

HAROCHE (Charles), *Le Sentiment de l'amour dans " le Fou d'Elsa " et l'oeuvre d'Aragon* , Gallimard, 1966.

Henri Matisse,roman

THIBAUDEAU (Jean), " *Henri Matisse, roman* ou la peinture dans le livre, ailleurs ", *La Nouvelle Critique,* n°77, n.s., oct.1974, p.76-88, et n° 79-80, déc.1974-Janv.1975, p.100 - 107.

Histoire de l'URSS

BRUHAT (Jean), " Aragon,historien de l'URSS " ,*La Pensée,* n°109, juin 1963, p.21-34.

Je n'ai jamais appris à écrire,ou les incipit

PREVOST (Claude) , " Le grand défi de l'écriture ", *La Nouvelle Critique,* n°77, n.s., 1974, p.59-75.

Le Libertinage

Recension de lectures critiques contemporaines, établie par W. Babilas, dans *Oeuvres et critiques,* 2eme année, n°1, *Prose romanesque du XX° siècle,* 1977.

Collectif : *Sur Aragon : " Le Libertinage "*, Publications de l'Université de Provence, 1986.

ABLAMOWICZ (Aleksander) , " *Le Libertinage* -contes et nouvelles d'un surréaliste en formation ", *Contes et nouvelles-D'une fin de siècle à l'autre,* sous la direction d'A. Ablamowicz, Katowice, Université Slaski, 1988.

BOUGNOUX (Daniel), " La double bande ",*Silex,* n°26, *La trahison,* Grenoble, janvier 1984, p.118-130.

CHARLES (Michel) , " Aragon lecteur de Lautréamont ", *Cahiers dada surréalisme,* 4, *Au temps de dada / Problèmes du langage,* Association nationale pour l'étude de dada et du surréalisme, Lettres modernes, 1971 [1970 sur la couverture], p.65-78.

Le Mentir-vrai

GAMARRA (Pierre) , " Servitude et grandeur du mensonge " , *Europe* n° 619-620, nov-dec. 1980, p. 118-193.

La Mise à mort

BEGUIN (Edouard), " La lecture au miroir. Remarques pour lire *La Mise à mort* d'Aragon", *Aporie* n°10, Le Revest-Les-Eaux, novembre 1988, p. 23-33.

BENOT (Yves), "*A propos de la Mise à mort.* Vertige et réalité ", *La Pensée,* n°122, août 1965, p. 104-111.

BOUGNOUX (Daniel) , "Chambre obscure ",*Silex,* n°3, *Hamlet 1601-1977,* Grenoble, 1er trimestre 1977, p. 118-142.

BOUGNOUX (Daniel), "Girardisme et littérature : une lecture de *La Mise à mort* d'Aragon", *Violence et vérité autour de René Girard,* volume coordonné par P. Dumonchel, Grasset, 1985.

CLEMENT (Catherine), *Miroirs du sujet,* "Le temps du regard : roman / regard / régression ou l'Ame pupilline ", Union Générale d'Edition, 1975, p.28-61. [Version remaniée de l'article de *L'Arc* , 1973.]

DANG TRAN (Jacqueline) , " *La Mise à mort d'Aragon.* Une hypothèse baroque", *Interférences,* Faculté des Lettres de l'Université de Rennes II,1987, p.129-148.

HEYNDELS (Ralph) , " Histoire, subjectivité et tensions textuelles (Aragon, *La Mise à mort,*vs Grass,*Le chat et la souris*), *L'Evolution du roman,* Actes du 9° congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée, direction Z. Konstantinovic, Eva Kushner et alii, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität, 1982.

FISCHER (Ernest),*A la recherche de la réalité.Contribution à une esthétique marxiste moderne,* essai.Coll.Dossiers des Lettres Nouvelles,Denoël,1970,p.118-137. (sous le titre: "L'image perdue ")

FORMENTELLI (Eliane) " Le miroir et la voix. Etude sur *la Mise à mort* d'Aragon ", *L'Objet au défi,* études réunies par J. Chénieux-Gendron et M.C. Dumas, coll. Ecritures et arts contemporains, Champs des activités surréalistes, P.U.F.,3e trimestre 1987, p.39-45.

MILNER (Jean-Claude), " Grammaire d'Aragon ", *Cahiers pour l'analyse,* publiés par le centre d'épistémologie de l'E.N.S., n°7, Ed.Le Graphe, 1967, p. 45-56.

ROBEL (Léon) , " La langue et la culture russes comme générateurs du roman français : *La Mise à mort* d'Aragon ", *De la Genèse du texte littéraire / Manuscrit, texte, auteur, critique.* Actes du colloque franco-soviétique : ITEM-CNRS (Paris) / Institut Gorki de Littérature Mondiale, Académie des Sciences (Moscou) , 1987, textes réunis par Almuth Grésillon, Ed. du Lérot (Tusson), 1988, p. 169-183.

SCHOBER (Rita) , " Im Spiegel Fougères oder "die Weise von Liebe und Tod" ", Nachwort zu *Spiegelbilder* , Berlin (D.D.R.) , 1968, p. 483-502.

Le Mouvement perpétuel

HUBERT (Etienne-Alain) , " Rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs " note sur le poème " Un air embaumé ", dans *Le Mouvement perpétuel, Revue des Lettres Modernes,* 16,*Guillaume Apollinaire,* 1983, p. 179-181.

Le Paysan de Paris

BONNEVILLE (Georges) , " Aragon surréaliste dans *Le Paysan de Paris* " , *Points et contrepoints* , n°113, 1974.

BOUGNOUX (Daniel) , " Aragon ou le génie d'un lieu " , *Les Cahiers du chemin,* n° 22, 15 oct. 1974, p. 124-145.

BOUGNOUX (Daniel) , " "En blond adorable" " , *Le Surréalisme dans le texte* , Actes du colloque de Grenoble, Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1978, p. 63-83 (avec la discussion).

CALIN (Françoise) , " *Le Paysan de Paris* et son entreprise insensée " , *Degré second IX,* juillet 1985, p. 51-65.

DRIJKONINGEN (Fernand) , " La fonction du narrataire dans *Le Paysan de Paris* " , *Mélusine IV : Le Livre surréaliste,* Actes du colloque de la Sorbonne, Lausanne, L'Age d'homme, 1982, p. 267-277.

LEENHARDT (Jacques) , " Frontière et passage dans la mythologie du *Paysan de Paris*", *Lendemains,* IX, 35, 1984, p. 43-48.

MERTENS, " La double ironie dans *Le Paysan de Paris* " , *Neophilologus,* vol. LX, 2, avril 1976, p. 212-213.

Les Poètes

ROBEL (Léon), " Une lecture des *Poètes* " , *Change* , n°6, 1970.

Le Roman inachevé

COLLECTIF (J. Lastelle, B.Le Roux, J.Pechevant, Y.Stalloni, etc.), *Le Souvenir dans " Le Roman inachevé " d'Aragon,* coll. Analyses et réflexions sur..., n°10, éd. Marketing-Ellipses, 1978.*

BLANCHET (André) , " Aragon et son *Roman inachevé* " , *Etudes,* t. 294, juillet-août 1957.

COURTADE (Pierre) , " *Le Roman inachevé* d'Aragon est-il un livre pessimiste?" , *L'Humanité,* 12 février 1957, p. 2.

ROY (Claude) , " *Le Roman inachevé,* poème par Aragon ", *Libération,* 19 décembre 1956.

VARLOOT (Jean) , "*Le Roman inachevé* d'Aragon " , *La Pensée,* n.s., n°72, mars-avril 1957.

La Semaine sainte

COLLECTIF, *Histoire / Roman," La Semaine sainte* ", Actes du colloque d'Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1988.

[L'ouvrage contient une bibliographie analytique, établie par C.Grenouillet, de 200 ouvrages et articles sur *La Semaine sainte.* Nous renvoyons à cette bibliographie, à jour en 1988].

Théâtre / Roman

BOUGNOUX (Daniel) , " Le Théâtre de Sébastien ", *La Nouvelle Critique,* n°97, oct. 1976, p. 69-74.

PREVOST (Claude), " Le grand défi de l'écriture ", *La Nouvelle Critique*, n°77, n.s., oct.1974, p.59-75.

REILLE (Jean-François), " Aragon,*Théâtre / Roman* : un interrogatoire d'identité", *Littérature*, n° 20, déc.1975, p.3-16.

Traité du style

TISON-BRAUN (Micheline), " Traité du style et style du traité ", *Esprit créateur*, XXIII, n°4, hiver 1983, p. 51-61.

Les Voyageurs de l'impériale

BEGUIN (Edouard) , " Le réalisme socialiste d'Aragon : une poétique politique du roman. L'exemple des *Voyageurs de l'impériale* ", *La Guerre et la Paix dans les lettres françaises de la guerre du Rif à la guerre d'Espagne (1925-1939)*, Presses Universitaires de Reims-INALF-CNRS, 1983, p. 232-240.

CHARDIN (Philippe), *Le Roman de la conscience malheureuse (Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon)* , Droz, 1983.

Les Yeux d'Elsa

BABILAS (Wolfgang) , "Sur un poème poétologique d'Aragon : "Richard Coeur-de-Lion", *Revue des Sciences humaines*, t. LXXV, n°204, oct-déc.1986, p. 133-146.

BABILAS (Wolfgang), " " Pour un chant national " ",*Text-Etymologie*, Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt, Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag, herausgeggeben von Arnold Arens, Franz Steiner Verlag, Weisbaden GMBH, Stuttgart, 1987, p. 298-314.

IV - THEORIE LITTERAIRE ET LINGUISTIQUE :

1 -THEORIE LITTERAIRE :

ADAM (Jean - Michel), *Le Récit*, coll. Que Sais - Je ?, P.U.F., 1984.

AUERBACH (Eric), *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968 (traduction par C. Heim de l'ouvrage allemand de 1946).

BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l' écriture*, Le Seuil, 1953.

BOOTH (Wayne C.), " Distance et point de vue ", *Poétique*, 4, Le Seuil, 1970.

BUTOR (Michel), *Essais sur le roman*, Gallimard, 1960.

COHN (Doritt), *La Transparence intérieure* (1978), coll. Poétique, Le Seuil, 1981, pour la traduction française.

DÄLLENBACH (Lucien), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, coll. Poétique, Le Seuil, 1977.

DUCHET (CLaude), *La Sociocritique*, Nathan, 1982.

FORSTER (E.M.), *Aspects of the Novel*, (1927), Penguin Books, Middlesex, éd. de 1977.

GENETTE (Gérard), *Figures*, coll. Tel Quel, Le Seuil , 1966.

GENETTE (Gérard), *Figures II*, " Frontières du récit ", coll. Tel Quel, Le Seuil, 1969.

GENETTE (Gérard), *Figures III*, coll. Poétique, Le Seuil, 1972.

GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, coll. Poétique, Le Seuil, 1983.

GENETTE (Gérard), "Introduction à l'architexte ", in Collectif, *Théorie des genres*, coll. Points, Le Seuil, 1986.

HAMON (Philippe), " Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit ", *Le Français moderne*, n° 3, juillet 1972.

HAMON (Philippe), " Un discours contraint ", *Poétique*, n° 16, 1973, p. 411 - 445.

LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, 1975.

LUKACS (Georges), *La Théorie du roman*, bibliothèque Médiations, Gonthier, 1963 [Traduction française de l'ouvrage de 1920.]

LUKACS (Georges), *Problèmes du réalisme*, coll. Le Sens de la marche, textes français de Cl. Prévost et J. Guégan, L'Arche, 1975. [Textes publiés de 1932 à 1940.]

LUKACS (Georges), *Ecrits de Moscou*, Textes inédits, traduction et introduction de Claude Prévost, Ed. Sociales, 1974.

METZ (Christian), *Essai sur la signification au cinéma*, coll. d'Esthétique, 3, Klincksieck, 1968.

RAIMOND (Michel), *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, éd. J. Corti, 1966 *.

RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Le Seuil, 1967.

RICARDOU (Jean), *Le Nouveau roman* , coll. Ecrivains de toujours, Le Seuil, 1973.

ROSSUM - GUYON (F. Van), *Critique du roman. Essai sur " La Modification " de M. Butor*. Gallimard,1970.

ROSSUM - GUYON (F. Van), "Point de vue et perspective narrative ", *Poétique*, n° 4, 1970.

ROUSSET (Jean), *Narcisse romancier*, Corti, 1964.

SANTERRES - SARKANY (Stéphane), *Théorie de la littérature*, coll. Que Sais-Je? P.U.F., 1990.

SORENSEN (Kathrine) et JORGENSEN (Ravn), *La Théorie du roman, Thèmes et modes.*, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, Kobenhavn, 1987.

TODOROV (Tzvetan), *Les Genres du discours*, coll. Poétique, Le Seuil, 1978.

ZERAFFA (Michel), *Roman et société*, coll. Sup, Le Sociologue, n° 23, P.U.F., 1971.

Ouvrages collectifs, revues :

Les Cahiers du Cinéma, 1967, n° spécial sur les problèmes du récit dans le film et dans le roman. [Cf. *Lettres françaises*, n°1162, 22 décembre 1966.]

Communication 8, Recherches sémiologiques, *L'Analyse structurale du récit*, Le Seuil, 1966.

Poétique, n° 21, *Le Dialogue des genres*, 1975.

Poétique, n° 32, *Genres*.

Roman, réalités, réalisme. Etudes réunies par Jean Bessière, Université de Picardie, P.U.F., 1989.

Texte n° 2, *L'Intertextualité . Intertexte, autotexte, intratexte*, Trinity College, Toronto, 1983.

Théorie d'ensemble (textes de M. Foucault, R. Barthes, J. Derrida, et alii), coll. Tel Quel, Le Seuil, 1968.

Théorie des genres (textes de G. Genette, H.R. Strauss, J.M. Schaeffer, R. Scholes, W.D. Stempel, K. Viëtor), coll. Points, Le Seuil, 1986.

Typologie du roman, Actes du colloque organisé par l'Université de la Sorbonne Nouvelle, en collaboration avec l'Université de Wroclaw, ouvrage coordonné par C. Moatti et M. Heistein. Romanica Wratislaviensia XXII, Acta Universitatis Wratislaviensis, n° 690, Wroclaw, 1984.

2 - LINGUISTIQUE :

COHEN (Marcel), *Le Système verbal sémitique et l'expression du temps*, thèse de lettres, Imprimerie nationale, 1924.

COHEN (Marcel), *Grammaire et style, 1450 - 1950, Cinq cents ans de phrase française.* Editions Sociales, 1954.[Nombreuses références à Aragon.]

BENVENISTE (Emile), *Problèmes du langage,* " Le langage et l'expérience humaine ", coll. Diogène, N.R.F. Gallimard, 1966, p. 3 - 13.

BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale,* en particulier ch. V, " De la subjectivité dans le langage " (p. 258 - 266) et ch. VI, " La notion de rythme dans son expression linguistique " (p. 327 - 335), coll. Tel, Gallimard, 1976. [Textes parus dans le *Journal de Psychologie,* P.U.F., juillet - septembre 1958 (ch. V) et 1951 (ch. VI).]

GUILLAUME (Gustave), *Langage et Science du langage,* 2e édition, Nizet, 1969 [1ère éd. 1964]. En particulier " Thèmes de présent et système des temps français; genèse corrélative du présent et des temps " (1937); " La représentation du temps dans la langue française " (1951); " Epoques et niveaux temporels dans le système de la conjugaison française " (1955).

IMBS (Paul), *L'emploi des temps verbaux en Français moderne. Essai de grammaire descriptive,* Klincksieck, 1968 *.

JAKOBSON (Roman), *Essai de linguistique générale,* ouvrage traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Editions de Minuit, 1966 [lère édition, en anglais, 1960]. En particulier : "Linguistique et poétique " p. 209 - 248.

JENNY (Laurent), " La phrase et l'expérience du temps ", *Poétique,* n° 79, octobre 1989.

WEINRICH (Harald), *Le Temps. Le récit et le commentaire,* traduit en français par M. Lacoste, Le Seuil, 1973 [1ère éd. en allemand, 1964].

COLLECTIF, *Linguistique et Littérature,* colloque de Cluny (avril 1968), *La Nouvelle Critique,* n° spécial, 1968.

V. TEMPS ET HISTOIRE :

1 - OUVRAGES DE SYNTHESE, APPROCHES SCIENTIFIQUES ET PHILOSOPHIQUES

Ouvrages collectifs :

Entretiens sur le temps (décade de Cerisy , juillet 1964), dirigés par J. Hersch et R. Poirier, Décade Nouvelle, série 5, éd. Mouton, Paris - La Haye, 1967.

Le jour, le temps. Traverses, n° 35, éd. du Centre Georges Pompidou, 1985.

Temps de la vie et temps vécu, coll. Fondements des sciences, éd. du C.N.R.S., 1982.

Autres ouvrages et articles :

AUGUSTIN (Saint), *Confessions,* , Livres X et XI, éd. P. de Labriolle, Les Belles Lettres, 1927.

BACHELARD (Gaston), *L'Intuition de l'instant,* Stock (1932), coll. Médiations, Gonthier, 1966.

BERGSON (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), éd. Alcan, 1929.

BERGSON (Henri), *L'Evolution créatrice* (1907), éd. Alcan, 1918.

BERGSON (Henri) *Durée et Simultanéité* (1922), éd. Alcan, 1923.

COUDERC (Paul), *La Relativité,* Que Sais-Je ?, P.U.F., 1969.

FABRE (Lucien), " Une nouvelle figure du monde : les théories d'Einstein " *La Revue Universelle,* n° 8, 15 juillet 1920, p. 148 - 161.

GUILLAUMAUD (Jacques), *Du temps physique au temps romanesque,* Cahiers du C.E.R.M., juillet 1965.

HEGEL (G. W. F.), *Précis de l'Encyclopédie des sciences philosophiques,* 3e partie, lère et 2e sections, Vrin, 1952.

HEGEL (G. W. F.)*La Phénoménologie de l'Esprit,* traduction J. Hyppolite, Aubier 1939.

HYTIER (Jean), " Les théories d'Einstein par Lucien Fabre ", *Larousse mensuel,* novembre 1921, p. 620 - 621.

JAEGLE (Pierre), " L'espace et le temps du point de vue du matérialisme dialectique ", *La Nouvelle Critique,* n° 44 (225), n. s., mai 1971.

JARRETY (Michel), " Valéry : l'Histoire, écriture d'une fiction ", *Poétique,* n° 49, février 1982.

KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure,* trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Bibliothèque de Philosophie contemporaine, P.U.F., 1950 (I, I, Esthétique transcendantale, 2e section, " Du temps ").

LECOMTE DE NOUY, *Le Temps et la vie,* 23 e éd., Gallimard, 1936.

LEFEBVRE (Henri), " devenir et répétition (Essai métaphilosophique), *Cahiers du vingtième siècle,* n° 1, *Mobiles 1,* Klincksieck, 1973, p. 57 - 73.

LENINE (V. I.), *Matérialisme et Empiriocriticisme* (ch. " La théorie de la connaissance, 5 : l'espace et le temps "), Ed. sociales, 1948.

MERLEAU - PONTY (Maurice), " Einstein et la crise de la raison ", *Essais Philosophiques,* coll. Idées, Gallimard.

PATY (Michel), " Einstein et la pensée de Newton ", *La Pensée,* n° 259, sept.- oct. 1987, p. 17 - 38.

PEGUY (Charles), *Clio,* Gallimard, 1914.

POMIAN (Krzysztof), *L'Ordre du temps,* Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 1984.

RICOEUR (Paul), *Temps et récit,* I, coll. l'Ordre Philosophique, Le Seuil, 1984.

RICOEUR (Paul), *Temps et récit,* II, *La configuration dans le récit de fiction,* ibid., 1984.

RICOEUR (Paul), *Temps et récit,* III, *Le temps raconté,* ibid., 1985.

RICOEUR (Paul), " Le temps raconté ", *Revue de métaphysique et de morale,* n° 4, oct. - déc.1984, p. 436 - 451.

SARTRE (Jean - Paul), *L'Etre et le Néant,* Gallimard, 1943, ch. II.

2 - SCIENCES HUMAINES, PSYCHANALYSE

Ouvrages collectifs :

Les Cultures et le temps, introd. de P. Ricoeur, Payot, 1975.

L'Epreuve du temps, Nouvelle revue de Psychanalyse, n° 41, Gallimard, printemps 1990.

Mémoire et souvenir dans la pratique psychanalytique, Revue Française de psychanalyse, 43, 2, 1979.

La Mémoire et l'oubli, Communications, n° 49, Le Seuil, mai 1989.

Le temps, la mémoire, l'histoire, Journal de psychologie, 1956.

Autres ouvrages et articles :

AMADO LEVY - VALENSI (Eliane), *Le Temps dans la vie psychologique,* Flammarion, 1965.

BACKES - CLEMENT (Catherine), " L'événement : porté disparu ", *Communications,* n° 18, Le Seuil, 1972, p. 145 - 155.

DELPIERRE (Guy), *Le Temps énigmatique. Etude psychopathologique de la durée vécue,* imprimerie Fornara, Genève, 1957.

ELIADE (Mircea), *Aspects du mythe,* Gallimard, 1963.

ELIADE (Mircea), *Traité d'Histoire des religions* (ch. XI), coll.Payothèque, Payot, 1964.

FRAISSE (Paul), *Les conduites temporelles*, thèse, P.U.F., 1974.

FRAISSE (Paul), *Psychologie du rythme,* P.U.F., 1974.

FREUD (Sigmund), *Traumdeutung* (1900),trad. en français sous le titre *La Science des rêves* , par I. Meyerson, éd. Alcan, 1926.

FREUD (Sigmund), *Délires et rêves dans la "Gradiva" de Jensen,* trad. M. Bonaparte, Gallimard, 1931.

FREUD (Sigmund), " L'inquiétante étrangeté ", *Essais de psychanalyse appliquée,* Gallimard, 1933, p. 163 - 209

GURVITCH (Georges), *La Vocation actuelle de la sociologie,* P.U.F., 1963.

HALBWACHS (Maurice), *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), P.U.F., 1952.

LEROI - GOURHAN (André), *Le Geste et la parole,* t. 2., "La mémoire et les rythmes", Albin Michel, 1965.

LEVI - STRAUSS (Claude), *La Pensée sauvage* (ch. 8), Plon, 1962.

LEVI - STRAUSS (Claude), *Entretiens avec Claude Charbonnier,* U.G.E., 1961, rééd. coll. 10 / 18, Plon - Julliard, 1969.

3 - REFLEXIONS SUR L'HISTOIRE

Ouvrages collectifs :

L'Evénement, Communications, n° 18, 1972.

L'Evénément, Actes du colloque d'Aix en Provence organisé par le Centre Méridional d' Histoire Sociale, Publications de l'Université de Provence, 1986.

Faire de l'histoire, sous la direction de J. Le Goff et P. Nora, 3 vol. Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 1974.

L'Histoire en France, coll. Repères, La Découverte, 1990.

[J. Bouvier, R. Chartier, M. de Certeau, F. Dosse, M. Rebérioux, J.P. Rioux,A. Roche, C. Ruby.]

L'Histoire et ses méthodes, Encyclopédie de la Pléiade, sous la direction de C. Samaran, Gallimard, 1961.

Le Texte de l'histoire, Poétique, n° 49, Le Seuil, février 1982.

Autres ouvrages et articles :

ALTHUSSER (Louis), " Esquisse du concept d'histoire ", *La Pensée,* n° 121, juin 1965, p. 3 - 21.

ALTHUSSER (Louis), " Le marxisme n'est pas un historicisme ", in Althusser (L.), Balibar (E.), Establet (R.), *Lire " le Capital "* , t. II, p. 73 et sq, éd. F. Maspero.

ARON (Raymond), *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique,* N.R.F., Gallimard, 1948.

BARRET - KRIEGEL (Blandine), " Histoire et politique ou l'histoire, science des effets", *Les Annales,* n° 6, nov.- déc. 1973, p. 1437 - 1462.

BARTHES (Roland), " Le Discours de l'histoire ", *Informations sur les sciences sociales,* VI, 4, éd. Mouton, août 1967. [Reproduit dans *Poétique,* n° 49, Le Seuil, février 1982, p. 13 - 21]

BERTRAND (Pierre), *L'Oubli. Révolution ou mort de l'histoire.* P.U.F. 1975.

BLOCH (Marc), *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien,* préface de G. Duby, A. Colin, 1974.

BRAUDEL (Fernand), *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II,* (introduction), A. Colin, 1949.*

BRAUDEL (Fernand), *Ecrits sur l'histoire* coll. Sciences de l'Histoire, Flammarion, 1969.

CERTEAU (Michel de), "L'histoire, science et fiction", *Le genre humain* , n° 7-8, Ed. Complexe, 1983, p. 147-149.

CERTEAU (M. de), *L' Ecriture de l'histoire* , Gallimard, 1975.

HEGEL , *La Raison dans l'Histoire , Introduction à la philosophie de l'Histoire,* traduction , introduction et notes de K. Papaioannou, coll. 10 /18, U.G.E. 1965.

MAIRET (Gérard), *Le Discours et l'historique, Essai sur la représentation historienne du temps,* préface de François Châtelet, Bibliothèque Repères, Ed. Mame, Tours, 1974.

MARROU (Henri), *De la connaissance historique* , Seuil, 1954.

SARTRE (J.P.) *Critique de la raison dialectique,* Gallimard, 1960.

SPENGLER (Oswald),"Le Déclin de l'Occident, Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle"(1917), ,2 vol., traduction de M. Tazerout, Gallimard, 1948.

VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire* , augmenté de "Foucault révolutionne l'histoire", Seuil, 1971.

4 - TRAVAUX D'HISTOIRE ET DOCUMENTS

Ouvrages collectifs :

Cahiers d'histoire de l'Institut Maurice Thorez, n°15, n.s. (43), *Les Intellectuels et le parti communiste français. L'alliance dans l'histoire* , présentation de J. Chambaz, diffusé par Odéon-Diffusion, 1er trimestre 1976 [Contient le texte issu du Comité Central d'Argenteuil de 1966: "Résolution sur les problèmes idéologiques et culturels", p. 149-160.]

Cahiers du Communisme, juin-juillet 1954, [Contient l'intervention d'Aragon au XIIIème Congrès du P.C.F.]

De la guerre à la libération (La France de 1939 à 1945) , Institut M.Thorez et CERM, coll. Notre temps/ Histoire, Editions sociales, 1972.

Histoire du Parti communiste français (manuel) , Editions Sociales, 1964.

Le Front populaire (La France de 1934 à 1939) , Institut Maurice Thorez et CERM, coll. Notre temps / Histoire, Editions Sociales, 1972.

La Pensée, "L'année quarante", n° 275, mai-juin 1990, p. 71-92. (Dossier)

Autres ouvrages et articles :

AZEMA (J.P.) , *De Munich à la Libération , 1938-1944*, Points, Seuil, 1976.

BECKER (Emile) ," *La "bande à Bonnot"* , Nouvelles Ed. Debresses, 1968.

DUBY (Georges) et MANDROU (Robert), *Histoire de la civilisation française, XVIIème -XXème siècle* , coll. U, A. Colin, 1984.

FAUVET (Jacques), en collaboration avec Alain Duhamel, *Histoire du Parti Communiste Français de 1920 à 1976* , coll. Les Grandes Etudes Contemporaines, Fayard, 1977.

ELLENSTEIN (Jean), *Histoire du phénomène stalinien*, Grasset, 1975.

GRAVE (Jean), *Le Mouvement libertaire sous la troisième République*, Paris, 1930.

JAURES (Jean) *Jaurès et la Défense Nationale*, Ed. de "L'Humanité", 1917 [Contient le discours sur la loi des Trois Ans].

JAURES (J.), *Oeuvres*, textes rassemblés par Marc Bonnafous, PUF, 1932-1934.

JAURES (J.) , *Textes choisis*, 1, *Contre la guerre et la politique coloniale*, introduction et notes par M. Rebérioux, coll. Les Classiques du peuple, Editions Sociales, 1959.

MAITRON (J), *Le Mouvement anarchiste en France, I- Des origines à 1914,* et *II- De 1914 à nos jours*, Maspero, 1975.

MARTELLI (Roger), *1956.Le Choc du 20ème Congrès du P.C.U.S.* , coll. Essentiel, Editions Sociales / Messidor, 1982.

MARTELLI (R.), *Communisme français, Histoire sincère du P.C.F., 1920-1980* , Editions Sociales / Messidor, 1984.

MARTELLI (R.), "L'année 1956. Un bilan", *La Pensée*, n° 255, janv.-fév. 1987, p. 110-118.

MENDRAS (H.) , *La Seconde Révolution française, 1965-1984,* Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 1988.

RACINE (Nicole) et BODIN (Louis), *Le Parti Communiste Français dans l'entre-deux-guerres*, Textes et documents de sciences sociales, Archives de notre temps, 2, Fondation Nationale des Sciences Politiques, A. Colin, 1972.

REBERIOUX(Madeleine), "Jaurès et la nation", Actes du colloque *Jaurès et la nation* , Toulouse, 1965.

VERDES-LEROUX (Jeannine), *Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture, 1944-1956*, Fayard/ Minuit, 1983.

WINOCK (Michel), " Pourquoi Staline a signé le pacte germano-soviétique, entretien avec René Girault ", *L'Histoire* , n° 14, juillet 1979.

5 - QUELQUES TEMOIGNAGES POLITICO-HISTORIQUES

ANDRIEUX (Louis), *Souvenirs d'un préfet de police* , Paris, 1985.

BRUHAT (Jean), *Il n'est jamais trop tard*, A. Michel, 1983.

DAIX (Pierre), *J'ai cru au matin* , coll. "Vécu" , Robert Laffont, 1976.

DESANTI (Dominique), *Les Staliniens.Une expérience politique, 1944 / 1956*, Fayard, 1975.

FRANCOTTE (Robert), *Une Vie de militant communiste*, préface de G. Cogniot, introduction d'H. Parmelin, Le Pavillon, Roger Maria Editeur, 1973.

HAMON (H.) et ROTMAN (P.), *Génération-Les années de rêve* , Seuil, 1987.

RECANATI (Jean), *Un gentil stalinien, récit autobiographique* , Mazarine, 1980.

SADOUL (Georges), *Journal de guerre 39-40* , E.F.R., 1977.

SERGE (Victor), *Mémoires d'un révolutionnaire* , Seuil, 1951.
THIRION (André) , *Révolutionnaires sans révolution* , Le pré aux clercs, 1988.
THOREZ (Maurice), *Oeuvres* , Editions Sociales, 1953.

VI - ETUDES LITTERAIRES

1 - ETUDES SUR LE TEMPS DANS LES TEXTES LITTERAIRES

Ouvrages collectifs :

L'Herne, n° 43, *André Malraux* , 1982.
Cahiers du C E R F XXème , n° 1, *L'Inscription de l'histoire dans quelques romans français (1930-1940)* , Université de Bretagne Occidentale, 1985.
Histoire et langage dans "L'Education sentimentale" de Flaubert, par M.Agulhon, Ph. Berthier, et *alii,* Société des études romantiques, S E D E S , 1981.
La Nouvelle Revue Française: Le roman historique, octobre 1972.
Passage du temps, ordre de la transition, sous la direction de Jean Bessière, Centre d'Etude du roman et du romanesque, Université de Picardie, , PUF , 1984.
Revue d'Histoire Littéraire de la France: Le Roman historique , mars-juin 1975.
Récit et histoire, sous la direction de Jean Bessière, Centre d'étude du roman et du romanesque, Université de Picardie, PUF, 1985.

Autres ouvrages et articles :

AUREGAN (Pierre), "Temps historique et temps narratif dans l'*"Education sentimentale"*, *Analyses et réflexions sur Flaubert : "L'Education sentimentale", l'histoire* , ouvrage collectif, coll. Ellipses, éd. Marketing, 1989.
BANQUART (Marie-Claire), *Les Ecrivains et l'histoire*, Nizet, 1966.
CAMPINHO-CAJUEIRO (M. A.), *La Représentation de l'histoire dans "L'Education sentimentale" de Flaubert"*, thèse de 3ème cycle , Université de Paris VIII, 1979 (multig.)
CHEVALLEY (Abel), " Temps-Histoire-Roman", *Revue de Littérature Comparée*, 1928, p. 205-241.
DELHOMME (Jeanne), *Temps et destin. Essai sur André Malraux,* Gallimard, 1955.
DELHOMME (J.), "Des mémoires à la mémoire", *Critique,* n° 248, janvier 1968, p. 48-56.
FORSTER (E.M.), "Un aspect du roman, dessin et rythme", traduit par Ch. Mauron, *Revue de Genève* , février 1929.
HALSALL (Albert W.), " Le roman historico - didactique " *Poétique*, n° 57, février 1984.
JOST (François), "La tradition du Bildungsroman" *Comparative Literatur,* 21, 1969.
LE BRETON (M.) "Temps et personne chez William Faulkner", *Journal de psychologie,* 1951, p. 344-354.
LEVAILLANT (Jean), "Histoire / Sujet", *Littérature*, n° 13, février 1974.
LUKACS (Georges), *Le Roman historique* , préface de C.E. Magny, Traduction de R. Sailley, Bibiothèque historique, Payot, 1965.

MAY (Georges), "L'histoire a-t-elle engendré le roman?", *Revue d'Histoire Littéraire de la France* , 1955 n° 2, p. 155-176.

LAERE (François Van), *Une lecture du temps dans "La Nouvelle Héloïse"* , coll. Langage, A la Baconnière, Neuchâtel, 1968.

MAYOUX (Jean-Jacques), " Temps vécu et temps créé", *Poétique*, n° 2, 1970. [Sur *Tristram Shandy*]

MENDILOW (A. A.),*Time and the Novel*, Peter Nevill, (Londres et New-York,1952) Humanities Press, 2ème éd., 1972.

ONIMUS (Jean) "L'expression du temps dans le roman contemporain", *Revue de Littérature Comparée* , juillet-septembre 1954, p. 299-317.

POUILLON (Jean), *Temps et roman,* Gallimard, 1946.

POULET (Georges), *Etudes sur le temps humain* , Ed. Plon, 1950.

POULET (Georges), *Etudes sur le temps humain,* t. II, *La Distance intérieure* , éd. Plon, 1952.

POULET (Georges), *Etudes sur le temps humain,* t. III, *Le Point de départ* , éd. Plon, 1964.

POULET (Georges), *Etudes sur le temps humain,* t. IV, *Mesure de l'instant,* éd. Plon, 1968.

RICOEUR (Paul), *Temps et récit* , 3 vol.,voir *supra* .

ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman* , coll. Idées, Gallimard, 1967 ("Temps et description dans le récit d'aujourd'hui" , 1963).

ROCHE (Anne), "Temps idéologique et temps narratif ", *Littérature*, n° 20, décembre 1975.

ROUSSET (Jean)" Trois romans de la mémoire ", *Cahiers du symbolisme* , 1966, I.

SCHLOBACH (Jochen), *"L'Eté 1914* : Roger Martin du Gard historien et romancier" ,*Le Mouvement social,* n° 49, octobre-décembre 1964, p. 119-138.

SCHLOBACH (J.) "Roger Martin du Gard et l'Histoire", *Revue d'Histoire Liittéraire de la France*: : *Roger Martin du Gard*, septembre-décembre 1982.

SIMON (Pierre -Henri) , *L'Esprit et l'histoire. Essai sur la conscience historique dans la littérature du XXème siècle* , Petite bibliothèque Payot, n° 144, 1969. [Textes de 1954].

TADIE (Jean-Yves), *Proust et le roman , Essai sur les formes et techniques du roman dans "A la Recherche du temps perdu"* , Bibiothèque des idées, Gallimard, 1971.

THIBAUDET (A.) , *Réflexions sur le roman,* Gallimard, 1938.

TRIOLET (Elsa), "Préface à la clandestinité", *O.R.C.*, vol. 5, et postface à *L'Age de nylon, O.R.C.*, vol. 32.

TSVETAEVA (Marina), *Le Poète et le temps*, traduit du russe par V. Lossky, Ed. Le temps qu'il fait, Cognac, 1989.

VIAL (André), *Chateaubriand et le temps perdu,* coll. 10 / 18 , U.G.E.,1971.

WOOLEN (Geoff), "Le cercle du temps" (Etude de la prolepse ouverte chez Zola), *Les Cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, p. 149-167.

ZERAFFA (Michel), "Le temps et ses formes dans le roman contemporain", *Revue d'Esthétique*, janvier-mars 1966, p. 43-65.

2 - ETUDES SUR LE SURREALISME

Principales revues consultées :

Littérature, 1919 - 1921 (1ère série), et 1922 - 1924 (2e série), rééd. J. M. Place, 1978.

Mélusine, Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme, L'Age d'homme, Lausanne. [depuis 1980.]

La Révolution surréaliste, n° 1 à 12 , 1924 - 1929, rééd. J. M. Place, 1975.

Signes, publication de Champs des activités surréalistes (C.N.R.S.) [A succédé au *Bulletin de Liaison* de la R.C.P. n° 402, puis de l' E.R.A. 919 du C.N.R.S.]

Le surréalisme au service de la Révolution, n° 1 à 6, 1930 - 1933, rééd. J. M. Place, 1976.

Mots, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques (en particulier les n° 2, mars 1981; 4, mars 1982, 5, octobre 1982.)

Ouvrages collectifs :

Bureau de recherches surrréalistes, Cahiers de la permanence, octobre 1924 - avril 1925, présenté et annoté par Paule Thévenin, " Archives du surréalisme ", Gallimard, 1988.

Le Surréalisme, Entretiens de Cérisy - la - Salle, sous la direction de F. Alquié, éd. Mouton, 1968.

Le Surréalisme dans le texte, Actes du colloque de Grenoble, dirigé par D. Bougnoux et J. Ch. Gateau, Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble,1978.

Autres ouvrages et articles :

ABASTADO (Claude), *Le Surréalisme,* Hachette, 1975.

ALQUIE (Ferdinand), *Philosophie du surréalisme,* Flammarion, 1955.

AMIOT (Anne - Marie), "Une naissance controversée : le surréalisme est-il une petite côte de Dada ? "*Mélusine,* n° XI, Histoire - historiographie, L'Age d'homme, 1990, p. 41 - 61.

AUDOIN (Philippe), *Les Surréalistes,* coll. Ecrivains de toujours, Le Seuil, 1975.

BANQUART (M. C.), *Paris des surréalistes,* Seghers, 1972.

BEHAR (Henri), *Etude sur le théâtre dada et surréaliste,* coll. Les Essais, Gallimard, 1967.

BEHAR (Henri), " Dada comme nouvelle combinatoire ", *Avant - Garde, Arts et Littérature au XXe siècle,* n° 0, éd. Rodopi, Amsterdam, 1987, p. 59 - 68.

BLANCHOT, *La Part du feu,* " Réflexions sur le surréalisme ", Gallimard, 1949.

BONNET (Marguerite), " Aux sources du surréalisme : place d'Apollinaire ", *Guillaume Apollinaire, Revue des Lettres modernes,* n° 3, 1964.

BONNET (Marguerite), "L'aube du surréalisme et le cinéma", *Etudes cinématographiques,* n° 38 - 39, printemps 1965, Minard, p. 83 - 101.

BONNET (Marguerite), *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste,* Corti, 1975*.

BRETON (André), *Oeuvres complètes, I* , édition établie par M. Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, 1988 *.

BRETON (André), *Entretiens,* Gallimard, 1952.

CHENIEUX - GENDRON (Jacqueline), *Le Surréalisme et le roman, 1922 - 1950,* L'Age d'homme, Lausanne, 1983 *.

CHENIEUX - GENDRON (Jacqueline), *Le Surréalisme,* coll. Littératures modernes, P.U.F., 1984*.

DRIJKONINGEN (Fernand), " Dada et anarchisme ", *Avant - Garde,* n° 0, éd. Rodopi, Amsterdam, 1987, p. 69 - 81.

DUMAS (Marie - Claire), *Robert Desnos ou l'exploration des limites,* Klincksieck, 1978*.

FRAENKEL (Théodore), " Carnets de Russie ", 1918, *Pleine Marge,* n° 9, juin 1989, p. 89 - 101.

FRAENKEL (Théodore), *Carnets (1916 - 1918)*, édition établie par M. C. Dumas, avec la collaboration de Michel Fraenkel et François Sullerot, avec un texte liminaire d'Aragon, éd. des Cendres, 1990.

NADEAU (Maurice), *Histoire du surréalisme, suivie de Documents surréalistes,* Le Seuil, 1964.

SANOUILLET (Michel), *Dada à Paris,* éd. J.J. Pauvert, 1965.*

STAROBINSKI (Jean), " Freud, Breton, Myers ", *L'Arc,* n° 34, 1er trimestre 1968.

3 - HISTOIRE LITTERAIRE ET DIVERS

Ouvrages collectifs

L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale, 3 vol., coll. d'Esthétique, 9, 17, Klincksieck, 1971, et 1973.

Cahiers du vingtième siècle, n° 5, *La Modernité,* présentation par Michel Décaudin, Klincksieck, 1975.

Des années trente, groupes et ruptures, textes réunis par A. Roche et Ch. Tarting, Centre régional de publications Meudon - Bellevue, éd. du C.N.R.S., 1985.

Les écrivains et l'affaire Dreyfus, textes réunis par Géraldi Leroi, Actes du colloque organisé par l'Université d'Orléans et le Centre Péguy., P.U.F., 1983.

L'Esprit Nouveau dans tous ses états, "en hommage à Michel Décaudin ", (sur la couverture: *Pour Michel Décaudin*), textes réunis par P. Brunel, éd. Minard, 1986.

Essais de critique génétique, coll. Textes et Manuscrits, série publiée par L. Hay, Flammarion, 1979.

Intellectuel(s) des années trente entre le rêve et l'action , sous la direction de D. Bonnaud - Lamotte et J. - L. Raspail, coll. Esthétique et Politique, Centre régional de publications de Paris , éd. du C.N.R.S., 1989.

Paris 1935, Erster Internationaler Schrifstellerkongress zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente, Mit materialen der Londoner Schrifstellerkonferenz, 1936, Einleitung und Anhang von Wolfgang Klein, Akademie - Verlag, Berlin, 1982.

Literatur der Résistance und Kollaboration im Frankreich . Texte und Interpretationen, Karl Kohut (Hrsg), Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Mots, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, n° 2, mars 1981, n° 3, octobre 1981; n° 4, mars 1982. [Sur le discours et le lexique communistes.]

Romans d'archives, textes réunis et présentés par R. Debray - Genette et J. Neefs, Presses Universitaires de Lille, 1987.

Autres ouvrages et articles :

AIME - AZAM (Denise), *Mazeppa. Géricault et son temps,* Plon, 1956.

APOLLINAIRE (Guillaume), " Manifeste de l'Esprit nouveau ", *Le Mercure de France,* 1918.

ASSOULINE (Pierre), *Gaston Gallimard,* coll. Points, éd. Balland - Le Seuil, 1985.

BEM (Jeanne), *Clefs pour l'Education sentimentale,* coll. Etudes littéraires françaises, éd. Gunter Narr, Tübingen, diff. J.M. Place, 1981.

BERNARD (Jean - Pierre), *Le Parti Communiste Français et la question littéraire, 1921 - 1939,* Presses Universitaires de Grenoble, 1972.

BOUGNOUX (Daniel), *Vices et vertus des cercles, l'autoréférence en poétique et pragmatique*, coll. Armillaire, éd. de la Découverte, 1989.

CHAPON (François), *Mystères et splendeurs de Jacques Doucet, 1853 - 1929*, éd. J.C. Lattès, 1984.

CHISHOLM (Anne), *Nancy Cunard* , traduit de l'anglais par J. Huet et P. Carasso, Sidgwick-Jackson, Londres, Ed. Olivier Arban, Paris, 1980.

DAIX (Pierre), *Réflexions sur la méthode de Roger Martin du Gard* , E.F.R., 1957.

DECAUDIN (Michel), *La Crise des valeurs symbolistes* , Privat, 1960.

DELEUZE (Gilles), *Marcel Proust et les signes* , PUF, 1964.

DELFAU (Gérard) et ROCHE (Anne),*Histoire / Littérature.Histoire et interprétation du fait littéraire* , Le Seuil, 1977, réédité en 1988.

DELHORBE (Cécile) , *L'Affaire Dreyfus et les écrivains* , Ed. Attinger, Paris, 1932. [Thèse de Lettres, Lausanne, 1931].

DUCHET (Claude),"Réflexions sur les rapports du roman et de la société", *Roman et société* , Actes du colloque de 1971, A. Colin, 1973.

DUCHET (Claude), " Ecriture et désécriture de l'Histoire dans *Bouvard et Pécuchet..*", *Flaubert à l'oeuvre*, Actes du colloque de Cérisy, présentés par R. Debray-Genette, coll. Textes et manuscrits, Flammarion, 1980, p. 105-133.

DURAND (Gilbert), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* , Bordas, 1969 [Ch. "Les symboles cycliques"].

ETIEMBLE (René), *Le Mythe de Rimbaud* , t. I, *Genèse du mythe (1869-1949)* , Gallimard, 1952.

FOUCAULT (Michel), *Les Mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines* , Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1966.

FOUCAULT (Michel), *L'Archéologie du savoir* , Gallimard, 1969.

GARAUDY (Roger), *Parole d'homme*, Ed. Actuels, 1975.

GARGUILO (René), *La Genèse des "Thibault" de Roger Martin du Gard*, Klincksieck, 1974.

GIORGI (Giorgetto) " L'Affaire Dreyfus dans *A la Recherche du Temps perdu* " , *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust* , n° 17, 1967, p. 631-642.

GLEIZE (Joëlle), " Le défaut de ligne droite ", *Littérature* n° 15, octobre 1974 [Sur *L'Education sentimentale*".]

HABERMAS (Jurgen) " La modernité: un projet inachevé ", *Critique*, n° 413, octobre 1981, p. 950- 969.

JEAN (Raymond), *Lectures du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard* , coll. Points, Le Seuil, 1977.

KLEIN (Wolfgang),*"Commune", revue pour la défense de la culture, (1933-1939)* , adapté par D. Bonnaud-Lamotte, Publications de l'U.R.L. 5 de l'INALF, série Esthétique et politique, 2, Editions du C.N.R.S., 1988.

KRISTEVA (Julia), " Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman ", *Critique*, n° 239, avril 1967, p. 438-465.

LEBRE-PEYTARD (Monique), *Elsa Triolet.Chroniques théâtrales* (textes choisis et annotés par) , préface de Michel Apel-Muller, Gallimard, 1981.

LEROY (Géraldi) et ROCHE (Anne), *Les Ecrivains et le Front populaire*, Presses de la Fondation des Sciences politiques, 1986.

MAGNY (Claude- Edmonde), *L'Age du roman américain*, Le Seuil, 1948.

MAGNY (C.-E.), *Histoire du roman français depuis 1918* (1950), coll. Points, Le Seuil, 1971.

MIQUEL (André), *Majnoûn, l'amour poème* , Ed. Simbad, 1984.

MITTERAND (Henri), *Le Discours du roman*, coll. Ecriture, PUF, 1980.

MOATTI (Christiane), *André Malraux: une vision de la personne à travers ses personnages de romans*, thèse d'Etat, Université de la Sorbonne (Paris IV), 1979.

MOATTI (Ch.) ," Les personnages romanesques d'André Malraux ou L'Homme prométhéen", *L'Information littéraire* n° 5, novembre-décembre 1980, p. 194-200.

MOURIER-CASILE (Pascaline), *De la chimère à la merveille*, Bibliothèque Mélusine, L'Age d'homme, Lausanne, 1986.

MOUSSINAC (Léon), *Le Radeau de la Méduse*, Ed. Hier et aujourd'hui, Villeneuve Saint Georges, 1945.

PERUS (Françoise), *Recensement analytique des articles de critique littéraire dans "Commune"*, 3 vol., Publications de l'U.R.L.n° 5 de l'INALF, terminologie et lexicographie littéraires contemporaines, éd. du C.N.R.S., 1983.

PERUS (Jean), *A la recherche d'une esthétique socialiste (1917 - 1934), Réflexion sur les commencements de la littérature soviétique* , coll. Esthétique et politique, Centre régional de publication de Meudon - Bellevue, Editions du C.N.R.S., 1986.

POMMEAU (René), " Guerre et roman dans l'entre-deux-guerres ", *Revue des Sciences humaines*, 1963, p. 77-95.

RACINE (Nicole), *Les Ecrivains communistes en France, 1920-1936*, Fondation Nationale des Sciences politiques. [Thèse dactylographiée].

RACINE (Nicole) "L'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue *Commune* et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936)", *Le Mouvement social*, n° 54, janvier-mars 1966, p. 29-47.

RICATTE (Robert) , *La Création romanesque chez les Goncourt*, A.Colin, 1953.

RIEUNAU (Maurice), *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Klincksieck, 1974.

RISSELBERGHE (Maria Van), *Les Cahiers de la petite dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide., Cahiers André Gide*, Gallimard , II : 1929-1937, *Cahiers André Gide*, n° 5, 1974; III : 1937-1945, *Cahiers André Gide* n° 6, 1975.

SARTRE (Jean - Paul), *Situations I* , Gallimard, 1947, et *Situations II*, Gallimard, 1948.

SCHELLING , *Introduction à la philosophie de la mythologie*, vol. I, traduction de S. Jankélévitch, Ed. Montaigne, 1945.

SULEIMAN (Susan), " La structure d'apprentissage: Bildungsroman et roman à thèse ", *Poétique* , n° 37, février 1979.

TRIOLET (Elsa) , Appendice à *Le Monument* , *O.R.C.*, vol. 14.

VADE (Yves), "Modernité ? -Modernités ", *Modernités*, n° 1, *D' Hérodiade à Mirabelle*, Université de Nantes, 1986, p. 3 - 10.

YESCHUA (Silvio), " Les dates dans *L'Education sentimentale* comme foyers de significations ", *La Production du sens chez Flaubert*, sous la direction de C. Gothot - Mersch, coll. 10 / 18, U.G.E., 1975, p. 297 - 312.

ZOLA (Emile), *Carnets d'enquêtes*, présentés par H. Mitterand, coll. Terre Humaine, Plon, 1987.

ANNEXES

ANNEXE 1

Dates et origines des chapitres de *Henri Matisse, roman*

Tome I

" La porte s'ouvre sur le passé ", p. 1 — 1968

" Matisse ou la grandeur ", p. 3 — nov. - déc. 1941
Publié dans " Poésie 42 " n° 1 avec dessins de Matisse

" Prière d'insérer ", p. 13 — 1967 - 1968

" Matisse en France " , p. 51 — 1942
Dans *Thèmes et variations,* 1943

" Les signes ", p. 145 — 1968

" Préambule à une conférence ", p. 159 — 6 décembre 1946
Conférence à la Sorbonne

" Un personnage nommé La Douleur ", p. 165 — février 1968
"interruption du Discours"

" Ecrit en 1969 ", p. 189 — 1969
fragment des *Incipit,* 1969

" La Grande Songerie ou le retour de Thulé ", p. 199 — 1945 - 1946
suite (en partie inédite) du discours de 1946

" Ce jour d'avant après ", p. 267 — 28 - 29 février 1968

" Apologie du luxe ", p. 279 — janvier 1946
" Avec un second post - scriptum de 1968 "
Publié dans *Matisse*, Skira, mai 1946

" Anthologie I ", réunie pour l'édition de *Henri Matisse, roman*
Oeuvres datant d'avant 1939.

Tome II

" Matisse ou les semblances fixées ", p. 1 — 1945 - 1946
" avec deux parenthèses et trois notes de 1967, 1968, 1969 "
Pierre à feu, 1947

" Matisse et Baudelaire ", p. 27
Note pour *Les Fleurs du Mal,* illustré par Matisse — 1946
" Avant - dire et Après -dire de 1967 " — 1967

" De la ressemblance ", p. 39 — 1968

" Matisse parle ", p. 83 — 1947
Poème in *Le Nouveau Crève - Coeur,* 1948

" De Marie Marcoz et de ses amants ", p. 85 — 1968 - 1969

" Henri Matisse ou le peintre français ", p. 135 1947
Préface à une exposition de Matisse à Philadelphie, 1948

" L'homme fait parenthèse ", p. 145 mars 1968

" Ronsard ou le quatre vingtième printemps ", p. 159 1948
Article des *Lettres Françaises* du 30 décembre 1948 pour un *Ronsard* illustré par Matisse.

" Au jardin de Matisse ", p. 165 1950
Préface à l'exposition de la Maison de la Pensée Française

" Que l'un fût de la chapelle..." p. 179 1969

" De la couleur ou plutôt :
D'une certaine couleur des idées ", p. 229 1969

" Le sourire de Matisse ", p. 257 5 novembre 1954
Article dans *L'Humanité* à la mort de Matisse

" D'un texte déchiré ", p. 269 novembre ou décembre 1954
Inédit
" Avec un double commentaire " 1968

" Quatre ans... ", p. 275 3 novembre 1958
Inédit

" Le ciel découpé ", p. 279 1965
Les Collages, 1965

" Henri Matisse dans sa centième année ", p. 286 décembre 1968
Poème paru dans *Les Lettres Françaises*

" Anthologie II " Réunie pour l'édition de *Henri Matisse, roman*
Oeuvres datant d'après 1939.

ANNEXE 2

Chronologie de l'action dans *Les Voyageurs de l'Impériale*

–"FIN DE SIECLE »

Début de l'action	: mai 1889. Pierre, né en 1856, a 33 ans, Paulette 23, Pascal 3. Une fille aînée.
Ch. II et III	: retour en arrière sur le passé de Pierre et la petite enfance de Pascal.
Ch. IV	: vie des Mercadier dans les années 1880-1890.
Ch. V	: non daté (fin 1889 - début 1890). Mort de la mère de Pierre et de sa fille aînée. Pierre professeur à Dax. 1891 : naissance de Jeanne (date reconstituée).
Ch. VI	: 1892 : Pierre professeur à Alençon (date reconstituée) 1892 ou plutôt printemps 1893 : Mercadier apprend le krach du Panama.
Ch. X	: Pierre professeur en Lorraine.
Ch. XI	: 1896-1897. Pascal a 11 ans. Première communion.
Ch. XV à L	: vacances à Sainteville, du vendredi [23] juillet 1897 à la mi-septembre. Pierre a 41 ans, Pascal 11 ans 1/2, Blanche 34 ans. 15 août : fête de Mme d'Ambérieux. [6 septembre] disparition de Suzanne, retrouvée le 7. Mort de Mme d'Ambérieux. [11 septembre] enterrement de Mme d'Ambérieux. dimanche 12 septembre : départ de Blaise. Suzanne sauvée. Rupture définitive entre Blanche et Mercadier. [17 septembre ?] départ de Pierre pour Paris. Séjour de 2 semaines à Paris.
Ch. LI	: octobre 1897. Pascal a 12 ans.
Ch. LVIII	: fin octobre 1897.
Ch. LXI	: fin novembre 1897. Plainte contre Esterhazy, départ de Mercadier. Venise [début janvier 1898].

–"DEUX MESURES POUR RIEN"

« VENISE »

Ch. I à VII	: janvier 1898 à Venise. début février : 10 jours à Vicence. février : Vérone (Pierre y est encore peu après la condamnation de Zola le 23 février). mars : un mois à Milan.
« Monte-Carlo »	un peu avant Pâques, Monte-Carlo (Pierre y est encore au moment de la crise de Fachoda, en novembre 1898).

–"VINGTIEME SIECLE »

Ch. I	: résumé rétroactif sur la fin du XIXème s. (Ministère Millerand juin 1899, révision du procès Dreyfus août-septembre 1899).
Ch. II	: 1902-1904-1906 : naissances chez les Meyer.
Ch. III	: automne 1908 : ouverture de l'école Robinel. Légende de Mercadier.
Ch. IV	: printemps 1910. Meyer rencontre Mercadier.
Ch. V	: 1911. Mercadier à l'école Robinel. Incident d'Agadir.
Ch. VI	: automne 1911 à mars 1912 (Journées Ferrer à Paris, compromis Caillaux, affaire des"bandits tragiques », loi des 3 ans en préparation.) mars 1912 : naissance d'une fille chez Meyer.
Ch. VIII	: 1912 : Mercadier a 56 ans. Il y a au moins trois ou quatre ans qu'il fréquente *Les Hirondelles*.
Ch. XVIII	: début 1913 (élection de Poincaré). Jeannot a 4 ans 1/2.
Ch. XXII-XXIII	: indications contradictoires sur l'âge de Pascal (il"marche sur ses 29 ans" , impossible ; il a"26 ans ou presque" , plus exact pour 1912).
Ch. XXVIII	: juin 1913. Jeannot a 5 ans. rencontre de Reine, 15 ans après Monte-Carlo.
Ch. XL	: fin septembre 1913. Pierre a une attaque. Malade à Garches tout l'hiver 1913-1914, et l'été 1914.
Ch. XLVIII	: fin avril 1914 à juin (Ministère Viviani).
Ch. XLIX	: juillet 1914 : suicide de Reine.

Ch. L : 2 août 1914 : mort de Mercadier. Mobilisation. Résumé des 4 ans de guerre.

Remarque : dans la plupart des cas, l'année est rétablie par recoupements, n'étant pas indiquée dans le texte.

Organisation chronologique de *Blanche ou l'oubli*

PARTIE / CHAPITRE	PLAN ACTUEL (I)	PLAN DU PASSÉ (II)	INTERTEXTES
1ère partie			
I	septembre 1965 Marie-Noire a 24 ans	1922 « Quand j'avais 24 ans »	Musset et Rachel, 1839
II	septembre 1965	1922-1933	*L'Éducation sentimentale*
III	6 octobre 1965 [13 octobre] Marie-Noire rencontre Philippe	1926-1927 Fin de ch. « Cette année-là, j'avais rencontré mon destin »	*L'Éducation sentimentale*
IV	octobre 1965	1928-1929. Ellipse « des années passèrent [...] dans les mers du sud. » Retour de G. en 1934. 1934-1936	*L'Éducation sentimentale*
V	22 octobre 1965	« Je n'en étais arrivé [...] pas même à l'année 37 »	Flaubert Hölderlin ; « je n'avais pas encore lu *Hypérion* »
VI	30 octobre 1965	La guerre de 1939-1945. 1940 : rencontre de Maryse folle	*L'Éducation sentimentale*
VII	Vers le 10-11 novembre 1965	1940 chez Jim Labadie à T. Nov. 1940 Moussinac prisonnier / libéré	Bataille, Fargue, A. Jarry La Révolution de 1848 dans *L'Éducation sentimentale*
VIII	25 novembre 1965 concert de Johnny Hallyday	25 novembre 1940 chez Jim Labadie Fin nov. 1940 avec Moussinac à Périgueux	Fin de ch. : Hölderlin, « Was wir suchen ist alles »
IX	27 novembre 1965 Marie-Noire imagine Périgueux en 1940	Allusion rapide à Java 1931-32 Artémidore, chez Bernard de Jumièges 27 novembre 1940 à Périgueux	Début de ch. : Hölderlin, « Ce que nous cherchons est tout » Chronique de Bertrand de Claiequin 1370 Fin de ch. : reprise de la phrase de Hölderlin.

IIème partie			
I	2 décembre 1965	2 décembre 1946. Lettre apocryphe	
II	5-6 décembre 1965 élections présidentielles. Gaiffier parle de Blanche	Blanche à Javerlhac, juin 1940 Blanche à Java vers 1930	*Luna-Park* et *A Tahiti* d'E. Triolet Hölderlin
III	décembre 1965 23 décembre : répression en Indonésie	Java années 30 Java vers 1950	*Salambô*. Identification à Flaubert
IV	janvier 1966 ? affaire Ben Barka	Java 1930-1933	*Salambô* Shakespeare : *La Tempête*
V	janvier 1966 Marie-Noire écrit ; s'installe chez Philippe. Neige	Java 1931 Blanche écrit	*Hypérion* et *Trilby*
VI	11 au 17 janvier 1966 Gaiffier parle de Blanche	Java 1931 Blanche écrit ; lit *Hypérion*	*Hypérion*
VII	17 janvier 1966 grand froid. Affaire Ben Barka. Suicide de Figon. Massacres d'Indonésie. « Pierrot le Fou »	Histoire de l'Indonésie Java 1932	
VIII	20 janvier 1966 affaire Ben Barka. « Histoire d'Angus et de Jessica »		Shakespeare
IX	février 1966 limites de l'«hypothèse Marie-Noire ». Marie-Noire enceinte		

IIIème partie			
I	février 1966 au 17 juillet 1966 février : maladie de Gaiffier —> fin mai 16-17 juin : panne de l'horloge parlante 10 juillet : rédaction fictive du chapitre. Bombardements de Hanoï 17 juillet : incendie	Souvenirs sur l'Indonésie avant 1931 Référence à 1954 à propos de l'Indonésie	E. Triolet : *Le Grand jamais* (1965)
II	juillet 1966 (après le 17) Gaiffier dans le midi massacres d'Indonésie	Souvenirs de la vie avec Blanche Histoire de Java. 1944-47 ; 1952 ; Java, Indochine : qui a raison ?	Barrès et Le Gréco : « Le martyre de Saint-Maurice » *La Tempête.*
III	juillet-août 1966 Gaiffier dans le midi. Le camping du Cheval-mort ; « apparition » de Blanche	1956 1941	*Les Mots et les choses* (1966) *Hypérion, Luna-Park, L'Éducation sentimentale, La Chartreuse de Parme,* etc.
IV	août à mi-septembre 1966 Gaiffier dans le midi. Mort de Marie-Noire et de Philippe	la lettre de Blanche (non datée)	*Luna-Park* *La Chartreuse de Parme* *Hölderlin*

CRIMES PATRONAUX

Nouveaux détails sur le massacre de Cluses. — Visites douloureuses. — Désespoir maternel. — Acharnement des assassins. — Témoignage d'un soldat. — Fuite éperdue. — Un autre forfait capitaliste. Manifestations ouvrières.

(Par dépêche de notre envoyé spécial.)

Cluses, 21 juillet. — Cluses porte silencieusement le deuil des trois ouvriers qui ont trouvé la mort dans les dramatiques circonstances que vous savez.

Leurs obsèques ont eu lieu, hier, au milieu de l'affluence d'une foule énorme et recueillie, dans les rues larges et claires de la petite cité industrielle. Un long cortège se déroulait lentement, conduit par les autorités du département. Plusieurs orateurs, dont le préfet de la Haute-Savoie, ont flétri sur la tombe des victimes l'acte inqualifiable des brutes, qui a coûté la vie à trois malheureux, aimés et estimés de leurs camarades et dont le plus jeune n'a pas dix-neuf ans.

C'est au pied même des Alpes, aux flancs desquelles des pins piquent leur note uniforme de verdure épaisse et sombre, que les martyrs du patronat dorment leur dernier sommeil.

Les trois cercueils ont été placés dans la même fosse. La terre fraîchement remuée par la bêche du fossoyeur et déjà desséchée aux rayons d'un soleil ardent attend la pierre et l'inscription qui perpétuera le souvenir d'un odieux attentat.

Le Conseil municipal de Cluses vient d'accorder aux familles une concession à perpétuité dans le modeste cimetière de la petite ville ; mais ce n'a pas été, paraît-il, sans discussion. L'aîné des frères Crettiez ne faisait-il pas partie de l'assemblée municipale dont la majorité est réactionnaire ?

Je ne rechercherai pas aujourd'hui les causes de la grève qui s'est si tragiquement dénouée. Cette enquête fera l'objet de mon article de demain ; j'en ai, d'ailleurs, réuni presque tous les éléments, mais aujourd'hui j'avais un devoir plus pressant à remplir, celui de porter les condoléances de l'*Humanité* aux familles des morts. J'ai accompli ce pénible devoir le cœur tout gonflé d'émotion.

Les familles des morts

On dirait vraiment que les meurtriers ont choisi leurs victimes. Vous savez les noms des morts. Ma première visite a été pour les parents de Baudet. Il laisse une veuve de trente-six ans. La malheureuse n'a que peu de temps pour se recueillir en son immense douleur ; il lui a fallu aujourd'hui se mettre en quête du travail quotidien. En son absence, c'est son vieux père qui garde la maison désolée ; il est tout courbé et presque aveugle. Avec des gestes lents, il tresse des liens de paille qui vont bientôt nouer les gerbes de la moisson.

Le camarade du syndicat qui m'accompagne, me présente le vieillard qui me tend la main, sans mot dire ; une larme roule sur son visage ridé pendant qu'assis sur le seuil de la porte, un homme plus jeune se dépense en signes que je ne comprends pas. Celui-là, c'est le beau-frère du mort. Il exprime sa douleur comme il peut. Le malheureux est muet.

Plus jeune, Marcel, celui qui ce matin, s'est présenté lui-même à la prison de Bonneville, où ses frères sont depuis mardi matin. Vous avez le reste, continue mon interlocuteur : la fureur trop justifiée de la foule et l'incendie qui suivit, c'est tout juste si on a pu empêcher que des représailles s'exerçassent contre M. Crettiez père, sa femme et sa fille.

Une quarantaine d'amis des victimes avaient couru à leur maison d'habitation dans le but d'y mettre le feu ; ils abandonnèrent leur projet. Que vous dirai-je de plus ? J'ai lu, dans quelques journaux, le compte rendu succinct des événements du commencement de cette semaine. Ce qu'aucun d'eux n'a rendu, et je crois bien qu'il était impossible de le faire, ce sont les sentiments d'indignation et de dégoût qui soulevèrent l'âme des spectateurs de cette tuerie farouche et injustifiée.

Ces gens-là sont vraiment des misérables.

Je n'ajouterai aucun commentaire à ce récit, mais il me sera permis du moins de le compléter. On ne s'est guère expliqué en présence dans l'usine du sieur Veillet, qui fut arrêté avec les meurtriers.

Crettiez père

Chef de section principal en retraite pour la construction des chemins de fer de Lyon, Veillet était, comme le disait tout à l'heure le capitaine Lapierre, le locataire des frères Crettiez. Depuis longtemps, il s'était cru obligé de prendre parti pour ses propriétaires, dans leurs démêlés avec leurs ouvriers. Il paraît principalement avoir subi l'influence de sa femme, qui n'avait pas d'épithète assez méprisante quand elle parlait des grévistes.

La question se pose de savoir s'il a réellement tiré sur la foule ; elle n'est pas, pour la justice, encore complètement élucidée ; elle ne fait aucun doute pour le citoyen Mugnier, secrétaire du syndicat des ouvriers horlogers.

Pour lui, comme pour tous ses camarades, un coupable qui ne s'asseoit point sur les bancs de la Cour d'assises, mais qui porte, à coup sûr, la plus lourde responsabilité morale de ce drame sanglant, c'est M. Crettiez père, qui, dès la nuit du meurtre, quitte Cluses avec sa femme et sa plus jeune fille. Sa fuite eut un caractère tragique. Il partit en hâte avec deux femmes folles de terreur.

La famille arriva à la gare en costume d'intérieur, et les employés remarquèrent que Mme Crettiez était en pantoufles et sans chapeau. Le père se jeta dans un wagon servant au transport de la chaux et s'y tint caché pendant que l'un des soldats qui avait protégé sa fuite regardait, dans la nuit, le train d'Annemasse arrivant. Un moment, le fabricant sortit de sa cachette : « Ne n'en puis plus, soupira-t-il. Je vais mourir, ici. » « Il vaut mieux mourir ainsi qu'autrement », lui répondit le soldat. Quelques minutes après le train entrait en gare.

M. Crettiez est aujourd'hui à Genève, pendant que sa femme villégiature à Thonon.

La réprobation unanime

Est-il utile d'ajouter que tout le monde ici déplore le triple assassinat de lundi ? Les patrons le condamnent sans circonstances atténuantes. Le principal fabricant d'horlogerie de l'endroit, M. Carizat-Brunet, que j'ai vu cet après-midi, manifeste hautement son indignation. Je lui demande son avis sur la continuation de la grève :

Mais elle est finie, m'a-t-il répondu, il ne s'était élevé de contestation qu'entre MM. Crettiez et leurs ouvriers. Il n'y a plus de patrons, il n'y a plus d'usine Crettiez. C'est le combat qui cesse, faute de combattants. Les cinquante ouvriers, qui étaient employés dans sa fabrique, ne chômeront pas davantage, espérons-le. Je pourrai, en effet, embaucher le personnel de mon collègue, qui avait pour clientèle exclusive les marchands de Besançon qu'il fournissait de mouvements de montres. Je peux arriver à une entente avec ces marchands et aussitôt qu'elle sera conclue, le travail reprendra. Il n'y a pas de raison pour que je ne les fournisse pas. C'est là une solution éminemment souhaitable.

L'instruction

Trois instructions sont ouvertes par M. Bussy, procureur de la République à Bonneville, assisté de M. Piccot, juge d'instruction. La première est dirigée contre les quatre fils Crettiez, Michel, Henri, Jean et Marcel et aussi contre l'ingénieur Veillet. Tous quatre ont avoué avoir acheté leurs fusils de chasse et des munitions pour leur défense personnelle depuis qu'ils étaient, prétendent-ils, vainement, l'objet de menaces de la part des grévistes. Mais ils regrettent profondément les conséquences de leur acte.

Ils ne croyaient pas, ont-ils déclaré, avoir tué plusieurs personnes. Très affaissés, en pleurant même, ils ont ajouté qu'ils ont vu rouge, s'imaginant eux-mêmes en danger et qu'ils n'ont tiré qu'après avoir reçu des pierres. On sait le cas qu'il faut faire de cette version.

Les fils Crettiez ont choisi pour défenseurs Me Mirigay et Pactod du barreau de Bonneville, qui ont déjà été autorisés à voir leurs clients. La deuxième instruction est ouverte contre X... pour incendie volontaire. Enfin, la troisième instruction « pour but de savoir si un incendie qui a éclaté hier dans un hôtel de la localité où des dragons sont en subsistance n'a pas de corrélation avec les incidents d'avant-hier.

Cette instruction peut être considérée comme close. Il est, en effet, prouvé que l'incendie a été allumé dans une remise par une vieille femme qui était en état d'ivresse. L'instruction contre les meurtriers ira assez lentement. Le juge a passé la journée ici en compagnie du sous-préfet et du commissaire spécial d'Annemasse, à effectuer des constatations sur les lieux. Il a visité l'usine dont il ne reste plus que les quatre murs qui forment un long quadrilatère noirci. Il compte commencer demain l'interrogatoire des inculpés sur le fond proprement dit.

L'état des blessés. — Les secours.

Je suis allé à la fin de l'après-midi, prendre des nouvelles des blessés dont l'état donnait lieu, hier à de vives inquiétudes. Tous sont dans un état satisfaisant. Le nombre total des ouvriers atteints par le plomb des frères Crettiez est énorme. Trente d'entre eux [illegible] Tous ont [illegible] Les [illegible] Un [illegible] Un [illegible] Un

ANNEXE 5

Le journal *L'Anarchie,* animé par Libertad, 22 février 1906

DÉPÔT LÉGAL 1906

LES CAMARADES adresseront tout ce qui concerne l'anarchie à A. Mahé & A. Libertad 22, rue de la Barre PARIS-XVIIIe

l'anarchie

PARAISSANT TOUS LES JEUDIS

ABONNEMENTS

France
Trois Mois 1 50
Six Mois .... 3 »
Un An .... 6 »

Étranger
Trois Mois .... 2 »
Six Mois .... 4 »
Un An .... 8 »

DEUXIÈME ANNÉE. — N° 46 | DIX CENTIMES | JEUDI 22 FÉVRIER 1906

La Guerre ?

Il souffle un vent de guerre sur les populations européennes. Il est si terrible qu'on sent prochaine la tempête.

Ce vent ne vient pas d'Autriche où pourtant la crevaison prochaine de François-Joseph laisse pendante la succession épineuse de l'empire austro-hongrois.

Il ne souffle pas des pays ruthènes, de la Pologne, de la Finlande, du Caucase où se prépare le grand démembrement de l'empire des czars.

Ce n'est pas sur les bords du Rhin, où le conflit des provinces annexées fait toujours parler de revanche, que se déchaîne cet ouragan.

Ce vent ne naît pas non plus, comme on paraît le croire, en la ville espagnole d'Algésiras où se débat la question du vol du Maroc.

Non, ce ne sont là que des brises légères qui ne sauraient soulever, pousser, ébranler les couches atmosphériques.

D'où vient donc la tempête ? Quel est le choc puissant qui la déchaîne ?

Elle surgit de la volonté des dirigeants. Ce sont eux qui s'essaient tous les jours à jeter les uns contre les autres les couches humaines, afin de pouvoir continuer en toute tranquillité, leur vie de vols et de mensonges.

Voilà que monte jusqu'aux maîtres la marée sociale, la grande marée, celle niveleuse qui renverse les châteaux, qui détruit les frontières, jette bas les forts, tout en préparant la terre aux belles récoltes.

Ils la voient venir sur eux ; ils s'effarent, ils cherchent les moyens de la détourner du bon chemin, de la ralentir dans sa marche. Ils veulent pour cela jeter des cadavres afin que la chair cimentée de sang endigue le flot de la révolution.

Les dirigeants veulent la guerre. Ils en proclament « l'inéluctable nécessité » ; c'est une loi sociale que l'on ne peut enfreindre, nous répètent-ils sur tous les tons.

Ils la veulent et ils la craignent tout à la fois. Ils entendent derrière eux des murmures qui vont grossissant. Ils sentent qu'ils n'ont plus dans la main les fils qui dirigent les gouvernés. Affolés, ils perdent la tête, ils se jettent en travers du mouvement. Ils poursuivent, ils arrêtent, ils emprisonnent… forts encore du concours des ignorants, des inconscients.

Mais la peur qu'ils manifestent, la colère qui les met en délire, dessillent les yeux de beaucoup.

Le peuple réfléchit tout à coup, que ce commerçant qui se fournit, en Allemagne, de camelote ; cet industriel qui emploie à bas prix des Italiens miséreux ; cet agriculteur qui fait venir des Belges pour la moisson ; cet entrepositaire qui expédie les meilleures choses aux États-Unis, que tous ces faiseurs ne peuvent pas avoir un sentiment patriotique pareil à celui qui semble les soulever d'indignation. Aussi derrière leurs colères, le peuple voit nettement l'intérêt de ces messieurs se drapant de chauvinisme.

Il conclut que ce qui est l'intérêt de ses maîtres ne saurait jamais être le sien. Il rit des palinodies gouvernementales. On sent bien qu'il ne marche plus.

Les chasseurs, les piqueurs et les chiens se précipitent derrière la bête. Ils courent, ils veulent la lancer, la cerner… mais la trou n'est-il pas connu ?…

… La bête ne va-t-elle pas se retourner, et tenir tête à la meute ?

Vous cherchez une querelle, gouvernants, craignez de n'avoir la guerre. Non pas celle qui vous intéresse, qui nous décime, qui sème les cadavres des nôtres dans les fossés ; qui, vainqueurs ou vaincus, nous laissent toujours prisonniers des lois, des patrons, de la misère, de l'ignorance….

Mais l'autre, LA GUERRE, la véritable, celle dont les escarmouches se dessinent de loin en loin, dont les combats parfois rougissent les pavés mais dont il ne saurait tarder de voir s'ouvrir les terribles assises, mettant enfin toutes les forces des combattants, face à face.

Il en est qui parlent POUR LA PAIX, moi je parle POUR LA GUERRE. Pour cette guerre qui ne jette pas les hommes aux frontières — la révolution n'en connaît pas — mais qui les dresse contre l'oppresseur de tous les jours, en tous les pays.

Et j'ai le désir que cette guerre ne se termine qu'avec la fin de l'autorité, de l'ignorance et de la misère…, dût cette victoire s'étayer sur nos cadavres.

Que cette guerre soit, de notre part, sans pitié, comme sans haine… la vérité ne saurait avoir ni l'une, ni l'autre.

Albert LIBERTAD.

DONNONS L'EXEMPLE !…

Il faut que la mère de famille inculque de bonne heure à l'enfant cette idée que les armes, qu'un sabre, un fusil, un canon, sont des instruments que nous devons regarder du même œil que nous considérons au château de Chillon les instruments de torture employés il y a quelques siècles… Et quand on ne verra plus des *milliers de badauds se ruer aux revues militaires* ; quand, au lieu de l'admiration du titre et de l'épaulette, vous aurez habitué l'enfant à se dire : *un uniforme est une livrée, et toute livrée est ignominieuse, celle du prêtre et celle du soldat, celle du magistrat et celle du laquais*, alors vous aurez fait faire un pas à l'opinion.

Et de même, pour prendre encore un détail, je voudrais un Voltaire occupé pendant cinquante ans à tourner en ridicule, rois, guerre et armées. A défaut d'un génie, je voudrais des milliers d'hommes de bonne volonté se faisant un devoir d'extirper *ces vains préjugés* de gloire et de chauvinisme encore trop ancrés dans notre esprit.

Donnons l'exemple de la résistance en action. Ne craignons pas, quand il le faudra, de sortir de la légalité de certains pays, de faire des choses qui, en Suisse, seraient parfaitement légales, mais qui, en France, par exemple, nous feraient traîner en prison. C'est à nous de nous appuyer sur notre conscience et d'arriver à ce point où la conviction est assez forte pour qu'on dise : « *Je ne me soumettrai pas, je ne puis pas me soumettre !* »

Ferdinand BUISSON.

Lettre ouverte à Marcellin Berthelot

Marcellin Berthelot, le savant chimiste, [illegible]

Alors l'instruction, alors l'éducation, alors la civilisation, le livre, la tribune, le journal, ne servent à rien et tout ce qu'on dit sur leur nécessité, sur leur efficacité, sur leur dignité, est de la fantaisie.

Alors l'apostolat et le culte de l'enseignement, d'où vient l'auréole des savants, sont des gestes vains, de creux simulacres.

Alors le travail des livres qui pensent est inutile : on ne pourra jamais dire à un enfant, si aimé qu'il soit : « Toi, tu seras rachelé, tu seras sauvé, tu n'iras pas à la boucherie, tu ne retourneras pas à l'âge de pierre, tu échapperas au carnage ! »

Alors, malgré toutes les victoires, malgré tous les triomphes et toutes les splendeurs de l'intelligence, des arts, des facultés conceptrices, quelle que soit l'envergure et la puissance des idées, si près qu'on soit du soleil, il vient toujours nécessairement une heure où il faut que tout s'éteigne, où il faut retomber de tout ce qu'on a monté, où l'on est obligé de dire adieu à l'instruction, à la morale, à la civilisation, comme à des vêtements trop beaux, trop fastueux, qu'on n'a pas le droit de porter ; et où il faut, bon gré mal gré, revenir aux misères d'origine, hurler avec la ménagerie, se plaire à la tuerie, courir vers l'abattoir !…

Alors, c'est vrai ?… Alors, partout, des cris de fureur et des sanglots, partout des arsenaux, partout des râles, partout la rage folle et la folle douleur ; partout la terreur et la faim, partout le foyer violé, vidé, partout les mamelles vides, voilà ce que déclarent les creusets, voilà ce qu'annoncent les formules !… Telles sont les données, telles sont les certitudes de la science, n'est-ce pas, Marcellin Berthelot ?

Je ne vous dirai pas ce que j'ai souffert quand j'ai lu cet arrêt, oui cet arrêt de mort de plusieurs millions d'hommes, que vous avez signé de votre autorité prestigieuse, vous, le savoir incarné, le bon pasteur des esprits, le guide illustre et impeccable entre tous.

Je ne vous dirai pas ce que j'ai souffert à être ainsi renvoyé dans les cavernes, précipité, culbuté, enfoui au plus bas, réintégré dans la cécité, l'ignorance, l'impulsivité première, par un remorqueur, un découvreur, un libérateur comme vous, car ma souffrance, ma déception, ma révolte n'impressionneraient aucun des instruments de votre laboratoire, si délicats, si précis, si subtils soient-ils.

Je vous dirai seulement, ô Berthelot, ô grand homme, lumière, force et gloire de la pensée libre, par quoi vous distinguez-vous, au fond de Joseph de Maistre ?

Lui, le grand catholique, proclamait l'essence divine de la guerre ; vous en proclamez la nécessité. Vous n'en faites pas l'éloge mais en prenez votre parti. Je ne vois pas ce que la civilisation y gagne. Cela revient au même, en fait. Joseph de Maistre parlait au nom du ciel ; vous parlez au nom de la science ; permettez-moi, à moi qui ne suis rien, de parler au nom de l'immense, de l'incalculable multitude de ceux qui ne sont rien, qui ne comptent pas, mais qui pensent, qui sentent tout de même…

Pour tous ceux-là, votre expérience, si c'est là son résultat définitif, vaut le dogme de Joseph de Maistre ; votre creuset est aussi cruel que son « Dieu ». Vous arrivez au même point par deux chemins diamétralement opposés. Joseph de Maistre, dur illuminé, consumé par l'amour de « Dieu », ne voyait que « Dieu », vivant de « Dieu », lui sacrifiait tous les êtres créés. Il était le « prêtre » par excellence. Vous, vous êtes, par excellence, le savant impassible, qui ne voit que des forces s'annihilant ou se combinant, se renouvelant, se transformant ; la guerre ne vous émeut pas. N'est-ce pas aussi une annihilation, une combinaison, une transformation de forces ? Les combats de la guerre vous

apparaissent seulement comme une prolongation et une manifestation suprême des lois qui régissent la matière organisée.

Nous, nous protestons. Nous protestons également contre le délire de Joseph de Maistre et contre votre extrême sang-froid. Nous disons : si, au-dessus de la croyance, il y a la vérité, au-dessus de la science il y a la conscience ; au-dessus des prêtres et des savants, au-dessus des pontifes et des génies, il y a les HOMMES, il y a TOUS LES HOMMES, dont la vie est sacrée, qui ne veulent pas, qui ne doivent pas servir à des « sacrifices » pieux, ni être la matière passive, l'animal vile d'expériences ultra physico-chimiques.

Il ne nous plaît pas de savoir quels sont les plus forts ; et nous affirmons que tous ont droit à vivre. Si la « concurrence vitale » est la « loi », nous affirmons qu'il faut réformer ce « fait » ; nous jurons qu'on doit lui préférer l'harmonie sociale et qu'on peut y arriver avec de la bonne volonté, à la condition absolue qu'on ne prenne pas son parti de la barbarie possible, qu'on ne fasse pas de réclame à l'éventuelle sauvagerie.

Nous ne voulons pas entendre parler de la guerre, parce qu'en parler d'une certaine manière c'est déjà la faire ; parce que parler de la guerre, c'est tout oublier, tout renier, tout abjurer ; parce que c'est tourner le dos au progrès, à la raison, à l'étude, au travail, à tout ce que vous avez appris à mettre… parce que c'est avoir l'air de penser qu'il n'y a plus d'horizons pour la Liberté, que le progrès politique est sur son fini, que notre effort vers l'idéal est terminé, parce que, pour rien au monde, nous ne pouvons consentir à supposer qu'il y ait devant nous un TOURNANT au delà duquel il pourrait parfaitement ne plus y avoir ni Liberté, ni Raison !

CYRANO.

DIMANCHE 25 FÉVRIER 1906

à 8 h. 1/2 du soir

SALLE DU PROGRÈS SOCIAL

92, rue de Clignancourt

GRANDE CONFÉRENCE

CONTRADICTOIRE

entre

Paraf-Javal & Ferdinand Buisson

Sujet :

DES LOIS

et de

LA MÉTHODE SCIENTIFIQUE

Entrée : 0,40

Les portes ouvrent à 8 h avec

DE LA POLITIQUE

La période électorale allant bientôt entrer dans sa phase aiguë, ne serait-il pas intéressant d'examiner un peu la nature du jeu avilissant auquel vont se soumettre les esclaves du Capitalisme moderne.

Il s'agit, en l'occurrence, de porter sur le plateau gouvernemental environ cinq cents individus qui auront pour imprécise mission de représenter le « peuple français ». L'on invite, pour cela, tous les hommes majeurs dont l'« honorabilité » n'est pas tarée par quelque « peine afflictive et infamante » à choisir parmi les plus dignes d'entre eux ceux qui sont susceptibles de bien connaître leurs besoins.

* * *

On entend généralement par « Politique » l'art de gouverner un État. Ceci implique naturellement l'existence d'un Gouvernement.

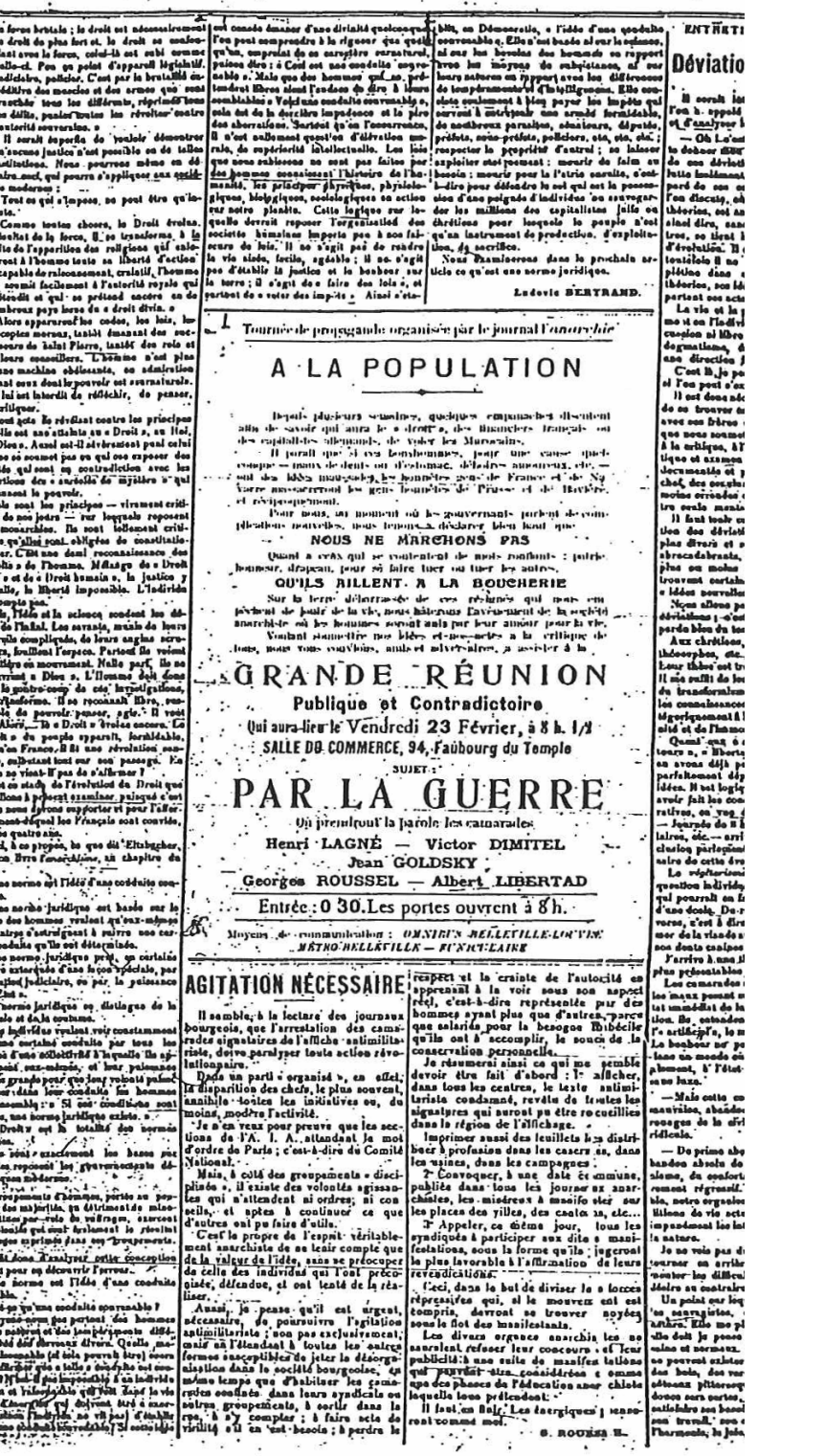
Lorsqu'à l'origine des sociétés humaines un semblant d'organisation s'établit, on fut dans le droit du plus fort qu'elle trouva [illegible] bases.

Sébastien Faure l'a très bien expliqué dans son livre *La Douleur universelle.*

« A l'origine, le gouvernement a pour base [illegible]

ANNEXE 6

Appel au meeting contre la guerre, publié dans *L'Anarchie* du 22 février 1906



Tournée de propagande organisée par le journal *l'Anarchie*

A LA POPULATION

Depuis plusieurs semaines, quelques empaumés discutent afin de savoir qui aura le « droit », des financiers français ou des capitalistes allemands, de voler les Marocains.

Il paraît que s'il y eut bombomance, pour une cause quelconque — mais de droit ou d'égalité, défenses sacrées, etc. — ont des idées mangeoches, les journaliers gens de France et de Navarre massacreront les gens bourrelés de Prusse et de Bavière, et réciproquement.

Pour nous, au moment où les gouvernants jurent de conciliabules nouvelles, nous tenons à déclarer bien haut que :

NOUS NE MARCHONS PAS

Quand à ceux qui se contentent de mots ronflants : patrie, honneur, drapeau, pour se faire tuer ou tuer les autres,

QU'ILS AILLENT A LA BOUCHERIE

Sur la terre délaissée de ces préjugés qui nous empêchent de jouir de la vie, nous hâterons l'avènement de la société anarchiste où les hommes n'auront ainsi par leur amour pour la vie.

Voulant soumettre nos idées et nos actes à la critique de tous, nous vous convions, amis et adversaires, à assister à la

GRANDE RÉUNION

Publique et Contradictoire

Qui aura lieu le Vendredi 23 Février, à 8 h. 1/2

SALLE DU COMMERCE, 94, Faubourg du Temple

SUJET :

PAR LA GUERRE

Où prendront la parole les camarades :

Henri LAGNÉ — Victor DIMITEL

Jean GOLDSKY

Georges ROUSSEL — Albert LIBERTAD

Entrée : 0 30. Les portes ouvrent à 8 h.

Moyens de communication : OMNIBUS BELLEVILLE-LOUVRE — MÉTRO BELLEVILLE — FUNICULAIRE

AGITATION NÉCESSAIRE

Il semble, à la lecture des journaux bourgeois, que l'arrestation des camarades signataires de l'affiche antimilitariste, devra paralyser toute action révolutionnaire.

Dans un parti « organisé », en effet, la disparition des chefs, le plus souvent, annihile toutes les initiatives ou, du moins, modère l'activité.

Je n'en veux pour preuve que les sections de l'A. I. A., attendant le mot d'ordre de Paris ; c'est-à-dire du Comité National.

Mais, à côté des groupements « disciplinés », il existe des volontés agissantes qui n'attendent ni ordres, ni consignes, et aptes à continuer ce que d'autres ont pu faire d'utile.

C'est le propre de l'esprit véritablement anarchiste de ne tenir compte que de la valeur de l'idée, sans se préoccuper de celle des individus qui l'ont précognisée, défendue, et ont lutté de la réaliser.

Aussi, je pense qu'il est urgent, nécessaire, de poursuivre l'agitation antimilitariste ; non pas exclusivement, mais en l'étendant à toutes les autres formes susceptibles de jeter la désorganisation dans la société bourgeoise, en même temps que d'habituer les camarades conscients dans leurs syndicats ou autres groupements, à sortir dans la rue, à s'y compter ; à faire acte de virilité s'il en est besoin ; à perdre le respect et la crainte de l'autorité en apprenant à la voir sous son aspect réel, c'est-à-dire représentée par des hommes ayant plus que d'autres, parce que salariés pour la besogne ribaldelle qu'ils ont à accomplir, le souci de la conservation personnelle.

Je résumerai ainsi ce qui me semble devoir être fait d'abord : 1° afficher, dans tous les centres, le texte antimilitariste condamné, revêtu de toutes les signatures qui auront pu être recueillies dans la région de l'affichage.

Imprimer aussi des feuillets à la distribuer à profusion dans les casernes, dans les usines, dans les campagnes.

2° Convoquer, à une date et commune, publiée dans tous les journaux anarchistes, les « misérables » massifs chez eux les places des villes, des centres ux, etc...

3° Appeler, ce même jour, tous les syndiqués à participer aux dites manifestations, sous la forme qu'ils jugeront le plus favorable à l'affirmation de leurs revendications.

Ceci, dans le but de diviser les forces répressives qui, si le mouvement est compris, devront se trouver noyées sous le flot des manifestants.

Les divers organes anarchistes ne sauraient refuser leur concours et leur publicité à une suite de manifestations qui pourrait être considérées comme des phases de l'éducation sur laquelle tous prétendent.

Il faut en finir. Les énergiques y sauveront comme moi.

G. ROUSSEL fils.

Déviatio

— Oh ! L'on

— Et l'on

— Et l'on

— Et l

TABLE DES MATIERES

Remerciements 5
Sommaire 6
Editions utilisées 8
Liste des abréviations 9
INTRODUCTION 11

PREMIERE PARTIE. L'INVENTION ROMANESQUE COMME FABLE DU TEMPS

CH. I . FRONTIERES MOUVANTES DU ROMAN CHEZ ARAGON 20

CH. II . CHRONOS ROMANCIER 25

1. L'observation empirique : le roman, art du temps 27

2. Les présupposés philosophiques du temps romanesque 34
Le temps romanesque dans la pensée de Lukács - Le roman, forme de "la nouvelle sensibilité au temps" : M Bakhtine - La temporalité de l'homme, fondement de la création romanesque pour Sartre et ses disciples -Le temps et la personne chez M. Zeraffa - Le "temps raconté" du monde imaginé, "expérience fictive du temps " chez P. Ricoeur.

3. Le roman comme récit 41

4. Convergence des analyses du roman 44

CH. III. LES CRITERES ROMANESQUES D'ARAGON 46

1. Les critères romanesques non temporels 48

2. Présence du temps dans les définitions aragoniennes du roman 50

CH. IV. EXTENSION DU CHAMP ROMANESQUE ARAGONIEN

1. La "mise en intrigue" à effet temporel dans les écrits dadaïstes et surréalistes 53

- *Les Aventures de Télémaque* (53) et *Le Paysan de Paris* (61) 53
- *La Défense de l'infini*, une expérience romanesque hors frontières 67

2. Le paradoxe de *Henri Matisse, roman* 71

3. Des romans - poèmes ? 81
Le problème du *Roman inachevé* (81) - *Le Fou d'Elsa*, roman - poème (83)

CONCLUSION : CONSTITUTION DU CORPUS 84

Ouvrages d'Aragon constituant le corpus (tableau) 88

DEUXIEME PARTIE
DESCRIPTIF DES DISPOSITIFS TEMPORELS

Première Section : Construire le temps

CH. I. LA MISE EN PLACE DU TEMPS : LES REPERES TEMPORELS

1. Repères temporels : les dates 93
Les indications d'années : de la rareté à la surabondance (94) - Remarque sur le tableau de la p. 97 (95) - Tableau 2 : densité des dates dans les romans d'Aragon (97) - Rareté des dates dans les oeuvres de jeunesse (98) - Richesse de la datation indirecte dans les oeuvres de jeunesse (101) - Les dates dans *Le Monde Réel.* (105) - Le vertige de la datation au-delà du *Monde réel* (116) - Les incertitudes de la datation (119) - Les personnages : mémoire enregistreuse ou "paniers vides" (121) - Fonction référentielle et rôle structurel des dates (122) - La date : un signe à interpréter (123).

2. Repères temporels : le cycle naturel des saisons 124
Le cycle saisonnier (124) - Quelques traits aragoniens dans le symbolisme des saisons : variations sur le printemps; l'été aragonien, "la saison violente"; "je suis un enfant de l'automne"; au seuil du merveilleux : la neige (127).

3. Repères temporels : le calendrier religieux 133
L'étrange Noël d' *Aurélien (133)* - La Passion des justes dans *Les Communistes* (135) - Rôle du calendrier liturgique dans *La Semaine sainte* (137).

CH. II. LA SITUATION NARRATIVE 142

1. "Qui parle, mais! qui parle!" 142
Le narrateur homodiégétique (142) - Le narrateur hétérodiégétique (144) - Narration hétérodiégétique traversée par le discours de "voix" multiples (144):
La Semaine sainte : perspective narrative de personnages et discours d'auteur (147) - L'instance narrative " je " démultipliée (148).

2. Déterminations temporelles de l'instance narrative 155
"Il était une fois..." (155) - Le récit "impersonnel" au présent (157) - Le récit homodiégétique en première personne au passé (162) - Récit / Discours du narrateur-Je au présent : la narration en première personne homodiégétique au présent; le discours du "je" hétérodiégétique au présent; la présence actuelle du "je" pluriel ou l' "alter ego"; vers le "théâtre intérieur" : le présent du spectacle et du "montreur"; profondeur et étagement temporels (166).

Deuxième Section : Du temps narré au temps narratif 175

CH. I. LE TEMPS NARRE 176

1. Le temps narré dans les proses des années vingt. 176

2. "Belle Epoque" et veillée d'armes : les trois premiers romans du*Monde réel.* 183

3. D'une guerre à l'autre : *Aurélien* et *Les Communistes*. 188
La double datation d'*Aurélien* (189) - *Les Communistes* (1ère version) : une histoire sans recul (193).

4. Récit d'époques lointaines et présent du scripteur 199
Le déplacement "du temps que j'écrivais au temps où j'écrivais" (200). Dédoublement et multiplication du temps des fables : *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* (202) - L'omnitemporalité des "songes partagés" (207) Le temps du " théâtre intérieur" ou "la grande songerie" : *Henri Matisse, roman* et*Théâtre / Roman* (208).

Conclusion 211

CH. II.LE TEMPS NARRATIF 213

1. "Le ruban à trous" : continuité et discontinuité du récit 214
Continuité et discontinuité dans les prosesdes années vingt 216
Anicet et *Les Aventures de Télémaque* (216) - Tension entre continuité et discontinuité dans *Le Libertinage* (219).
Contiguité / discontinuité dans *Le Monde réel* 224
Discontinuité narrative (224) - Discontinuité dans le comportement des personnages (229).
L'alliance des contraires : continu et discontinu dans *La Semaine sainte* 232
Le livre débroché 237

2. Jeux avec le temps : les anachronies 244
L'insertion des anachronies dans le récit 244
Fonction des anachronies 249
Mouvementsrétro-prospectifs et temps "en miroir" 254
"Je reviens sur mes pas". Rétrospection et rétrogadation (254)
L'envergure des anachronies 257
"Miroirs de temps" : la double perspective temporelle 260

3. Fréquence, vitesse et rythme 273
Fréquence : le choix du singulatif 273
Vitesse et rythme 277
La notion de vitesse chez Aragon (278) - Agilité d'écriture et vitesse du récit (281) - L'art de la lenteur (283) - Durée et rythme au niveau de la phrase (288).

CONCLUSION 289

TROISIEME PARTIE
SEUILS OU "....REPONSES AUX QUESTIONS DES NOUVEAUX SPHINX "

Introduction 294

CH.I ARAGON ET LA CRISE DU TEMPS DE L'ENTRE-DEUX-SIECLES 301

1. "Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence" 301
" J'ai jeté mes yeux pour en mettre de neufs (304) - " Les effets inconcevables de la vitesse"(306) - Evénements simultanés (309).

2. Le cinéma , "voilà bien le spectacle qui convient à ce siècle" 311
"Au cinéma la vitesse apparaît dans la vie" (312) - Le rythme cinématographique (313) - Un temps déréalisé (316).

3. La révolution scientifique de l'idée de temps 318
"L'abandon des idées sur l'espace, le temps, le mouvement considérées jusqu'à présent comme fondamentales" (319) - Aragon et la Relativité : échos de la Relativité dans *Anicet.* ; les débats sur le temps dans *Les Aventures de Télémaque* : l'"épuisante question d'Einstein et de ses montres détraquées" (321).

4. Temps et langage : "l'ère du soupçon" 326

5. Le temps au défi. Dada et le surréalisme 331

CH.II. LE SEUIL DE 1923 - 1927 338

"J'ai aimé. Ceci est irréparable" (339) - "Alors vous commencez à vieillir" (342) - Un "volcan" pris au piège de la durée (344) - *La Défense de l'infini*, une porte tournante (346).

CH. III. LE DEBUT DES ANNEES TRENTE : L'ADHESION AU DEVENIR HISTORIQUE 349

1. Historicité et déterminisme 351
Autour de 1930 : plongée dans l'historicité (351) - "Le déterminisme social" de la pensée (354) - Une philosophie du devenir : de Hegel à Marx : Aragon lecteur de Hegel (1919? - 1924); vers une lecture marxiste de la dialectique hégélienne (1925 - 1927); le "devenir révolutionnaire" (1928 - 1932); vers l'écriture romanesque (356).

3. "Le train s'emballe vers demain" 368

4. "Un monde étonnamment complexe et nouveau" 370

5. Le temps du réalisme socialiste 372

6. L' "héritage national" 376

CH. IV. " O VINGTIEME SIECLE SUR LE RETOUR..." 382

1. Nouvelle modernité et crise des années 50 - 60 382
"Je cours après le temps". 384
Entrée dans "l'âge de nylon" (384) - "Je cours aprés les mots" (386) - "Pour un progrès c'est un progrès" (388) - La jeunesse : "le sphinx du monde moderne" (390) - L'oubli : "le fond du crâne troué" (391) "[...] mes messages de naufragé dans le temps, mes bouteilles à la mer" (393).
2. Une révolution culturelle
Aragon lecteur des "nouveaux romanciers" (395),
Le nouveau cinéma : Aragon devant Jean-Luc Godard (399) - L'avant-garde et le déplacement théorique des années soixante (402) - La linguistique dans les années soixante (406) - Les avatars de Clio (413) - Un pari sur le réalisme : "le réalisme de demain" (417).

CH. V. LE CREPUSCULE DES MYTHES 422

1. "Le tournant des rêves" 423
"Pour garder la pose" (424) - " Un coup formidable porté à l'esprit de certitude" (425) - "Nous avons entendu la condamnation de nos illusions perpétuelles" (429).

2. Le temps blessé 430
"Cet écheveau rompu" (431) - "Je ne sais plus dormir lorsque les autres dorment" (432) - Colin - maillard : " les années me fuient dans tous les sens " (434) - " La cicatrice de quoi ? " (436).

CH. VI. LE TEMPS DU GRAND AGE 438

Le cinquième acte (439) - "Et Samothrace au loin morte à l'histoire" (445) - "Falun de souvenirs" (448) - "Comme c'est long de mourir une vie entière" (449) - "...ouverture du silence " (453).

CONCLUSION 455

QUATRIEME PARTIE
L'IMAGINATION DE L'HISTOIRE

INTRODUCTION 458

CH. I. L'HISTORIEN : MODELE OU REPOUSSOIR POUR LE ROMANCIER ? 460

CH. II. DU DOCUMENT AU MONUMENT 467

1. Le goût du document vif 470
"Choses sues" (470) - "Choses vues" (473) - "Choses lues" (474)

2. L'intégration romanesque du document historique 478
Document exhibé ou document dissimulé ? 478
La fictionnalisation du document 484
L'innutrition du savoir (484) - La reproduction du document articulée à la fiction : l'exemple du 16 janvier 1940 dans *Les Communistes* (485) - Le document, îlot hétérogène dans la fiction? (488) - Le document comme matrice de l'invention (490) - Documentation et fécondité du hasard dans l'écriture (492).

3. *Les Cloches de Bâle*, roman d'archives 494
La grève de Cluses, événement fondateur 496
Le devenir du documentaire dans l'évocation du mouvement anarchiste 501
L'assassinat du tsar et l'attentat de Vaillant (501) - Libertad et le journal *L'Anarchie,* (502) - " Les bandits tragiques" ou " la bande à Bonnot " (504) - La grève des chauffeurs de taxi (28 nov. 1911 - 18 avril 1912) (506) - Le Congrès de Bâle de novembre 1912 (507).

CH. III. COMMENT RACONTER L'HISTOIRE 511

1. Histoire et personnages 511

2. Ordre du récit des faits historiques 517
Ordre de la perception / Ordre de l'explication 518
Le banquet das anciens combattants dans *Aurélien* (519) - Le pacte germano-soviétique dans *Les Communistes*. (520).

3. "L'histoire n'est que la réflexion du présent sur le passé" 525
La Semaine sainte et la question nationale en 1956 (526) - Une lecture anachronique de 1913 par 1936 dans *Les Beaux Quartiers*. (529).

CH. IV. COMPOSITION ET VISION DU DEVENIR HISTORIQUE 532

1. Des structures an-historiques 533

2. "Ces forces sociales qui font l'histoire" 534

3. Complexités et contradictions de *La Semaine sainte* 542
La matière historique (543) - Qui fait l'histoire ? (545) - L'intelligibilité de l'histoire (546) - Le passé est-il révolu ? (547) - La question du progrès : discours progressiste et contre-discours (550) - Commencer et "ne pas finir" (556).

4. L'inscription de l'histoire dans *Blanche ou l'oubli*.. 558
Quelle histoire ? Inventaire 558
Comment s'inscrit l'histoire 562

CONCLUSION 573

CINQUIEME PARTIE
ARAGON, ROMANCIER DU TEMPS
TROIS EXEMPLES CONTRASTÉS :
Le Libertinage , Les Voyageurs de l'impériale, La Mise à mort

CH. I. "Les Paramètres" dans *Le Libertinage* 579

CH. II. *Les Voyageurs de l'Impériale* 581

L'inactuel et l'urgence 581
"Je rêve à comment se joue une vie" 582
"Ce témoignage d'un univers qui allait devenir tout à fait incompréhensible" 585
Les Voyageurs de l'impériale, roman de l'Histoire 587
"Fin de siècle" (589) - "Vingtième siècle" (594) - L'affaire Dreyfus (596)
Les Voyageurs de l'impériale, miroir des années de rédaction 605
La guerre, "l'autre côté des choses" 608
La représentation de l'Histoire chez Pierre Mercadier 612
Un personnage fin de siècle (614)
La "marche vers Venise" 615
Venise, une fuite hors du temps (619)
Le jeu : "c'est tout ce qui disqualifie encore le temps" (620)
Les ravages du temps : le vieillissement et la mort 622
"L'envers du temps" 628

Un roman spéculaire 636
Un lent voyage dans le temps 639

CH. III. *LA MISE A MORT* : UNE MISE A MORT DU TEMPS ? 641

Une structure à contre-temps (641) - Le temps du drame (642) - Structures non dramatiques du récit (646) - Le temps rompu (648) - La "lettre sans fin" de l'amour et son "arrière-texte" (652) - Le poème du temps (655).

CONCLUSION 656

CONCLUSION : EXISTE T-IL UN TEMPS ARAGONIEN? 658

BIBLIOGRAPHIE 686

ANNEXES 734

1 - Dates et origines des chapitres d' *Henri Matisse , roman* (735).
2 - Chronologie de l'action dans *Les Voyageurs de l'impériale* (737).
3 - Organisation chronologique de *Blanche ou l'oubli* (740).
4 - La grève de Cluses dans *L'Humanité* du 22 juillet 1904 (743).*
5 - Le journal *L'Anarchie*, animé par Libertad, 22 février 1906 (744).*
6 - Appel à un meeting contre la guerre, dans *L'Anarchie,* 22 février 1906 (745).*
[* : documents provenant de la Bibliothèque Nationale.]

TABLE DES MATIERES 746