REPRODUCTION AUTORISÉE

UNIVERSITE DE PARIS VII

I 15122-1 = 4

THESE DE DOCTORAT EN
LITTERATURE FRANÇAISE

présentée par Nathalie LIMAT-LETELLIER

LE VERTIGE DE LA FICTION DANS LES DERNIERS ROMANS D'ARAGON : VERS UNE THEORIE DE L'ECRITURE.

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

Soutenue le..21.-.12.-.1990.....Devant :

Henri BEHAR

Marie-Claire DUMAS

Julia KRISTEVA

Henri MITTERAND

SIBIL Nº 288 373

Ceux qui descendent aux mêmes fleuves,
des eaux toujours nouvelles les baignent.

HERACLITE, Fragments, 12.

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de thèse, Madame Marie-Claire DUMAS, professeur à l'Université de Paris VII, pour les précieuses orientations et les nombreux conseils qu'elle m'a donnés . Elle m'a aidée à analyser ces oeuvres complexes en me mettant en garde contre les dangers d'une critique stéréotypée . Loin d'imposer une perspective de lecture qui eût sans doute entravé l'autonomie de ma réflexion, elle a fait prévaloir une ouverture d'esprit qui a grandement favorisé les progrès de ma démarche. Sa bienveillance et sa confiance ont été pour moi une source constante de réconfort.

Mes remerciements vont en second lieu au Groupe de recherche Elsa Triolet et Aragon (CNRS) qui a bien voulu accepter ma collaboration. Les séances de travail qu'il organise depuis plusieurs années m'ont permis d' approfondir ma connaissance de l'oeuvre et d'avoir des échanges fructueux.

Je tiens à exprimer ma gratitude à Monsieur Michel APEL-MULLER, Directeur du Fonds et de la Fondation Elsa Triolet -Aragon, qui m'a autorisée à consulter les manuscrits autographes de Théâtre/Roman et des "Ecritures automatiques". Il m'a fait découvrir aussi une image vivante d'Aragon, nourrie de souvenirs personnels évocateurs.

Je suis reconnaissante à Monsieur Jean RISTAT de m'avoir accordé un entretien sur l'écriture de Théâtre/Roman. Son témoignage m'a éclairée sur la genèse de l'oeuvre.

D'autres membres du Groupe de recherche sur Aragon m'ont apporté des informations, des conseils ainsi que leurs encouragements amicaux, notamment Monsieur Lionel FOLLET, maître de conférences à l'Université de Besançon , Madame Renate LANCE-OTTERBEIN, ingénieur de recherche au

Fonds Aragon (CNRS), Madame Suzanne RAVIS-FRANÇON et Monsieur Lucien VICTOR, maîtres de conférences à l'Université d'Aix-en-Provence. Je remercie également Marianne DELRANC , Mireille HILSUM et Gwenola LEROUX pour les discussions que nous avons eues sur nos sujets de thèse.

Je n'aurai garde d'oublier deux membres du C.A.S., (Champs des Activités Surréalistes, CNRS), Monsieur Michel MURAT, professeur à l'Université du Mans, et Monsieur José PIERRE, directeur de recherches au CNRS, qui m'ont fait bénéficier de leur savoir et de leur expérience.

Enfin, je remercie Monsieur Henri BEHAR , Madame Julia KRISTEVA et Monsieur Henri MITTERAND d'avoir accepté de faire partie du jury de soutenance.

Je remercie le Groupe de recherche Elsa Triolet- Aragon et le C.A.S. de la subvention qu'ils m'ont accordée pour les frais de reprographie.

INTRODUCTION

"J'invente, donc je suis."
ARAGON, Théâtre/Roman (1974), p. 431.

Le concept du "mentir-vrai" , forgé par Aragon, ne laisse pas d'intriguer. La contradiction interne qui le constitue provoque la stupeur , dans la mesure où l'esprit ne parvient sans doute pas d'emblée à donner sens au mot . Certes, le "mentir-vrai" peut probablement être rapproché du phénomène de la croyance ; il suggère aussi le travail de transposition que le romancier effectue à partir de la réalité , *a fortiori* quand il s'agit d'un écrivain *réaliste* . A première vue , donc, le "mentir-vrai" pourrait désigner à la fois l'illusion, l'interprétation voire le travestissement de la réalité. Ces éléments définiraient le lieu commun fondateur d'une problématique du roman. Mais il ne suffit pas de reconnaître au "mentir-vrai" cette relative synonymie avec les procédés de la fiction , dans la mesure où cette première approximation, fondée sur l' usage courant affaiblit peut-être la valeur spécifique du concept dans l'écriture aragonienne.

En effet, d'après la citation placée en épigraphe ("J'invente , donc je suis") , il est permis de penser que "l'invention" constitue radicalement chez le dernier Aragon la preuve de l'être, la seule vérité qu'il trouve en lui-même --et peut-être par extension, dans le monde . Rappelons à cet égard que la dernière phrase de Blanche ou l'oubli est la réécriture d'une célèbre sentence de Marx : "*Jusqu'ici les romanciers se sont contentés de parodier le monde. Il s'agit*

maintenant de l'inventer." (BO, p. 515) . Que l'invention remplace la *praxis* , c'est encore une proposition surprenante à l'égard des "opinions reçues", une vérité nouvelle, en apparence inconciliable avec les thèses révolutionnaires et des dogmes du réalisme socialiste. De même, la référence au cogito cartésien énoncée dans Théâtre/Roman est ambigüe : il s'agit d'une substitution en partie critique , qui rappelle un peu le procédé des Poésies de Ducasse . Elle revient à désigner l'imaginaire créateur comme la vérité première du "sujet" , bien que le doute hyperbolique ne puisse être récusé quand il s'applique à l'invention romanesque . Dans la mesure où cet effet de réécriture tend à démontrer une identité fondamentale , mais contradictoire entre le vrai et le faux , l'"invenio , ergo sum" d'Aragon semble préférer aux vérités métaphysiques une incertitude sophistique. Nous verrons pourquoi ce paradoxe construit sur de célèbres arguments philosophiques révèle la signification profonde et troublante qu'Aragon , quant à lui, accorde au mentir-vrai .

En outre, dans la mesure où le mécanisme de l'invention renvoie dans La Mise à mort à l'aphorisme de Rimbaud, ("Je est un autre") , cité en épigraphe du "Carnaval" (MM, p. 277), il est permis de mettre en parallèle provisoirement cette "correction" personnelle de l'énoncé cartésien en faveur de la fiction et l'interprétation lacanienne du "cogito" , où "je" est là où il n'est pas pensé, parce qu'il est défini par l'Autre , dans l'inconscient. Cette piste analytique demande à être approfondie. Quoi qu'il en soit, plutôt que d' attribuer d'emblée au concept du "mentir-vrai" un sens "tout fait" qui risque de le banaliser et de l'édulcorer , mieux vaut en questionner les connotations, les sous-entendus, les effets de sens, même incertains, pour en reconnaître la stratégie et la finalité .

Dans La Mise à mort, Aragon nous avertit (non sans imprudence , peut-être) qu'il tient au mot "mentir" et qu'il se recommande de la chose elle-même : "*C'est pourquoi savoir ne me suffira jamais , et jamais ne me dispensera de* mentir. *Mentir est le propre de l'homme. Qui a dit ça? Moi, sans doute.*" (MM, p. 147). Tout semble indiquer que le concept du "mentir-vrai" représente chez l'auteur une trouvaille véritablement opportune, expédiente et satisfaisante. Or, les hypothèses freudiennes concernant Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient suggèrent que certaines créations verbales pourraient être de nature à "alléger" "*les contraintes que nous impose l'apprentissage du jugement droit et de la discrimination [...] du vrai et du faux; aussi la tendance à réagir contre la rigueur de la pensée et de la réalité demeure -t-elle chez l'homme profonde et tenace. Ce point de vue domine aussi les processus de l'activité imaginative.*" (1) J. B. Pontalis, dans un article intitulé "L'illusion maintenue", décrit aussi en termes fonctionnels l'équilibre entre le "trop" ou le "trop peu" de réalité qui permet d'introduire un certain jeu, une certaine mobilité, entre l'espace du dedans (l'espace psychique) et l'espace du dehors (la réalité extérieure). Il s'en réfère aux théories de Winnicott , ce qui nous permet de rappeler aussi que les propriétés de cette aire transitionnelle se rapportent à la créativité, c'est-à-dire à l'invention. En ce sens, la postulation du "mentir-vrai" ne se situe pas dans le champ clos de l'illusion trompeuse .(2) Il se trouve, précisément , que le verbe "mentir" vient du latin "mentiri", dérivé de "mens" qui signifie "esprit" : cette étymologie peut donc suggérer les affinités que le mensonge entretient à l'origine avec la fiction et l'imagination ; ces facultés, injustement décriées par la philosophie classique, peuvent être considérées comme la vraie rédemption du mensonge ; l'ingéniosité créatrice est un amendement

légitime de la "mendacité": " *Celui qui ment* (mentitus) *est celui qui trompe, celui qui imite, celui qui feint.*".(3)

Fait significatif, le concept aragonien commence aujourd'hui à entrer dans l'usage , encore qu'il soit impossible de prédire la fortune d'un mot. Il se rencontre parfois dans des acceptions extralittéraires , pour désigner une synthèse habilement calculée , on pourrait même dire avisée , entre le vrai et le faux . Ainsi, quand son emploi s'écarte des enjeux de l'imaginaire créateur , le "mentir-vrai" caractérise un discours qui arrange ou exagère la réalité à l'avantage , ou mieux, à la convenance de celui qui parle ; la casuistique à la limite du dire et du taire qu'il autorise ménage, ou aménage l' omission, l'affabulation , l'altération avec une relative bonne foi qui n'appartient dans l'absolu qu'à la vérité . Alors qu'il traduit la vérité supérieure de la fiction, au sens noble de l'art littéraire , le malin génie de la langue lui fait trahir l'opportunité de l'imposture, les bénéfices de la ruse , les stratagèmes de la supercherie. Certes, cette alliance de mots fortement symboliques se prête à prendre en charge ces interprétations un peu spécieuses , d'autant que son inventeur passe pour être un menteur-né , un simulateur , et une conscience coupable... Un signifié manifestement en porte-à-faux prédispose ainsi le mentir-vrai à révéler les bonnes ou les mauvaises raisons d'un besoin impérieux de tricher, de biaiser . Néanmoins, le mot plaît, séduit peut-être parce qu'il ne se prononce jamais en toute innocence, mais avec un sentiment de complicité tacite. L'on découvre par là même qu'il ne saurait être *compris* qu' avec une certaine connivence , tandis qu'il échappe entièrement à ceux qui le réprouvent . En outre, son emploi est comme parasité par des créations verbales qui, du "roman-vrai" au parler-vrai, s'entendent à le démentir, comme s'il fallait tenter de

conjurer ce régime de l'équivoque qu'il instaure . Au fond, ce qu'il a de gênant, de suspect et de subversif , c'est qu'il met en difficulté l'idéologie de l'authenticité et de la transparence, qu'il touche aux dangers, aux limites de la véridiction ...

Cependant, la valeur première de cet oxymore se perd sans doute au fil des interprétations dérivées et des paraphrases déviées qui le recouvrent et le déforment . Un détournement sémantique dont les raisons n'étaient que trop prévisibles en explique le succès d'estime . Il n'y a pas lieu pour autant de condamner les altérations et les méprises subies par un concept évocateur qui paraît leur donner en tout état de cause une relative légitimité . Mais il est révélateur que les connotations spontanées qui se répandent dans l'usage conduisent à oublier, à négliger le fait qu'Aragon n'a cessé de définir le "mentir-vrai" comme son "art romanesque". Telle est pourtant la signification attestée du concept , même si elle ne suffit pas à élucider le mot . Il nous importe d'autant plus de le rappeler que cette acception permet d'établir une corrélation entre la fiction et la théorie de l'écriture . Cette petite machine de guerre prend une autre portée, dans la mesure où son champ sémantique s'applique à une poétique du roman .

C'est au seuil des derniers romans , vers 1962-63, qu'Aragon écrit la nouvelle intitulée "Le Mentir-vrai", publiée en 1964 dans le tome 4 des Œuvres romanesques croisées (ORC 4). La date de ce texte se rapproche donc davantage de La Mise à mort (1965) que de La Semaine sainte (1958). Or, dans la mesure où une déclaration péremptoire de l'auteur insiste sur l'importance de "l'historicité" de ses écrits , un critère comme le contexte d'écriture peut servir à justifier la cohérence relative d'un corpus constitué des derniers romans , par opposition relative au cycle du *Monde réel* : "*Je ne crois pas qu'on*

puisse comprendre quoi que ce soit de moi, si l'on omet de dater mes pensées ou mes écrits." ("La Fin du "Monde réel", Les Communistes , C, p. 593). Encore faut-il indiquer , même si c'est un peu schématiquement , au-delà du contexte, quelle serait la part du renouvellement , c'est-à-dire en quoi la nouvelle de 1964 est , à notre avis, le prototype d'un "art romanesque" repris et développé dans les oeuvres ultérieures . (Rien de plus ennuyeux qu'une écriture qui n'évoluerait pas; quant à notre tentative pour *décrire* les aboutissements de l'oeuvre romanesque tardive, elle n'implique nul jugement de valeur, nulle dévalorisation des romans du *Monde réel* dont on sait que l'écriture est à différents titres aussi complexe) . En outre, l'intérêt immédiat qu'il y a à déchiffrer ce nouveau concept qu'est le "mentir-vrai" dans son texte fondateur, c'est qu'il met en effet en parallèle le statut de l'écriture romanesque et le champ sémantique de la simulation , du faux-semblant :

> 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.[...] . Et quand je crois me regarder, je m'imagine. [...]. Je crois me souvenir, je m'invente. ("Le Mentir-vrai", MV, pp. 9-10)
> Tout cela c'est comme battre les cartes. Au bout du compte, le tricheur a gardé en dessous l'as de coeur, et celui qu'on appelle le romancier, constamment, fait sauter la coupe. (MV, p. 10)
> Cela, c'est un mensonge concerté, de faire croire que tu jouais ainsi double jeu entre toi et les autres. Cela viendra plus tard. Pour l'instant tu superposes. Je...enfin, c'est posé, nous posons. (ibidem).

Ainsi, le (res)souvenir devient un mentir, parce qu'il apparaît impossible de reconstituer objectivement la réalité passée en faisant abstraction de la situation présente : l'énoncé à décrire est nécessairement altéré par le moment où se situe le sujet de l'énonciation ; la réflexivité du "sujet de l'écriture" est interdite par la distance (peut-être faudrait-il aussi écrire "inter-dite"). La fiction , dès lors, tend à se substituer par le biais de l'énonciation à l'inaccessibilité présumée d'un référent autobiographique dont la

vraisemblance est contredite . Les derniers romans reprennent ce prisme de l'autofiction qui diffracte l'instance de l'auteur entre tel ou tel personnage (cf. Mise à mort, MM, p. 34; Blanche ou l'oubli, BO, pp. 23-24 ; Théâtre/Roman, T/R, pp. 417-418) . C'est pourquoi la première partie de notre travail analysera comment les "brouillages" des identifications mi-fictives , mi-réelles assurent une reconstitution à la fois clivée et indifférenciée entre moi et non-moi .

Un des mécanismes fondamentaux de l'écriture repris dans les derniers romans consiste à faire reconnaître sans cesse l'improbabilité de l'invention . Quelques exemples dans La Mise à mort peuvent confirmer que la fiction y est pratiquée et commentée comme un "jeu de cache-cache" avec la vérité , même si d'autres dispositifs de la "duperie", de la "tricherie" sont développés dans l'écriture . Par exemple, *l'équivoque* annoncée quant au sujet de La Mise à mort ne relève pas seulement de la pluralité des thèmes ; elle paraît entretenue de manière à autoriser et à dénoncer à la fois la méconnaissance liée au statut trop vérifiable de tels protocoles de lectures .(4) Fougère fait aussi l'éloge du "make-believe"--c'est-à-dire du "faire croire"-- (MM, pp. 350-351). Ce qui ne rend que plus dangereux ici cet art de l'illusion qui autorise la tromperie, c'est qu'il ne précise pas contre qui ou sur quoi il porte (l'identité, l'amour, l'invention romanesque, le jeu lui-même...). Voici encore un autre dispositif de la duperie, un chef-d'oeuvre de feinte mis en scène dans l' écriture : nous sommes avertis au début de la "Digression du roman comme miroir" que l'orateur tente de faire croire à son auditrice qu'il lit son discours, alors qu'il improvise. C'est du moins ainsi qu'est monté le leurre de la "scripturalité" dans l'énoncé fictif, ou plutôt dans la situation d'énonciation fictive, où l'orateur prend un "*masque de lecteur*". A l'inverse la situation d'énonciation "réelle",

figurée dans le texte, construit un leurre symétrique par actualisation de l'oralité; dans la mesure où elle consiste à "*inventer un début pour Fougère*", elle entre en contradiction avec les données de la "situation d'écriture" qui déterminent notre situation de lecture extérieure au texte. (cf. MM, p. 183-184).

Mais l'illusion spéculaire développée dans La Mise à mort se fonde aussi sur une écriture de la fiction où les ambiguïtés du dédoublement et du clivage --déjà introduites dans le bref récit du "Mentir-vrai" --dérobent et révèlent sans fin dans le texte le référent biographique . Voici dans le "Mentir-vrai" un des premiers effets de cet "art de feindre" pris sur le fait , au dépourvu , par le biais d'une note infra-paginale: "*1. Guy, histoire de démentir le système, je ne vois pas d'inconvénient à dire que c'est Henry de Montherlant, dans la vie.*" (ibidem, p. 10). Qu'une dialectique en miroir entre l'invention et le hors-texte soit produite constamment dans le texte, et sous la forme de l'ambiguïté, de *l'équivoque* détermine le vertige de la fiction et de la réalité , à partir des années 60 . Telle est l'innovation qui différencie à notre avis le statut de la fiction dans les derniers romans par rapport au cycle du "Monde réel" . L'oscillation entre le "mentir " et le "démentir" qui représente , dans la nouvelle écrite en 1963, cet art romanesque du "mentir-vrai", fait date d'une manière assez conséquente ; dans la mesure où le double mécanisme du déni et de l'aveu nous paraît caractéristique de l'oeuvre ultérieure, nous définirons notre corpus à partir des derniers romans qui font suite à la nouvelle de 1964, à savoir La Mise à mort (1965), Blanche ou l'oubli , (1967) , Henri Matisse, roman (1971), ThéAtre/roman (1974).

Certes, Aragon a étendu le concept du mentir-vrai à son oeuvre romanesque antérieure, afin de l'appliquer à sa définition du roman

réaliste en général. Cette objection , si c'en est une, ne nous conduit pas à renoncer à notre hypothèse de travail : les modalités peuvent y être autrement réalisées; c'est pourquoi il n'est pas satisfaisant , compte tenu de l'historicité de l'oeuvre, de conclure aussitôt au caractère pleinement opératoire de l'usage établi par l'auteur *a posteriori*. Il convient plutôt de considérer , par un souci de rigueur, que l'apparition et l'extension de ce nouveau concept font sens également dans le discours d'Aragon. Pour avoir été *inventé* en 1963, le mentir-vrai s'inscrit dans le contexte contemporain des derniers romans , où il sera mis en oeuvre d'une certaine manière en même temps qu'il paraît convenir à un usage rétrospectif. La double implication , la double articulation du mentir-vrai doit entrer en ligne de compte dans une analyse de la genèse du concept; par contre , la critique aragonienne a retenu usuellement l'acquis , si commode , de sa généralisation . Mais il ne nous paraît pas négligeable en effet, quant à notre objet, de replacer le concept en situation , dans les circonstances d'écriture de la nouvelle du "Mentir-vrai", et de cerner de plus près l'adéquation relative que cette formation verbale présenterait à l'origine avec le discours tardif . *Certains* effets de sens du "mentir-vrai" seraient liés plus étroitement à une problématique contemporaine des derniers romans; d'autres, plus profonds, sont présents dès l'oeuvre de jeunesse. La poétique du "Mentir-vrai" met au jour certains mécanismes d'écriture , mais leurs présupposés essentiels étaient toujours déjà là , avant que ne se révèle dans l'écriture romanesque cet avènement tardif des contradictions et des confusions concertées entre fiction et réalité .

Il est vrai que dans la problématique aragonienne, une hypothèse relative à la spécificité d'un corpus , de quelque manière qu'on l'énonce, est propre à être contestée, invalidée . En effet , Aragon

postule une indistinction entre poésie et roman, qui tend à abolir la séparation entre les genres. D'autre part, d'un point de vue diachronique, il insiste dans les années contemporaines des derniers romans sur la continuité d'ensemble , sur la permanence du "mentir-vrai" . Il fait valoir en même temps le perpétuel dépassement de l'invention : chaque oeuvre serait en rupture avec la précédente , mais aucune ne dérogerait à ce principe. Désormais, la rupture avec le groupe surréaliste ne saurait être perçue comme un reniement; le passage au réalisme dans les premières années 30 fait l'objet d'une évaluation critique. L'inachèvement des Communistes en 1950, le dernier roman du cycle du *Monde réel* témoigne lui aussi d'un parcours qui aura nécessité constamment des renversements successifs, des tâtonnements , des erreurs d'appréciation et des rectifications ; il aura fallu franchir des étapes , passer par des transitions , de sorte qu'à travers cette dialectique tout se tient. Sur le tard, l'auteur adopte une stratégie de la synthèse . Il nous est permis , pour notre part, de nous ressaisir de ce vertige sur un mode plus analytique, en relevant les articulations du seuil qui décrivent et consolident notre proposition de corpus; leur validité est peut-être restreinte , au regard de la configuration générale du discours de l'auteur , mais elle n'en reste pas moins partiellement motivée, dans ses particularités ; la pratique du "mentir-vrai" dans les derniers romans peut se singulariser, se différencier pour des raisons que l'auteur indique parfois lui-même , mais aussi selon des modalités qui apparaîtront à l'analyse. Néanmoins, même si le corpus des derniers romans a pour avantage essentiel, nous le vérifierons, sa cohérence interne, deux problèmes méthodologiques subsistent : d'une part, même si , à notre avis, les échos, les analogies, les convergences l'emportent, il y a sans doute des différences relatives entre chacun des derniers romans.

Faut-il en faire reesortir l'unité ? Ou déceler la spécificité de chacun? Nous retiendrons un parti-pris intermédiaire en dégageant une problématique commune, tout en essayant de retenir la "dominante" de chaque roman , sans exclure les incursions d'un texte à l'autre : nous insisterons, dans la première partie, sur les dispositifs spéculaires de l'autoportrait, sur les brouillages de la représentation à propos de La Mise à mort; la seconde partie analysera dans Blanche ou l'oubli l'assimilation critique de l'héritage et de la modernité ; la troisième partie abordera la question du genre dans Théâtre/Roman et dans Henri Matisse, roman en tant qu'elle constitue une apologie de l'invention . Mais les recoupements imposent d' indispensables incursions d'un roman à l'autre. Plus généralement , comme le montre le discours de l'auteur, il ne faudra pas perdre de vue le fait que les derniers romans constituent l'aboutissement d' une quarantaine d'années d'écriture. Il importe en effet de faire référence à cet arrière-plan pour montrer comment l'oeuvre antérieure est reprise et remaniée. Pour compenser ce qu'il y a d'insatisfaisant et de réducteur dans la délimitation du corpus, le contrepoint de l'ensemble de l'oeuvre apportera une sorte de "doublage stéréophonique" permettant de préciser les constantes et les variantes des derniers romans.

Quelques "cas-limites" , auxquels il sera fait allusion, ont été écartés du corpus principal . Tout d'abord, nous avons pris la décision de ne pas retenir La Semaine sainte (1958) , un roman antérieur à la nouvelle de 1964 . D'une part, bien que ce roman ne fasse plus partie du cycle du "Monde réel" , il est permis de rappeler , pour justifier notre décision, que lors de la réception de ce roman Aragon a insisté sur la continuité de La Semaine sainte et des Communistes première version, comme s'il niait la rupture , contrairement à l'avis de la plupart des critiques (cf. les extraits de J'abats mon jeu repris dans

la "préface" des OEuvres romanesques croisées) .(5) D'autre part, pour confirmer que La Semaine sainte présente tout de même certaines différences, à notre avis, par rapport aux romans ultérieurs , nous nous permettons de renvoyer ici aux conclusions d'un article consacré à une analyse comparative entre ce "roman de transition" et les romans ultérieurs (6). Nous avons également écarté de notre corpus de référence Les Communistes seconde version (1967) , considérant que cette réécriture tardive allait dans le sens des derniers romans, mais qu'elle n' était pas aussi représentative , loin de là, que les oeuvres originales retenues pour une analyse théorique de l'écriture romanesque tardive.

Car dans la mesure où la poétique tardive va de pair avec la projection de la subjectivité, les jeux de la fiction et la stratégie de l'invraisemblance , elle constitue dans l'ensemble , nous semble-t-il, un contrepoint radical à l'écriture des Communistes première version. L'abandon de ce roman qui devait être le parachèvement du *Monde réel* paraît avoir été dû , d'après l'auteur, à une crise liée à la réception: Aragon comprit s'être fourvoyé , lorsque ceux pour qui il avait écrit déniaient y reconnaître une oeuvre de fiction (7).

Les autres nouvelles qui constituent le recueil du Mentir-vrai , écrites dans les années 60-70 , seront citées . Mais l'analyse textuelle détaillée sera fondée , pour l'essentiel, sur les trois romans de 1965, de 1967, et de 1974 . Quant à Henri Matisse, roman (1971), c'est un autre "cas-limite" puisque les textes qu'il contient s'échelonnent sur près de vingt-huit ans' . Cependant , il nous paraît intéressant de le commenter, un peu en marge de notre corpus : d'abord parce que la composition étrange de ce livre-objet est tardive, ensuite parce que la question du roman en tant que genre de la fiction est incontournable , à des degrés divers, dans un corpus qui comprend aussi Théâtre/Roman.

En outre, Aragon place sous le signe de l'imaginaire créateur le dialogue qu'il a noué avec le peintre depuis 1941.

Une "archéologie" du concept du "mentir-vrai", fondée sur le discours de l'auteur, peut apporter certains éléments de réponse à la question de l'autonomie du corpus , d'autant qu'elle a aussi l'avantage d'être associée à la problématique de la fiction aragonienne . Ce type d'analyse va en effet permettre de spécifier les similitudes que le concept présente avec l'écriture des derniers romans, puis avec certaines déterminations anciennes . En procédant ainsi, au lieu de commencer par nous en référer *a priori* à des modèles extérieurs , relevant d'autres conceptions du roman réaliste, nous espérons éviter , en prenant ces repères , les approximations ou les extrapolations hâtives ... Après avoir effectué ce travail empirique, nous pourrons préciser les éventuelles interférences qui existent entre la problématique aragonienne et des courants ou des théories littéraires . Dans la mesure où cette "*formule paradoxale*" du mentir-vrai est propre à nous déconcerter , comme toute la poétique des derniers romans, il convient , nous semble-t-il, pour la cerner, de partir des tentatives de définition que l'auteur en donne lui-même.

Ces commentaires d'Aragon seront numérotés pour être repris ensuite plus commodément :

[1]. [...] il me paraît que c'est ici le lieu et l'instant de vous faire part d'une petite découverte linguistique qu'il me semble avoir faite en ce domaine : ayant appelé une nouvelle que j'ai écrite il y a de cela un an et demi ou deux ans *Le Mentir-vrai*, j'ai été amené à penser que cette formule , d'aspect paradoxal à première vue, constituait en fait une excellente définition [...] de ce roman réaliste dont je suis l'un des humbles défenseurs.

("Puisque vous m'avez fait docteur", Les Lettres françaises, LF, n°1063 du 14 janvier 1965, p. 6)

[2]. L'hôtel , il vient de mon enfance , d'une histoire que j'ai racontée, en l'appelant *Le Mentir-vrai*. Le vrai, c'est la glace sans tain. Le mentir, qu'il y ait au mur un Bonnard ou un Odilon Redon. Mais aujourd'hui, mon amour, pour nous, je ne garde que la glace sans tain. Que le vrai.

(La Mise à mort, MM, p. 153)

[3]. *Si l'on songe que* Le Mentir-Vrai *est, plus qu'une nouvelle, un "art romanesque", cette persistance des éléments employées , à travers les années, établit l'exitence d'un arrière-plan mental aux versions romanesques de ma vie telles qu'elles paraissent ici et là dans ce que j'ai pu écrire depuis plus de quarante ans.*
("Notes" aux Aventures de Télémaque, 1966, AT, p. 106)

[4]. En 1963 , j'ai écrit une nouvelle intitulée *le Mentir vrai. Blanche ou l'oubli* part de là. [...]. Son titre, dans sa formule paradoxale, constitue une excellente définition du roman réaliste que je défends. Il répondait au mot d'ordre qui avait été lancé : "Ecrivez la vérité." Comme si on pouvait écrire la vérité dans un temps où l'histoire est agitée de tant de bouleversements que les historiens eux-mêmes ne peuvent pas l'appréhender. Alors, le romancier!
("Il n'y a pas de solution de continuité dans mon oeuvre", Le Monde, du 13 septembre 1967, p. IV)

[5]. Il se trouve que j'ai fait entrer cette anecdote, il y a quelques années, dans une nouvelle [...] qui s'appelle *Le Mentir-vrai*, et qui a pour moi valeur d'art romanesque , comme on dit art poétique.
(Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit*, 1969, JI, p. 86)

Il n'est pas *faux* , sans doute, de considérer que ce concept fédérateur désigne le "*mélange de la vérité et de l'invention*" (cf. OEuvre poétique, 1975, tome VI, OP6, "Hors d'oeuvre" note 2). Certes, dans l'occurrence [2], le narrateur se plaît à dissocier le vrai de l'inventé, mais le texte romanesque ne renvoie une image de ce clivage qu'en partant d'une autre fiction (la nouvelle du "Mentir-vrai", mais aussi Les Beaux quartiers) . L'écriture des derniers romans a ceci de particulier que la transposition paradoxale du référent dans le "monde fictif" s'y réfléchit constamment par le biais du commentaire , contrairement à la pratique usuelle des romanciers . D'après la note de L'OEuvre poétique où le mentir-vrai est défini comme le "mélange de la vérité et de l'invention" , l'opposition distinctive établie par rapport à l'"invention" pourrait renvoyer la "vérité" du côté de la "réalité" biographique ou encore historique, s'il n'était que le principe du "mélange" interdit d'opérer une telle discrimination . En effet, dans le discours de l'auteur, la "vérité" transite , de toute nécessité, par la fiction; c'est là qu'elle se découvre puisque

"*l'extraordinaire du roman, c'est que pour comprendre le réel objectif , il invente d'inventer.* " ("C'est là que tout a commencé...", Préface aux Cloches de Bâle, 1964, coll. "folio", CB, p. 13). Il faut citer encore la suite de ce texte qui montre bien la valeur dialectique qu'Aragon accorde au "mensonge" romanesque; or, les raisons qu'il invoque pour accorder au mensonge romanesque une dimension de vérité révèlent une certaine *appréhension* du réel :

> [6]. Ce qui est *menti* dans le roman est l'ombre sans quoi vous ne verriez pas la lumière. Ce qui est menti dans le roman sert de substratum à la vérité. On ne se passera jamais du roman, pour cette raison que la vérité fera toujours peur, et que le mensonge romanesque est le seul moyen de tourner l'épouvante designorantins dans le domaine propre au romancier. Le roman , c'est la clef des chambres interdites de notre maison.
>
> ("C'est là que tout a commencé..." CB, ibidem, p. 13)

Le concept de fiction, au sens commun d'"histoire contée", ne suffit donc à passer à lui seul pour un synonyme adéquat du mentir-vrai, puisque le "mentir-vrai" désigne aussi, en même temps, la poétique du roman que l'auteur affirme avoir inventée. A notre connaissance, le statut de la fiction n'a pas été très étudié jusqu'à présent dans la critique et la recherche aragoniennes. Notre propos sera de questionner cette articulation entre monde réel et monde imaginaire que les derniers romans produisent et réfléchissent, constituent et décrivent. Il est difficile, cependant, de traiter d'une (ou avec une) théorie de la fiction par elle-même ; c'est un rapport paradoxal au métalangage qui ne manque pas de s'établir quand la fiction en est l'objet; le problème du métalangage va se poser avec la force du vertige. Aussi la "théorie de l'écriture" annoncée au titre de ce travail ne va-t-elle pas sans une certaine ambiguïté , dans la mesure où elle est d'abord le fait du romancier, et qu'elle devient , en tant que telle, notre objet second . En outre, l'hypothèse selon laquelle la poétique aragonienne dans les derniers romans relève

du double lien stylisé entre le monde réel et le monde fictif va à l'encontre de certaines habitudes de pensée . En effet, selon la terminologie en usage dans la critique littéraire, le statut de l'"énoncé fictif" renvoie à l'anecdote contée, *par opposition* à la problématique de l'écriture. La validité de cette distinction est encore assurée , lorsque la fiction est considérée comme une allégorie de l'écriture, ainsi que la théorie de la littérature , dans les années 60 -70, a tenté de le montrer . L'antithèse fait place à une relation de similitude , à condition qu'il y ait conformité de la fiction avec l'écriture ; ce faisant, un schéma binaire persiste , qui réduit la fiction à n'être que la copie , et qui écarte le troisième terme , la dimension du hors-texte sous la forme paradoxale où elle se réfléchit dans les derniers romans . Quant à la théorie de la fiction qui s'est développée à une date plus récente, elle observe encore cette dichotomie, dans la mesure où elle analyse le statut de "l'histoire contée"; or, tel n'est pas seulement notre objet. Nous ne récusons pas l'utilité de telles distinctions , mais elles paraissent en partie mal appropriées au corpus que nous nous proposons d'étudier . Les instruments théoriques qui s'y rapportent peuvent nous aider tant qu'ils n'effacent pas les modalités partiellement autres de la poétique des derniers romans .

Si les remarques qui précèdent ont un caractère trop général, trop abstrait, il convient d'en venir à présent aux déterminations du mentir-vrai dans la problématique aragonienne . Certaines déterminations particulières sont contemporaines des derniers romans , d'autres sont antérieures. L'une des citations précédentes révèle déjà une origine actuelle, immédiate du "mentir-vrai": il s'agit de la référence critique à une formule stalinienne, "Ecrivez la vérité" (cf. [4]) . L'auteur assure pourtant encore , dix ans auparavant, dans son

introduction aux Littératures soviétiques (1955) , que ce mot d'ordre, au plein sens du terme, marque avec une force magistrale le triomphe d'une conception scientifique de la littérature (LS, pp. 24-25) . Au contraire , en voulant s'expliquer sur le mentir-vrai , en 1965, Aragon corrige et réprouve après-coup l'impératif stalinien avec une certaine ironie . Dans un discours aux Soviétiques , l'auteur présente son nouveau concept comme une solution destinée à faire pièce aux aberrations de la période stalinienne (cf. [1]):

[7] Il y a de cela quelques années , il vous en souvient , il était proposé aux écrivains , et au premier chef aux romanciers, une formule qui semblait constituer pour eux une morale : *Ecrivez la vérité*. Et , en soi, cela n'est pas un mauvais conseil à donner à un enfant . [...] . Quand on y repense, cela relève [...] de la haute curiosité : que l'audace d'une telle formule comme mot d'ordre soit venue précisément à un homme qui s'est surtout signalé dans la vie par une certaine désinvolture à l'égard de la vérité, et un certain divorce entre ses paroles et ses actes, que l'histoire constate et le linguiste réprouve.

Il me paraît à peu près certain que le conseil *Ecrivez la vérité* ! [...] est insuffisant pour exprimer à lui seul l'esprit créateur des romanciers. En définissant leur art comme un mentir-vrai, il me semble que l'on fait , au-delà de la formule précédente, un pas raisonnable et prudent, et qu'on donne [...] à rêver de formes nouvelles de notre art, qui [...] s'appliqueront aux situations nouvelles sans cesse inventées par la vie, et auxquelles ont à répondre les hommes qui ont, eux , l'imprudence, ce que je fais volontiers , de qualifier de socialiste cet art réaliste qui est le leur. Cela suppose [...] qu'on n'hésite pas à s'éloigner [...] des formules toutes faites, en un mot du dogmatisme littéraire.

(LF, "Puisque vous m'avez fait docteur", n°1063 du 14 janvier 1965, p. 6)

Le renouvellement que ce texte annonce contribue à indiquer ou à confirmer la relative autonomie de notre corpus. En même temps, la conception du réalisme dans les derniers romans est contemporaine d'une déception à l'égard des prétentions trompeuses à la vérité. La preuve en est que le renoncement aux certitudes historiques est un thème récurrent de l'écriture d'Aragon, à partir de 1956. Cette crise des valeurs qui affecte le rapport idéologique à la vérité, se déclare , se manifeste dans le contexte de la déstalinisation. Le mentir-vrai permet de dialectiser les termes en présence , alors que

de manière très polémique, depuis son passage au matérialisme , Aragon avait rangé les littérateurs , phraseurs et illusionnistes dans la catégorie des "menteurs professionnels" (8). De même, dans Pour un réalisme socialiste , il exhorte les surréalistes à quitter, comme lui, leur "monde de nuées". Il dénonce pêle-mêle, comme autant de faux dieux de la littérature des thèmes comme "*le goût du mensonge, de l'hystérie, du rêve, l'histrionisme des passions, les grandes douleurs , les sentiments non partagés*" (Pour un réalisme socialiste, RS, p. 70) . Or, à en juger par cette énumération des péchés capitaux , il n'est pas en reste ! N' est -il pas un écrivain de l'excès, de la démesure, et qui aura toujours versé dans la passion tragique ? Au fond, on dirait que c'est tout lui-même ou presque qu'il sacrifie au nom de ce qu'il croit être la vérité . C'est que sa vérité intime d'écrivain est peut-être logée dans ce qu'il rejette : dans son oeuvre littéraire, y compris dans celle des années 30 à 50, il ne renoncera jamais vraiment à ce qu' il dénonce ici de manière spectaculaire . Il n'empêche qu'il faut prendre en compte chez lui dans le passage au réalisme socialiste une exigence de vérité (qu'il associait , dans les années 20, à l'automatisme surréaliste) : *"Je réclame le retour à la réalité. Assez joué, assez rêvé éveillé."* (RS, p. 82). *"Il faut que [...] les poètes sachent rompre avec le poids mort de la fantasmagorie où ils se complaisent."* (RS, p. 83). Tout destinait à placer le ralliement au réalisme dans la lumière tranchée de la vérité , jusqu'à ce qu'Aragon s'avise que la perversion stalinienne a fait basculer sa croyance à la vérité dans le mensonge . C'est , entre autres, ce vertige que désigne le paradoxe du mentir-vrai; la nouvelle écrite en 1963 indique explicitement que l'obstacle concerne l'aveuglement à la réalité historique :

[8] On est pour écrire , dans ce troisième quart du siècle, plutôt gêné par ce qu'on sait , qu'on a connu, vécu : ce sont là les difficultés

internes du réalisme, et parfois je me demande combien de temps encore il sera possible de les surmonter. Les réalistes de l'avenir devront de plus en plus mentir pour dire vrai.
(Le Mentir-vrai (nouvelles) , MV, p. 24).

Nous verrons au chapitre IV ("L'envers du réalisme socialiste") comment les derniers romans tirent argument de cette impasse du réalisme . Ce renversement en faveur de la fiction qui s'affirme dans les années contemporaines des derniers romans se traduit tout d'abord par la dénégation du roman historique qu'Aragon applique à La Semaine sainte, lors de sa publication en 1958 (cf. les extraits de J'abats mon jeu repris dans la préface de ce roman). Dans les années 60 , l'auteur s'en prend à pluseurs reprises au peu de fiabilité de la connaissance historique , ce qui peut paraître d'autant plus surprenant et significatif de sa part, qu'il passe pour avoir beaucoup compté sur le devenir révolutionnaire et pris pour ses romans des sujets historiques (9). Ce discours désabusé et désillusionné signifie que l'ambition d'écrire l'Histoire est objectivement impossible dans la mesure où elle expose à des altérations et à des rectifications dictées par d'autres impératifs. La révision des catégories axiologiques de la vérité , et même de l'objectivité historique , qui détermine le nouveau statut de la fiction romanesque , ont donc pour "substratum" l'effondrement de l'idéologie stalinienne . Nous y insistons, ce contexte d'écriture confère aux derniers romans un ancrage indéniable, déterminant, qui le différencie de l'oeuvre antérieure.

Il est permis de relever un autre indice , qui apparaît avec la publication de La Semaine sainte, c'est-à-dire dans les années où s'élabore le concept de "mentir-vrai": en 1959, dans J'abats mon jeu , au lieu d'accabler de son mépris les "menteurs" , les "farceurs" de toute espèce , Aragon se définit à présent , en bonne part, et avec insistance, comme un menteur et un joueur; il importe de relever ce

renversement, ou cette contradiction, par rapport au discours antérieur pour comprendre le statut accordé à la fiction dans les derniers romans:

> Je joue. Oui. Dans un monde où toutes les cartes sont faussées, où je suis du côté de ceux qui perdent toujours, et en ont assez de perdre. [...] Je joue pour leur donner des armes. J'ai choisi, dès ma jeunesse, le jeu d'écrire. Je l'ai joué de bien des façons, j'ai appris lentement à perdre. Ma vie, mon âme.
>
> (J'abats mon jeu, JJ, p. 8)
>
> [...] ces armes que je vous donne cependant, craignez contre moi de vous en servir; elles blessent les mains qui les manient, elles peuvent se retourner contre vous. Ne triomphez pas de me voir dévoiler ma défense, me découvrir de mon gauche [...] : car tout le monde, quand le jeu est abattu, le voit et juge des coups.
>
> (ibidem, p. 9)
>
> L'histoire linéaire, superficielle, ne suffit pas à donner la profondeur, qu'on appelle le roman. Il fallait ici inventer, créer, c'est-à-dire mentir. L'art du roman, c'est de savoir mentir.
>
> (ibidem, p. 48)
>
> C'est que si je suis exact, d'une exactitude vérifiable, pour les habitants d'une localité, les voyageurs, les fouilleurs d'archives, je mets de mon côté les chances de la crédibilité, voilà l'important pour le menteur, le romancier, il fait par l'exactitude du décor croire à la vérité humaine de ses personnages, il réussit ses mensonges.
>
> (ibidem, pp. 65-66)

Les deux premières citations sont tirées de l'avant-propos de l'essai ; les deux dernières proviennent d'une interview intitulée "Secrets de fabrication". L'interviewer ne s' étonne pas de ce langage--il entre dans le jeu-- et manque sans doute une occasion de faire reconnaître au romancier une évolution, que celui-ci contredit encore à cette date en déclarant que l'écriture et les enjeux de La Semaine sainte ne diffèrent pas de ceux des Communistes . Il ne convenait certes pas au sujet des Communistes , où la vérité historique est saisie aux heures noires de la tragédie nationale , de s'exprimer aussi librement sur le "*jeu de cache -cache* " (JJ, p. 56), la "*pure et simple invention, maquillée après -coup avec la réalité*" (pp. 56-57) . A partir de La Semaine sainte, le romancier semble prendre *ouvertement*, comme exprès, la licence de ne pas choisir le chemin tout tracé de la droiture idéologique . Il faut peut-être revenir ici

aux hypothèses de Freud sur le plaisir de retrouver un état antérieur au partage du vrai et du faux . Dans le contexte de la déstalinisation, le mentir-vrai peut passer pour un "mot d'esprit" qui , sous une forme un peu détournée, un peu dissimulée, dit "*quelque chose de défendu*"(10). Cette création verbale n'est sans doute pas seulement dirigée contre le mot d'ordre stalinien dans la mesure où il est requis à l'ordinaire de tout écrivain réaliste qu'il écrive la vérité. C'est Aragon lui-même qui doit rendre compte des faits et rendre des comptes, alors que le concept du mentir-vrai souhaite dénoncer le caractère irréalisable de cet interdit . Il s'agit de contourner habilement l'exigence commune , dans ce qu'elle a d'insoutenable , de terrifiant; il paraît aller de soi de ramener le romancier réaliste à une sempiternelle responsabilité , que ce soit pour lui en faire éloge ou pour le blâmer d'y avoir manqué. Mais des présupposés comme la connaissance historico-scientifique ou la méconnaissance idéologique ne manquent pas d'être confrontés à un obstacle insurmontable dès lors que le dernier Aragon entend se réclamer " *des droits imprescriptibles de l'imagination*" (JJ, p. 45) . Le parti-pris de l'affabulation constituerait en effet une manière troublante d'éluder, d'esquiver et de rompre le contrat qu'imposait le mot d'ordre réaliste socialiste ("Ecrivez la vérité") .

L' archéologie du concept montre qu'Aragon accorde au "mentir-vrai" une valeur de renouvellement inscrite dans un contexte culturel et théorique. L'oeuvre antérieure , du surréalisme au réalisme, se trouve sans cesse réactualisée, réinterprétée au cours des années 60: à l'époque des derniers romans, le directeur des Lettres françaises fait souvent référence aux découvertes anciennes du surréalisme; il dénonce les dogmes du roman soviétique sans rejeter le réalisme socialiste. Il se situe aussi dans les débats contemporains ,

en prenant position , entre autres, contre la mode de l'autobiographie ou encore, bien différemment, vis-à-vis des expériences du nouveau roman . C'est pourquoi l'on se proposera d'analyser , dans la seconde partie de ce travail comment et pourquoi la théorie de l'écriture fondée sur les derniers romans cherche à se définir en fonction de la crise du réalisme socialiste et des évolutions de la modernité , dont l'influence est tout particulièrement lisible dans Blanche ou l'oubli . Cette problématique de la fiction interfère aussi avec d'autres données de l'histoire littéraire , non sans produire une exceptionnelle tension conflictuelle entre des logiques contraires . Elle se présenterait comme une vaste et fragile synthèse , où sont entrecroisés les liens entre l'héritage et l'Avant-Garde . Comme l'a montré Henri Mitterand, le discours du romancier réfracte des énoncés idéologiques qu'il convient de considérer comme des signifiants de notre lecture : il s'agira donc ici de déchiffrer comment les présupposés interdiscursifs sont réappropriés pour former un agrégat de tendances révélatrices (11). Patrick Tort introduit le concept de "complexe discursif" pour éviter d'employer des termes comme "formations" ou "configurations" discursives parce qu'ils évoquent les contours assignables de leur objet . "*Le complexe discursif est un ensemble ouvert de propositions et d'énoncés qui ne forment pas pour autant un système rigide [...]. [...] . [...] c'est donc rompre avec l'image d'unités closes sur leur propre cohérence [...].* " (12).

C'est dans sa jeunesse surréaliste , et plus précisément jusqu'aux premières années 20, que l'auteur , tel qu'il se voit, se serait livré sans réserve à l'imaginaire, dans un état d'innocence originelle, où il n'avait pas à tenir compte de la réalité extérieure . Il semble que l'écrivain âgé se penche , à distance, vers ce miroir perdu de lui-même, comme pour se retrouver dans ce leurre. En tout cas, le statut

de la fiction dans les derniers romans tend à s'octroyer des libertés plus grandes par rapport au "Monde réel", pour s'affranchir des contrôles , des normes de la représentation. En ce sens, le portrait du romancier en menteur , en joueur , en batteur de cartes, qui s'oppose résolument , à partir de 1958-59, aux présupposés de la littérature soviétique, doit s'entendre au-delà de la duplicité idéologique : ces images relèveraient de la créativité attribuée à *l'homo ludens* ; l'auteur fait un subtil usage du terme du mentir en le déplaçant de la réprobation morale qu'il évoque généralement vers une apologie légitimement subversive des modalités de l'invention , appliquées "*sciemment, consciemment [...] j'oserai dire [...]* cyniquement." (JJ, p. 57).

Un autre indice sémantique , dans une des citations précédentes de J'abats mon jeu, retient l'attention : une expression de l'auteur , affirmant qu'il "réussit ses mensonges" , connote l'efficience et l'esthétique de cet art de mentir. Ce commentaire sur La Semaine sainte met l'accent sur l'habileté du trompe- l'oeil , puisqu'il s'agit de créer une illusion de la profondeur qui rende imperceptible la limite entre la réalité documentaire et l'invention . Par contre , la "perfection" pseudo- référentielle , où l'on s'accorde à reconnaître une qualité du roman traditionnel, n'est plus le trait dominant du discours romanesque à partir des années 60 (dès l'écriture de la nouvelle du " Mentir-vrai"), dans la mesure où la "crédibilité" se trouve , on l'a vu, sans cesse prise en défaut (ou mieux, à partie) , pour dénoncer les conventions de la perspective; ainsi, nous verrons comment , dans les derniers romans l' échec du "mentir" vient à être figuré, ce qui ne veut pas dire que celui-ci soit réel : car c'est peut-être là une autre manière de satisfaire à l' art du "mentir-vrai" que de jouer habilement sur la mise en évidence des effets du "démentir" .

Si l' hypothèse énoncée faisait difficulté , notre lecteur peut se reporter , plus haut, à l'analyse un peu détaillée de la nouvelle du "Mentir-vrai": la contestation paradoxale du récit au nom d'une vérité autobiographique qui n'en est pas moins inaccessible constitue un premier exemple , un prototype assez démonstratif des mécanismes de la poétique des derniers romans. C'est à partir de ce texte de 1963 que les brouillages de l'énonciation du vrai et du faux se produisent à la surface du texte (c'est-à-dire dans le phéno-texte , selon le concept proposé par Julia Kristeva) sous la forme d'un commentaire "métatextuel" ; ils ne sont encore que relativement implicites , imperceptibles dans La Semaine sainte , où ils relèvent des "secrets de fabrication" utilisés dans la genèse du roman , tels que la "stéréoscopie" romanesque (JJ, pp. 49-50).

Les connotations du "mentir-vrai en tant qu' "*art* romanesque" en révèlent donc la dimension esthétique , puisque le "mensonge" est employé ici comme un synonyme de la création littéraire. Mentir avec art , c'est porter au second degré le mentir, qui est déjà en soi un artifice, pour oeuvrer ainsi au triomphe de l'artifice dans le contenu et dans la forme. Mais le concept d'Aragon , par le truchement du vrai, se construit plus dialectiquement . Le mentir, c'est-à-dire l'invention devient un recours permettant à cet art romanesque de révéler une vérité indicible autrement. Tout se passe comme s'il fallait suppléer non seulement à la nudité , mais presque à la déficience , à la tare originelle du vrai. Si les embellissements, les enchantements du mentir ont pour fonction de cacher et de montrer, il paraît sous-entendu , par antithèse, que le vrai sans mentir , au contraire , n'est que pauvre, atroce, misérable , infâme, répulsif en lui-même . Il faudrait donc munir la vérité d' une forme de séduction moins traumatisante , afin de surmonter ce qu'il y a d'excessivement

pénible , d'insoutenable, de mortel au tréfonds du référent , dans l'épreuve du réel . (C'est ce que laissent entendre , mais de manière un peu anecdotique, quelques lignes de La Mise à mort , p. 19) et de Blanche ou l'oubli, p. 39). Le désir inconscient qui sous-tend la "trouvaille" du concept ne serait pas seulement d'atteindre la vérité, mais d'en réparer l' outrage en faisant briller les figures, les ornements de l'art romanesque, en faisant valoir la perfection des moyens rhétoriques et de la dimension *poétique* (l'on sait qu'en un certain point Aragon efface la limite entre prose et poésie, pour désigner, en-deça des genres, un rapport plus fondamental à l'écriture). Mais l'art merveilleux de l'invention n'est sans doute pas un pur et simple instrument par lequel s'opère le dévoilement de l'être, sous les apparences ; ce n'est pas un medium neutre, qui pourrait être isolé de la subjectivité; c'est le milieu transitionnel de l' expression de la vérité ; c'en est presque le milieu consubstantiel , dans la mesure où la vérité pourrait être contenue dans le style.

Mieux que tout argument externe, en effet, la haute tenue stylistique de l'écriture la défend contre le soupçon de l'inauthenticité . Le lyrisme de certains passages fait contrepoint aux connotations négatives de l'équivoque. Il suffit à convaincre les lecteurs que la fiction romanesque n'élève pas un mur de silence, ou un rideau de fumée, que sa complexité n'est pas mystification. Aragon prônait déjà dans le Traité du style une curieuse "orthopédie" naturelle du style: "*Bien écrire, c'est comme marcher droit*". Dans un article de 1945, Claudel estime que les poèmes du Crève-coeur lui ont révélé un "*idiome enchanteur*" qu'Aurélien est venu confirmer . Le talent d'Aragon tient selon lui aux résonances affectives que suscite l'orchestration poétique de l'écriture: " *Thomas de Quincey [...] fait remarquer que sous le coup des grandes émotions les sens physiques*

acquièrent une acuité particulière. Rien de plus sensible qu'un coeur brisé. Ainsi au plus profond de notre humiliation nationale notre oreille tendue à ces vers si sincèrement qui nous parlaient d'amour. J'écoute et je frémis!"(13).

Dans La Mise à mort aussi, la musicalité fait accéder à la transparence de l'Ame dans le texte : la voix de Fougère , le thème du "Carnaval" de Schubert tiennent l'auditeur sous le charme en exprimant des transports de "l'âme" (titre d'un roman d'Elsa); les intonations de la mélodie seraient indirectement une allégorie de ce qui ne ment pas. C'est parce que la "dimension émotionnelle" d'un discours est jugée digne de confiance que nous ressentons une impression analogue à la lecture des derniers romans, bien qu'ils intègrent beaucoup plus d'effets de brouillage que les romans du "Monde réel" , et notamment Aurélien : ce ne peut être que le style qui emporte la conviction , c'est le lyrisme qui joue un rôle de révélateur "objectif" . Dans Le Traité du style c'est la qualité du style qui témoigne de la présence de l'inspiration . Tout se passe donc comme si la dimension poétique de l'écriture transcendait la ruse , la mauvaise foi :la plus "banale romance" est accordée aux battements du coeur; les effets d'oralité dans l'écriture, dans leur négativité, leurs suspens, comme les formes les plus libres, les plus emportées de l'expressivité aragonienne tracent le substrat d'une vérité que la fiction ne saurait démentir. Dans la conception qu'Aragon se fait du souffle , de l'excès de sa prose ou de ses vers, c'est au modelé, à la substance de l'écriture de soulever un coin du voile au rythme de ses accents éloquents, tragiques, souvent disloqués, heurtés . Certaines réticences dans l'abandon , dans l'épanchement des traumatismes ne font que plus vrai; aucun lecteur n'a trouvé à l'écriture d' Aragon le moindre signe de crispation . Une oeuvre en porte-à-faux avec la vérité subjective ne saurait atteindre

cette puissance expressive qui se donne libre cours ... C'est même là un des pouvoirs occultes du mentir-vrai que la virtuosité de la suggestion évocatoire, que le ravissement du *bel canto* le plus vibrant (pour reprendre le titre des Chroniques d'Aragon dans la revue Europe).

Pour résumer les hypothèses précédentes, les connotations esthétiques du mentir-vrai en font une "parure" qui peut aussi *parer* à la dimension éthique de la vérité . L'arrière-plan moral devient peut-être l'objet d'un renversement dialectique ou paradoxal : contrairement aux présupposés antérieurs du discours d'Aragon , entre les années 30 à 50, où,comme le veut la tradition métaphysique, la vérité était idéalisée, placée dans la lumière, elle pourrait être perçue à présent de manière moins univoque dans l'oeuvre tardive: par l'effet d'une certaine ambivalence, elle renvoie au mal, à la honte , bref, à l'immoralité qu'il faut couvrir , cacher et sublimer. Si Aragon invente le concept du "mentir-vrai" dans les années 60 --bien que cette virtualité ait sans doute été toujours déjà là, cachée en lui--c'est parce qu'il éprouve plus intensément après s'être compromis , trompé , aveuglé devant l'Histoire la nécessité intérieure de rémunérer , de réparer la vérité par le mentir. Outre les artifices du démentir et les qualités du style, la somptuosité du mythe d'Elsa, où l'amour est inscrit dans une dimension de la vérité pourrait illustrer cette problématique sur le versant de l' art poétique.

Une grande oeuvre de référence, le Tristan de Béroul , peut être invoquée à l'appui de cette hypothèse : si lointaine , si inattendue que semble cette "source" , qui plus est anachronique , elle nous paraît autoriser une interprétation symbolique analogue, d'autant qu'Aragon est un fin connaisseur de l'amour courtois : ce moderne a beaucoup "trouvé" chez les trouvères du Moyen Age. Toujours est-il qu'on

rencontre dans le texte de Béroul une expression , "par bel mentir", qui évoque la vertu du mensonge :

> "Por honte oster et mal couvrir
> Doit on un poi par bel mentir." (14)

La traduction littérale de cette phrase n'est pas aisée, puisque la connotation esthétique forme aussi antithèse avec le "mal" et la honte". C'est non seulement l'idée de Beau mais aussi l'idée du Bien qui, un peu paradoxalement , est associée à cette manière habile de mentir : "*Pour enlever la honte et couvrir le mal, on doit mentir un peu avec art* " (15) .

Il y a lieu de se demander à ce propos si le mentir-vrai comme art romanesque ne doit pas à la langue romane l'archaïsme de son infinitif substantivé. Mais ce n'est pas seulement la forme du mot qui est similaire; le signifié du "bel mentir" renvoie à un contexte qui pourrait constituer un "scénario" mythique assez voisin de la problématique aragonienne . En effet, par ces mots, l'ermite Ogrin propose aux amants de réparer habilement le péché qu'ils ont commis , de manière à effacer la déchéance de la Reine quand elle reviendra à la Cour.(16)

D'une certaine manière , d'après cette hypothèse, les derniers romans sortent de la *mimesis* parce que le référent politique et historique est devenu opaque , mais aussi secrètement tabou; tel n'est pas le présupposé du "Monde réel" ; par contre, dans les derniers romans, c'est que le réel est tenu pour non-symbolisable , et comme tel, frappé du poids de l'interdit , de la honte --contrairement à l'art de la fiction, qui se déploierait en surface avec des raffinements byzantins. L'impasse de l'écriture trop référentielle des Communistes première version et les révélations de 1956 sur l'aveuglement au stalinisme ont contribué à mettre en crise le critère de la vérité .

La valeur esthétique réparatrice qu'Aragon accorde au mentir nous paraît confirmée dans un "Texte déchiré" daté de 1954 , et publié en 1971 dans Henri Matisse, roman : il s'agit d' une réflexion sur la splendeur de l' art de Matisse , où la "*lumière peinte*" est comparée à un mentir qui l'emporte sur l'angoisse intérieure. L'auteur de Henri Matisse, roman semble fasciné à l'idée que le peintre qu'il admire ait voulu cacher les souffrances et les tourments qu'il a affrontés dans les dernières années ; il considère qu' il faut respecter le voeu --le secret-- du peintre; dans le roman de Matisse, au lieu d' entrer par effraction dans la vie privée , nous resterons les "*prisonniers du magicien*" , les "*visiteurs du grand langage peint*" . Mais le mentir de Matisse, destiné à préserver l'enchantement que constitue l'"*univers non -tragique*" de son oeuvre accèderait à une vérité supérieure. Aragon ne se borne pas ici à reprendre les théories de Hegel sur l'infériorité du Beau Naturel par rapport à la Beauté créée. Il conclut sous la forme d'un paradoxe à la fausseté du monde réel qui n'a pas été interprété par l'artiste ; ce que l'art de peindre ou d'écrire aura laissé pour compte est rejeté dans le non-être :

> Toute peinture est le fard d'un moment dont le soleil est un mentir parfait. D'où vient qu'il dure. Pourtant le peintre est non celui qui ment , mais la nature. Ainsi retourne à l'envers qu'il semblait l'art du mensonge, et le reflet n'est pas la tromperie : elle a place ailleurs, entre la main vraie et le monde faux, où c'est lieu d'écrire ou tracer,[...], lieu de dé-peindre...**
>
> J'écris ceci, pensant à qui? Matisse apparemment, ou moi-même : il faut me pardonner cet indécent aveu , fût-ce à mi-voix fait.
>
> [Note latérale gauche] ** *Var.* lieu de *dé*-peindre. Ou plutôt est-ce le hasard d'un bout de ligne où tombe la typographie, qui fait variante avec ce mot d'une pièce.
>
> (Henri Matisse, roman, vol. II, "D'un texte déchiré", p. 272)(17)

Il convient à présent de recenser rapidement les déterminations les plus anciennes du "mentir-vrai" que l'oeuvre tardive a pu reprendre , ou déplacer . En effet , dans les textes les plus personnels de la

période surréaliste les concepts du mensonge et de la vérité se trouvent parfois déjà mis en étroite connexion. Nous en citerons trois exemples, par ordre chronologique. Tout d'abord , une référence au paradoxe d'Epiménide dans Les Aventures de Télémaque vient approfondir l'archéologie du "mentir-vrai" , et confirmer sans doute l'importance de la paradoxologie dans l'écriture tardive. A cause de l'interdit de la fiction romanesque , le mouvement surréaliste ne confrontait-il pas Aragon à l'impossibilité de trouver un espace réservé au mentir ? "*Les jeunes gens parlaient de la vie; il étaient la proie de scrupules plus beaux que le jour et, dans le moment qu'ils se sentaient sincères, ils croyaient encore mentir ."Je mens si je dis que je mens", ils se perdaient sans cesse au fond de ce labyrinthe : le syllogisme d'Epiménide.*" (Les Aventures de Télémaque, (1922), AT, p. 50). Un autre texte semble associer étroitement à la fascination secrète du mentir l'art magique de la surréalité , dont le pouvoir se renforcerait peut-être ici de l'interdit de trahir les valeurs du groupe: comme il s'agit de l'incipit des Paramètres, il est permis de reconnaitre dans l'énoncé de ce problème une incitation à écrire le texte : "*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*" (Le Libertinage, Li, p. 85.). Dans la phénoménologie à laquelle souscrit le jeune Aragon des années 20, il n'y aurait pas de différence entre l'être et le paraître : l' image de la subjectivité dépend , semble-t-il, des effets de la simulation pour se constituer , comme s'il n'y avait pas d'authenticité originelle "immanente". Il faudrait concevoir avec Aragon une équivoque du "mentir-vrai" qu'il serait radicalement impossible de réduire. C'est aussi ce que semble indiquer, dans La

Défense de l'infini (le roman qu'Aragon a détruit en partie en 1927)

l'incipit d' un texte longtemps inédit, puisqu'il a n'été publié qu'à

titre posthume en 1986:

De si bon coeur qu'elle s'y prenne, tout le romanesque accumulé dan sa mémoire l'arrête, lui tient lieu soudain de mémoire. Elle vit ainsi dans ses mensonges comme une reine. Elle a oublié passionnément son enfance, elle ne tressaille plus quand le faux lui revient, sans penser, aux lèvres, elle ment . Elle ne ment plus. Elle est la fille de son imagination souterraine. Comme un peuple s'accommode de ses légendes, elle s'accomode à ses mythes, elle s'y perd. Cela remonte des profondeurs avec tous les accents du souvenir : ce qu'elle a inventé un jour reparaît peu à peu , se précise, naît à la réalité confuse , et se débrouille par les chemins coutumiers du rappel.

(La Défense de l'infini, "Voyageurs", DI, p. 140)

Cette relève intime de la vérité du mensonge, cette acceptation sans réserve des royaumes de la fiction-vérité est posée ici par allusion à la mémoire et à l'enfance , ce qui nous permet de faire transition de l'écrire au vivre , aux origines de l' histoire personnelle de l'écrivain . Il ne laisse pas d'être révélateur, à cet égard, que dans le texte sur Matisse cité plus haut Aragon manifeste ses réticences envers une interprétation biographique du mentir-vrai et de l'art en général. Or, tout le monde sait aujourd'hui , depuis que la biographie d'Aragon qu'a publiée Pierre Daix en 1975, ce qu'il y a d'autobiographique dans le récit du "Mentir-vrai" , même si l'enfant s'y prénomme Pierre : Aragon n'a été reconnu à sa naissance ni par son père , ni , véritablement, par sa mère, qui officiellement se faisait passer pour sa soeur, tandis que la grand-mère d'Aragon se faisait passer pour la mère adoptive d'un petit orphelin. Comme le raconte , en effet, la nouvelle de 1964, l'enfant devinait et savait sans savoir dans l'intimité que la jeune femme pouvait être sa vraie mère , et qu'elle souffrait de l'incompréhension de son amant qui passait pour le parrain ou le tuteur du jeune Louis (MV, p. 16, p. 19, pp. 23-24) . Tout porte à croire que dans ces conditions l'enfant Louis , grand lecteur et auteur précoce d'une soixantaine de petits "romans"

s'interrogeait intensément sur le mystère de ses origines, affabulait sur son roman familial . D'après une "version" peut-être incertaine des légendes de sa vie, ce n'est que lorsque le jeune homme dut partir au front , à l'âge de vingt ans que son père voulut lui faire connaître la vérité et ordonna à sa mère de lui avouer sa honte.

Ce n'est pas par une complaisance gratuite envers la lecture psychanalytique que nous nous référons aux circonstances de l'enfance de l'auteur, puisque Le Mentir-vrai fait allusion à cette situation , de même qu'une des dernières pages de La Mise à mort (cf. MM, pp. 480-482). Longtemps différée, et pourtant originaire , la révélation primordiale de la vérité est celle des rapports familiaux intervertis, masqués et décalés d'une génération. L'inconsistance et la perversion de l'identité sont tout à fait déterminantes pour apercevoir l'abîme de la problématique du sujet dans la fiction . Ainsi , dans le cas d' Aragon, où le faux-semblant correspond à une situation vécue , les thèmes du camouflage, de la tricherie , ont paradoxalement, une origine véridique . Gravés dans le contexte d'une histoire personnelle , ils n'ont pas cessé de se répéter en s'aggravant à travers d'autres contenus ultérieurs (affectifs, idéologiques, théoriques) . Il y aurait , dès lors, une certaine nécessité de la méconnaissance , une certaine dialectique où la fausseté est plus appropriée qu'elle ne le semble. Les faux-fuyants les plus retors permettent d'exprimer avec plus d'acuité "*l'insupportable réalité* "(MM, p. 250). Pour surprendre , pour découvrir la réalité, il faut la confronter à des images trompeuses et altérées, mais c'est un impossible choix que celui qui consiste à fuir ou à assumer la réalité extérieure. Le parti-pris déclaré et intangible de l'écrivain en faveur et en l'honneur du réalisme doit s'entendre peut-être comme une solution symbolique , une compensation réactive à cette inauthenticité

originelle qui renoue en définitive avec la première rencontre traumatisante avec le réel ,au sens lacanien. C'est pourquoi dans sa mythologie personnelle l'auteur aurait tenu à placer dans le passage au réalisme un espoir immense , une aspiration à préserver , à défendre *à tout prix*. La réalité est toujours liée dans le discours de l'auteur à l'apprentissage , à l'expérience acquise, à la souffrance, à l'épreuve d'une rééducation anti-bourgeoise, anti-idéaliste , à l'effort collectif, et , pour finir, à la tragédie de l'histoire soviétique . De même, l'amour d'Elsa se soutient d'une affirmation parfois désespérée qu'il constitue une dimension de vérité. Dès lors, les problèmes les plus graves, les plus aigüs qui se posent dans la dernière période seraent liés au vertige de la fiction , dans la mesure où l'erreur inadmissible se loge dans la vérité . En effet, l'utopie stalinienne confronte désormais l'écrivain réaliste à l'échec de son idéologie . Quant au "mensonge de l'amour", même s'il figure de longue date dans l'oeuvre d'Aragon , ce thème n' est plus tout à fait étranger à l' échec de l'idéal historique lorsqu'il s'agit du règne d'Elsa . Le "*faux-semblant d'aimer*" (MM, p. 427) ne demande qu'à s'exalter par la fiction poétique, mais la passion de l'Autre est confrontée au narcissisme et , partant , à l'inauthenticité d'une image littéraire , d'un bel "amour-fiction" que la femme aimée admire, mais où , en dépit du voeu de l'auteur, elle affirme ne pas se reconnaître .

En outre, l'aspect proprement rétrospectif de la dimension autobiographique prend une importance fondamentale dans les derniers romans , puisqu'à l'heure du bilan, l'écrivain se heurte à des contradictions multiples qui dérobent le sens de sa vie, qui enlèvent à l'image de son oeuvre toute lisibilité . C'est ainsi qu'en 1963 Aragon parle de lui-même au terme de ses Entretiens avec F. Crémieux: "*J'ai été constamment entraîné par des diversions. Cela tient [...] à mon âge*

, j'ai ma vie derrière moi. Je suis harcelé par les questions que celle-ci soulève, que je soulève rien qu'à respirer." ("Dixième entretien", p. 159).

L'écriture des derniers romans reproduirait presque expérimentalement des conditions où la vérité se dérobe sous la fausseté et ne se traque jamais que camouflée dans les secrets de la fiction . Les énigmes s'enchaînent des plus simples aux plus complexes, elles se cachent mutuellement, se reconduisent à l'infini dans l'exegèse comme des épreuves heuristiques destinées tant à l'auteur qu'au lecteur. Il en est d'insolubles, d'autres restent informulées ou déformées à proportion de la méconnaissance qui est le lot de tout discours . Mais s'il est permis de forcer le vrai dans ses retranchements en se fondant sur des preuves externes, c'est-à-dire sur des informations incontestables , le contenu de la révélation en est souvent mince et déceptif ; les transpositions du mentir-vrai sont plutôt façonnées comme des secrets de fabrication, comme des tours du métier d'écrire rompu à toutes sortes de "contorsions et jongleries". C'est pourquoi l'analyse se tournera avec profit vers l'énonciation du secret, sur ses stratégies discursives. Le commentaire cernera mieux la spécificité de ces phénomènes s'il réfléchit *cum grano salis* l'art selon lequel les derniers romans perturbent les limites entre la réalité et la fiction , plutôt que d'arracher au texte le contenu d'hypothétiques secrets .

Les derniers romans ne livrent certainement qu'une version de la vérité qui devient au second degré un objet d'analyse du mentir-vrai. Si la signification du concept empêche d'effectuer un partage sommaire entre le mensonge et la vérité, quel est donc le statut du non-dit? Il devient en effet impossible en pratique de distinguer entre la conscience de la feinte , apparemment fondée sur la mauvaise foi, et les secrets de l'inconscient, amenés à se trahir à l'insu du scripteur. Une

analyse plus approfondie permet cependant de déceler des variantes indirectement révélatrices dans les déplacements de l'intertextualité et des particularités dans les dispositifs rhétoriques et pragmatiques du discours .

Il est généralement admis que les notions d'exactitude, de sincérité , d'authenticité , qui porteraient préjudice au statut de la fiction, sont inadéquates quand elles s'appliquent aux textes littéraires (18). Elles rappellent la conception platonicienne, accusant la mimesis de déformer l'essence des choses . A surestimer les déterminations extérieures au texte, la lecture (auto)biographique risque de réhabiliter, sous couleur de jugement critique, un jugement éthique , non pertinent devant le texte littéraire , dans la mesure où cette illusion normative revient implicitement à privilégier ce qui est conforme au référent(19). Certes, la problématique du réalisme , où l'écriture a charge de se constituer positivement comme un équivalent du vrai, accorde à ces présupposés une apparente légitimité . Mais les "travestissements" de la réalité dans les derniers romans tentent , d'une certaine manière, de les éluder, de les disqualifier, de les critiquer, à force de brouillages , d'incohérences, d'improbabilités . Il n'est pas très difficile de comprendre pour quelles raisons et dans quel but chez le dernier Aragon la problématisation de la mimesis se trouve plus accentuée, plus accusée qu'elle ne l'était dans *Le Monde réel* : le dernier Aragon ne se défausse pas en ce sens qu'il assume les bouleversements de son "idéologie d'écrivain" , à travers les effets déconcertants qu'il en éprouve lui-même. Toutefois, le "comment" est aussi intéressant , et moins réducteur que le "pourquoi" . En effet, dans la mesure où ces nouveaux procédés d'écriture ruinent la transparence du référent et le bien-fondé du savoir, il est contestable d'expliquer la problématique

aragonienne en termes d'opportunité idéologique. Si les derniers romans d'Aragon dénoncent cette conception solidement établie du réalisme , c'est méconnaître , apparemment, la problématique de la fiction que de la ramener en dernier recours à cette nouvelle discrimination du vrai et du faux.

Les théoriciens de l'Ecole de Constance ont réfuté eux aussi les théories sur la littérature fondées sur l'essence de la réalité et de la représentation en se plaçant du point de vue de la réception des textes . Ils ont montré qu'un texte construit la notion de réalité à partir de modèles , de systèmes de référence dont la perception varie individuellement et historiquement . C'est pourquoi, entre autres, le statut fictionnel ou non-fictionnel d'un texte peut parallèlement être remis en cause par les sujets lisants (20) . Or, la conception du mentir-vrai pourrait avoir pour particularité , dans les derniers romans, d'adopter un tel relativisme comme une stratégie pour montrer qu'il n'y a pas de vérité dernière . Aragon fait valoir l'indétermination des critères du vrai et du faux à partir des années 60 comme afin d' expliquer que le statut de la réalité, comme image de la vérité, ne cesse de se transformer et peut être invalidé . Rappelons , dans Blanche ou l'oubli, la grande parabole des changements de sens liés à l'évolution des mentalités, des habitudes collectives, des modes culturelles ; l'oubli apparaît à la fois comme un instinct de mort (il efface l'Ame du passé) , et comme un instinct essentiel à la survie de l'individu et de la collectivité . Les rapports de la réalité et de l'irréalité sont reconsidérés , réajustés, intervertis en fonction de la validité interne des confrontations , et de leurs effets pragmatiques .

Certes, Aragon reconnaît de longue date à l'écriture une dimension transverbale : la fiction est supposée prendre vie, et devenir cet art magique et fascinant du passage à l'être; le discours surréaliste ou

réaliste peut agir sur la sensibilité du scripteur et du lecteur , et , de la sorte, indirectement dénoncer, changer , anticiper le monde . Plus concrètement, si l'autoportrait de l'écrivain dans La Mise à mort remplit sa fonction , c'est dans la mesure où ce roman parvient à revoir et à corriger dans son ensemble l'image de l'auteur, de sa vie et de son oeuvre : la critique a dû lire autrement qu'avec des schémas préétablis l'auteur de La Mise à mort . Cependant, les enjeux ne sont pas entièrement pragmatiques au sens où il n'y a pas lieu de se méprendre , car les derniers romans jouent à créer une réalité fictive pour la désavouer : la critique de la crédibilité constitue un autre vertige où se révèle l'irréalité de la fiction romanesque, à l'inverse de l'effet magique du mentir . Même si le lecteur n'a pas en sa possession tous les codes que le texte littéraire fait intervenir, il n'est pas dupe des stratégies de l'illusion qui requièrent sa participation symbolique ; mais l'enchantement n'est rompu que de manière à égarer plus avant le lecteur dans le "comme si" ; nous ne pouvons ni acquiescer à l'illusion ni accréditer la réalité quand l'écriture nous fait reconnaître l'impuissance des moyens de la vérité et de l'illusion romanesques. Avant d'approfondir les implications complexes de cet art romanesque dans la troisième partie de notre étude, il ressort de cette première analyse que la poétique du mentir-vrai concernerait plutôt l'ambiguïté de la croyance à un monde imaginaire que le déguisement de la vérité : le statut *théorique* de l'écriture romanesque montre que les hypothèses de l'exegèse se verront invalidées si l'herméneute perd de vue que la subtilisation des notions du vrai et du faux les rend inapplicables . L'auteur nous avertit qu'il entretient la vertu du doute, qu'il cultive le scepticisme le plus profond sur le statut de la réalité . La stratégie des derniers romans insiste sur les effets incontrôlables de la

fiction. Elle tend à constituer un dispositif symbolique, au sens de V. Kaufmann (21) , dans la mesure où elle influence le lecteur en l'obligeant à juste titre à tenir compte à son tour du principe d'incertitude sur lequel se fonde cette conception du réalisme .

Le vertige de la fiction auquel il vient d'être fait allusion désigne par métaphore une poétique qui ne cesse de déstabiliser , de fausser, de récuser les codes de l'écriture et de la lecture en produisant des "tours de passe-passe" (BO, p. 467), des "chassés-croisés" entre réalité et irréalité . Dans son "mouvement perpétuel" , cet art romanesque se présente comme un jeu déréglé (cf. BO, p. 270) qui , pour reprendre les catégories de Roger Caillois conjuguerait essentiellement "Ilinx" (le vertige) et "mimicry" (le simulacre) (22) . Il est à remarquer que le thème du vertige séduit Aragon ; la fascination pour ce mot dans son oeuvre mérite qu'on s'y arrête , d'autant qu'elle se rapporte le plus souvent à l'écriture et/ou aux effets de l'illusion : dans un texte en vers de Théâtre/Roman on relève cette expression très significative: "*ô le pouvoir ô le vertige du / Simulacre*" (T/R, p. 98). Pour confirmer qu'il faut attendre le seuil de La Mise à mort pour atteindre le plus haut degré de la poétique des derniers romans que nous cherchons à analyser , nous citerons à l'appui de notre hypothèse de travail ce commentaire de l'auteur, en 1969, dans Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit* : " La Mise à mort *est de tous mes romans celui où le mécanisme que je m'acharne à décrire , qui est plus ou moins pur suivant les livres, constitue le plus* un vertige. (Je n'ai jamais appris..., JI, p. 119). Les italiques confèrent ici au mot l'importance d'un concept de l'écriture. Or, dans La Mise à mort précisément , le vertige a trait au mécanisme fondamental de la fiction , à savoir les effets du dédoublement à l'infini qui se produisent dans le texte entre moi et

l'autre ; voici ce que dit le narrateur en se préparant à accomplir le meurtre impossible de son reflet : *"[...]il s'agit simplement de mettre fin à un jeu où la raison vacille."* (La Mise à mort, MM, p. 479). C'est pourquoi nous commencerons dans les premiers chapitres de ce travail par analyser les modalités de l'écriture spéculaire à partir de la problématique de l'identité (23).

La notion de vertige recouvre des contenus variables et multiples ; si elle est trop fréquemment employée dans l'ensemble de l'oeuvre pour que nous puissions en constituer un relevé exhaustif, du moins le recensement de certaines occurrences peut donner un aperçu du champ sémantique de ce mot . Pendant la période surréaliste , le vertige décrit l' automatisme psychique (*"Un vertige est donné à l'homme : le surréalisme, fils de la frénésie et de l'ombre."* (Le Paysan de Paris, coll. "folio", p. 81). Très différemment, en 1975, l'auteur évoque comme un vertige son adhésion au stalinisme et la désillusion politique dont il se dit victime : *"J'ai payé très cher le vertige soviétique, et je n'ai pas été seul à pouvoir , à devoir le dire. "* (L'OEuvre poétique, tome 5, OP5, "Préface morcelée 6", p. 313) . Plus près des mécanismes de la fiction dans l'oeuvre tardive, le vertige désigne les dédoublements entre l'image et la réalité : *"[Le Foul dit que le voir double ne va pas sans vertige"* (Le Fou d'Elsa, FE, p. 379) ; on lit de même , dans La Mise à mort : *"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"* (MM, p. 466). Les affinités du vertige et de l'infini sont confirmées par d'autres emplois, qui concernent , dans Blanche ou l'oubli , le désir de savoir (*"tout ce vertige d'apprendre"* (BO, p. 273) ; *"Et j'étais pris du vertige de croire des choses contraires aux principes de la science. Là est le*

trouble : on dépasse les limites, on veut se corriger , et puis. " (BO, p. 272) . Cette signification s'applique aussi à l'érotisme comme transgression des limites : "*[...] à mon sens [...] l'érotisme vrai [...] ne commence [...] qu'à partir du moment où il dépasse ce qui est déjà , pour ouvrir à l'imagination des domaines qui ne sauraient connaître de limites [...] , jusqu'à donner le vertige de l'impossible.*" ("Mini mini mi", MV, p. 496). Curieux amalgame, puisque "le vertige de l'impossible" , qui se dit ici à propos de "l'érotisme vrai", évoque par analogie le statut de l'imaginaire, par rapport à la réalité. Et quand le vertige renvoie à la passion idéalisée , où le sujet souffre du manque, de l'absence de la femme aimée , il rejoint encore certains signifiants de la fiction, en suggérant les apparences trompeuses et la métamorphose de l'être: "*Le vertige d'une femme , c'est soudain de la sentir autre, étrangère.* " (BO, p. 473).

Une dernière observation peut confirmer que l'inconnu(e) du vertige s'apparente aux configurations de cet imaginaire : c'est que la notion de "vertige" se combine parfois avec le thème du secret , qui , dans l'écriture aragonienne renvoie au mentir-vrai par une corrélation que nous avons déjà mise à jour : "*Peut-être allais-je être saisi d'un vertige , vouloir à jamais cacher à Fougère , qui avait écrit* Murmure , *en demeurer pour elle l'auteur, et alors qu'inventer, pour donner vérité à mon mensonge, forme ineffaçable de vérité ?*" (MM, p. 205) . De même, à la fin d'un essai sur la création romanesque, Aragon se montre tenté d'en dérober la clef plutôt que de tout dire sur son art : " *[...] l'espace ouvert par [...] cet* arrière-texte *que je disais tend à se refermer sur une phrase de désinence, comme si l'auteur , l'homme de création , s'exaspérait de lui-même , et se sentait pris du vertige de refermer le secret sur lui-même, comme une épreuve non virée qu'il aurait craint trop longtemps d'exposer au*

soleil." (JI, p. 139). Le concept d'arrière-texte , employé aussi dans La Mise à mort (MM, p. 155) , fait référence à la traduction commentée du théâtre de Tchekhov publiée par Elsa Triolet début 1964. Dans le langage d'Elsa et d'Aragon, l'arrière-texte (24) évoque l'affectivité qui cache son trouble sous le masque , les arrière-pensées indicibles ou mieux les "arrière-passions" dont souffrent en secret les personnages (cf. MM, p. 401). Il y a , dans les écrits d'Aragon, d'autres mots pour évoquer le secret auquel a recours le mentir-vrai pour ne pas se dévoiler aux regards indiscrets ou inquisiteurs : il en est ainsi d'une notion comme la "contrebande" (25) , une métaphore employée comme concept, toujours liée à une idée de subversion clandestine contre les valeurs dominantes .

Refermons cette parenthèse sur la fascination du secret , et revenons à la fascination extrême d'Aragon pour les métaphores du vertige. Sous la diversité des contenus sémantiques , l'imaginaire et l'écriture se sont avérés constituer la couche profonde des occurrences précédentes. Les emplois recensés paraîtront plus homogènes si l'attention se porte à présent sur les opérateurs, sur les figures obsédantes du vertige. Il faut en revenir aux connotations du "mouvement perpétuel", pour en décomposer le principe . Il y a d'abord le "vertige" simple, le mouvement le plus linéaire , la sensation de la chute incontrôlée , que l'incipit d'un poème du Roman inachevé évoque avec force : "*Je tombe je tombe je tombe /Avant d'arriver à ma tombe* " ; voici la "chute" du poème : "*Je tombe et fuis dans ce prodige /Ma propre accélération*" (Le Roman inachevé, p. 101). Le manque d'impulsion, l'absence d'élan , chez une partenaire , sont qualifiés de "*contre-vertige*" dans Théâtre/Roman (T/R, p. 64).Un des textes de La Défense de l'infini évoque déjà une expérience de perte de soi ("Voyageurs", DI, p. 127 : "*Je tombe éperdument. Je tombe.*"). Cet

état proche de la mort est aussi une définition de la vie ("*Ce choir à l'infini qu'on nomme vivre*" , Le Voyage de Hollande, VH, p. 117). C'est aussi une ultime vérité , humiliante : "*[...] songez que ma faiblesse peut servir à dénoncer les apparences mensongères de la force, du vertige qui vous prend au moindre succès. Pour ma part, j'ai regardé en moi et j'ai vu le fond de l'abîme.*" ("La Valse des Adieux", Le Mentir-vrai, p. 542). Cependant, ici, où "le fond" est atteint , nous sommes déjà au-delà des effets du vertige. La "chute libre" , en outre, est trop dangereuse pour susciter une jouissance, alors que la circularité du "mouvement perpétuel" est infinie . Nous faisons donc cette hypothèse : la "chute libre" se rapproche plutôt de la rencontre traumatisante du réel, tandis que le mouvement perpétuel fait mieux image avec les substituts de la fiction , dans leur turbulence giratoire . Dans Les Jeux et les hommes , Caillois n'entend le vertige qu' au sens propre. "Ilinx", consiste à "*provoquer en soi, par un mouvement rapide de rotation ou de chute, un état organique de confusion et de désarroi*" (26) .

Le concept de vertige, tel que le définit Caillois, renvoie à l'univers des attractions foraines , aux sensations produites par le manège , "*formes frustes et brutales de l'affirmation de la personnalité*" : "*La panique et l'hypnose de la conscience est atteinte par le paroxysme d'une rotation frénétique contagieuse et partagée.*"(27) . Par contre, dans les derniers romans d'Aragon ,et en particulier dans La Mise à mort, le simulacre provoquerait le vertige; tout se passe comme si la fonction d' *ilinx* était transférée sur *mimicry* : ce sont les permutations , les substitutions mobiles, rapides, labiles , entre l'imaginaire et la réalité, les jeux contradictoires du mentir et du démentir qui parviennent à créer dans l'écriture la confusion et le désarroi du vertige. Dans la mesure où

la turbulence du faux-semblant est inscrite dans les structures narratives , commentée dans le texte , il s'agit là d' une poétique du roman. A partir des années 60, les figures en sont devenues beaucoup plus saillantes, les mécanismes paradoxaux se sont radicalisés . Le développement de ces nouvelles modalités présente donc une relative spécificité , bien que les principes fondamentaux auxquels elles se rapportent ne constituent pas un *artefact* de l'oeuvre tardive.

Faut-il le préciser ? Il serait naïf de prétendre que cette problématique surgisse *ex nihilo* dans les derniers romans. Comme le montre une investigation vers les strates antérieures , des traces authentiques, des "antécédents" de ces expériences de l'imaginaire et de l' incons(is)tance du sujet sont rapportées , sur un mode "existentiel", dans les années 20. Il est permis de tenir ces "Révélations sensationnelles" , un manifeste Dada , pour une preuve significative de tels états : "*A tout instant je me trahis, je me démens, je me contredis. Je ne suis pas celui en qui je placerais ma confiance.*" (Les Aventures de Télémaque, nrf, Gallimard, AT, p. 52) (28). Vécue sur le mode du défi, pour se délier envers les attentes et les exigences d'autrui , cette insaisissabilité de l'être semble participer de l'affirmation de soi. Dans Le Mouvement perpétuel recueil, les deux derniers vers d'un poème exaltent "*Le charme mobile et bizarre /Du changement et de l'oubli*" ("L'Enfer fait salle comble") . Ces états combineraient donc aussi les effets du vertige et les jeux du hasard ("alea" selon R. Caillois) , comme le montre aussi, à peu près à cette date , Le Paysan de Paris: "*Je suis le ludion de mes sens et du hasard*" ("Préface à une mythologie moderne", Le Paysan de Paris, coll; "folio", PP, p. 12) . Certes, le " *sentiment de l'instabilité du moi qui entraîne dans son incertitude de monde lui-même*" (29) ne se manifeste pas que dans les derniers romans; il apparaît

manifestement déjà dès la période dadaïste-surréaliste, même s'il connaît à notre avis des "éclipses" dans les textes moins "subjectifs" , moins "projectifs" , moins "littéraires" d'Aragon que sont les écrits historiques et militants.

Anicet, le *premier* roman d'Aragon rend compte -- dans son chapitre premier-- d'une expérience intellectuelle comparable aux facultés de l'esprit développées par M. Teste qui pourrait jeter les bases d'un système de l'invention comme vertige :

> Pour être plus libre que mes géôliers, il suffisait de m'abstraire du temps et de l'étendue, mais je préférai mettre à profit cette réclusion pour des évasions nouvelles. Les mathématiciens ont inventé d'autres espaces que le nôtre, à *n* dimensions, disent-ils. Mais embarrassés par l'habitude de penser suivant trois dimensions, ils ne parviennent pas à se représenter leurs propres dimensions. Grâce à ses gymnastiques préalables, ce fut au contraire un amusement pour mon esprit que d'envisager le monde en donnant à *n* les valeurs les plus diverses [...].
>
> (Anicet ou le Panorama, roman, AP, pp. 28-29)
>
> Parfois nous nous poursuivions à travers les espaces de notre invention, nous nous fuyions, nous cachions l'un à l'autre, et finalement nous rencontrions au détour d'un univers. [...]. Suprême abolition des catégories, l'amour rendait tout aisé, tout docile, nous n'avions plus de limites à nous-mêmes [...]. Nous nous y adonnâmes aux confusions de plans, de lieux, d'instants et de durée. [...]. Une factice rivalité d'imagination nous poussa aux fantaisies les plus folles.
>
> (ibidem, pp. 32-33)

Les propriétés de la fiction posées ici , par une intuition initiale , à l'aide de concepts philosophiques , semblent être projetées, *pratiquées* , actualisées directement dans l'*écriture* romanesque des années 60; elles acquièrent chez le dernier Aragon le caractère opératoire d'une poétique du roman . Autrement dit, la "genèse" d'une théorie de l'imagination dans ce texte permet de corroborer l'analyse empirique des mécanismes d'écriture dans notre corpus , où les traits fondamentaux de la fiction renvoient aux "*chassés-croisés*" entre les personnages, aux interpolations dans l'espace et le temps , aux perturbations des catégories logiques, ou référentielles créées à partir du texte ou d'autres textes... S'il y a engendrement d'un effet de vertige, c'est parce que l'écriture des

derniers romans joue sur des substitutions, sur des quiproquos, sur des variations dialectiques qui font "tourner" perpétuellement l'équivoque, au niveau de la représentation , du langage , et du métalangage romanesques. Les royaumes de l'incertitude permettent d'engendrer cette mouvance, cette motricité à grande échelle .

Toutefois , pour démontrer que la pratique de la fiction , dans les derniers romans, constitue une théorie de l'écriture, il faut peut-être s'affranchir de la métaphore du vertige, pour cerner plus conceptuellement ces éléments remarquables, qui présentent une certaine cohérence même s'ils se dérobent à l'aspect statique d' un système . Nous nous proposons de nommer *diatextualité* la poétique de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : les mécanismes diatextuels sont les mécanismes de permutation , de croisement, d'interchangeabilité entre toutes les instances et niveaux de l'écriture dont il résulte des confusions en chaîne , des effets d'indétermination . Le préfixe "dia"-(30) nous a paru approprié pour désigner cette dialectique textuelle dans la mesure où il évoque étymologiquement à la fois une idée de traversée (comme dans le mot "diagonale") et une idée de séparation (comme dans le mot "dialyse") . Ainsi, la notion de traversée rappelle ici le mouvement du vertige, la mobilité, la projection qui caractérise l'imaginaire ; la notion de séparation indique le rôle du clivage servant à mettre en place (ou en scène) les effets d'"intermittences" entre fiction et réalité (T/R, p. 346). La double signification du préfixe "dia-" peut convenir, dans la mesure où la problématique qui vient d'être précédemment définie se situe aux limites entre division et indivision, ressemblance et dissemblance, entrecroisement et dissolution. Le trouble qu'engendrent les variables, les alternatives , les télescopages de la diatextualité peut jouer non seulement sur l' identité des personnages, mais aussi, comme nous

le verrons dans les chapitres sept et huit de ce travail, sur le statut du référent , sur les codes de l'écriture, sur les mécanismes de l'intertextualité , et même sur les "*confus anagrammes*" des mots (T/R, p. 386).

La "diatextualité" se distingue du "dialogisme" dans la mesure où le concept de Bakhtine se rapporte à la coexistence non-hiérarchisée des énoncés d'autrui, permettant de transmettre *plusieurs* points de vue autonomes, donc toujours distincts les uns par rapport aux autres . Nous n'avons pas en vue cet "affrontement idéologique" des consciences et des voix que Bakhtine définit comme la visée , la finalité de la poétique de Dostoievski (31) . Certes, dans les derniers romans d'Aragon , très hybrides par leur composition , le dialogisme intervient en un sens antidogmatique mais il peut constituer aussi et surtout un *moyen* servant à faire valoir des brouillages, des ambiguïtés , qui relèvent des effets de la diatextualité . A notre avis, le dernier Aragon ne se borne pas à créer une telle polyphonie pour s'affranchir du monologisme, de l'autorité idéologique --il n'en est plus à ce stade d' innocence, il nous semble qu'il s'agit pour lui de se faire entendre à la faveur de l'équivoque, de la plurivocité, c'est-à-dire en ayant recours au paradoxe, à des discours hétérogènes.

Par ailleurs, si les mécanismes diatextuels s'apparentent à l'énallage de temps , de nombre, ou de personne (dans la mesure où cette figure porte sur l'échange, la substitution), ils en diffèrent aussi parce que la diatextualité n'est pas une *figure du discours* , mais un processus générateur de l'écriture . Fontanier classe l'énallage parmi les figures rhétoriques "de construction par révolution": toutefois , les exemples qu'il cite concernent des transpositions si restreintes que les énallages apparaissent comme une légère modification formelle de l'énoncé dont l'effet ne compromet

jamais l'intelligibilité. Au contraire, les modalités de la diatextualité renvoient à un principe fallacieux d'égarement, d'improbabilité, d'indécidabilité . Pour ces différentes raisons, la référence au procédé de l'énallage pour décrire les substitutions diatextuelles paraît donc relever d' une approximation assez inadéquate (32).

Les variables de la diatextualité n'ont rien à voir avec la "commutation en littérature" , c'est-à-dire une méthode de description stylistique qui procède par des variantes pour comparer les divers effets possibles d'un texte (33). Nous avons trouvé par contre des similitudes entre notre propos et le dédoublement de l'instance narrative analysé par Philippe Dubois dans Etes -vous fou de R. Crevel: "*Le je se dégage de la fiction en la faisant assumer par un il qui est en fait une hypostase de lui-même.*" (34). Cependant, le procédé d'écriture employé dans le récit de Crevel correspondrait à une subsumation qui permet d'affirmer une conquête de soi, tandis qu'à en juger par le récit du "Mentir-vrai", --et par un thème de La Mise à mort (MM, p. 25)-- les équivoques de l'instance narrative ont trait à la dépersonnalisation, à l'indétermination de l'image de soi.

Dans les derniers romans, certaines métaphores "métatextuelles" ainsi appelées parce qu'elles décrivent les mécanismes de l'écriture (35) , semblent souligner les opérations de la diatextualité. Très emblématique est d'abord le paradigme d'une géométrie en mouvement: l'"*immense puzzle*" de morceaux éclatés , toujours à faire et à défaire (T/R, p. 441), comme le "*caléidoscope*", ces "*ratages de jongleur, ce cheminement polyédrique des pensées contradictoires*" (T/R, p. 21); il y a lieu de citer aussi la métaphore du jeu de cartes (T/R, p. 151; p. 242; pp. 386-387, p. 408) , le thème des "duellistes" (T/R, p. 164, BO, p. 396) et l'espace symbolique du "miroir brisé", titre du dernier

chapitre de La Mise à mort (repris dans Théâtre/Roman, p. 401, p. 419).

Parmi les autres dispositifs catoptriques de La Mise à mort, la figure du "miroir sans tain" et la référence à Trough the looking glass emblématisent le seuil de la fiction , puis la traversée de l'espace inventé à partir de ce clivage liminaire (MM, pp. 184-185) . L'on sait que le romancier accorde à l'incipit une fonction pragmatique de "carrefour" entre le vivre , l'écrire, et le lire; cet "échangeur" renvoie donc à la problématique de l'invention qui vient d'être définie, car il s'agit d'un lieu de *passage* et de rencontre entre la réalité off du hors-texte et *son image* inversée . L' image du "commutateur" confirme l'importance des embrayeurs de la fictionalité: ombres irréelles ou réelles, les êtres de fiction sont captés dans la lumière romanesque, pour apparaître et disparaître au gré des songeries d'un auteur-thaumaturge . Plus techniquement, le commutateur évoque les alternatives enchevêtrées de la situation narrative dans les derniers romans (MM, p. 211-213; T/R, p. 431) . Les transpositions du référent et des autres fictions dans le clignotement à grande vitesse du "miroir tournant" nous paraissent relever des abîmes vertigineux de la diatextualité (MM, pp. 347-408) ; l'intertextualité se combine à la diatextualité dans la mesure où le mentir-vrai passe par des identifications changeantes à des personnages imaginaires , sous la forme de variantes substituables .

D'une certaine manière , les collages, qui effacent comme par osmose les limites entre "la réalité d'emprunt" et son prolongement inventé, présentent une certaine similitude avec la pratique diatextuelle de la fiction (cf. Les Collages , p. 73). Aragon rappelle que dès l'époque surréaliste l'idée de transposer ce moyen d'expression plastique dans l'écriture le "*possédait assez*

constamment" (Les Collages , p. 119) . Toute son oeuvre parait , à des degrés divers, saturée de collages. Cette pratique répond sans doute aussi à une fantasmatique très propice , très cohérente , qui affleure tout particulièrement quand l'auteur compare le collage partiel en peinture à un "repeint" visant à acclimater le *fantôme"* du donné préexistant (cf. Les Collages, p. 67). C'est là , en effet, une des "métaphores obsédantes" qui renvoient à la facticité de la création imaginaire. Pourtant, l' élément collé (non peint) apporte, selon le mot de Braque, "*une certitude*" extérieure. Dans le collage cubiste, la coexistence entre l'objet prélevé et la représentation picturale tend à produire leur équivalence, à faire accepter leur substitution possible. A propos du collage surréaliste, chez Max Ernst ou Dali, Aragon insiste sur le passage de la réalité à l'imaginaire, sur la substitution d'une l'illusion à la réalité (36).

Quand le romancier intègre un texte égaré du monde réel , le hasard--pour ainsi dire le hasard objectif--préside à l'inspiration. La rencontre d'un fragment "tout-fait" de la pensée d'autrui est exemplaire à partir du moment où elle entraîne la création dans une voie non préméditée. C'est peut-être parce qu' il faut , du même coup, réagencer le roman en cours , enchaîner l' insertion citationnelle dans le contexte déjà écrit qu'Aragon compare ce procédé d'écriture qui le fascine aux "plaques tournantes" du roman (Les Collages, p. 114). Aragon écrit un peu plus loin, à propos des Beaux quartiers, que toute l'action du roman *tourne* sur les "collages" (Les Collages, p. 118). La nouvelle "donne" ou le nouvel aiguillage que constitue le texte étranger se substitue à l'endogenèse ordinaire de la fiction ; son mérite est d'écarter, de détourner les déterminations trop prévisibles , de rompre, de faire basculer l'ordre stable des attentes fermées sur elles-mêmes ; tout recommence , d'une certaine manière, comme si le

collage formait un simulacre d'amorce qu'il est excitant de reprendre et de dépasser . Car en retour il arrive que ce substitut par excellence se trouve altéré ; le texte collé est détourné de sa forme ou de son sens d'origine pour prendre effet *autrement* , c'est-à-dire de manière créatrice , dans le récit du texte récepteur. Dans la poétique aragonienne, le collage est un tremplin et un ferment incomparable du mentir-vrai --parce que l'art du romancier doit relever le défi , afin de découvrir des liens inconnus entre la réalité extérieure et l' imaginaire qui se construisent et se déconstruisent sans fin à partir d'un jeu par essence aléatoire . Nous sommes d'accord avec Henri Béhar pour "*particulariser le collage, souvent confondu avec des processus analogues*" (37) . Ainsi, la pratique du collage rejoint notre objet dans la mesure où elle nous paraît conjuguer la traversée et le clivage dans l'écriture: d'une part, ce procédé tend à créer un phénomène de commutation entre la réalité extérieure et la fiction et d'autre part, il semble avoir pour fonction principale de "problématiser" son insertion hétérogène dans l'écriture. C'est en ce sens, qui le rapproche de notre objet, que nous avons été amenés à le définir empiriquement , en tenant compte de l'imprécision assez révélatrice du commentaire théorique d'Aragon .

Aragon accorde , on le sait, une extrême importance à la problématique du collage. Au terme d'une réflexion échelonnée sur une quarantaine d'années , son essai sur Les Collages se termine sur ces mots : "*[...] l'histoire du réalisme ne pourra demain s'écrire sans celle des collages. En ceci, réside ma perfidie.*"(Les Collages, coll. "Savoir", Hermann, p. 157) (38) . Dans un article de 1973, W. Babilas pose une équivalence entre l'intertextualité , définie par Julia Kristeva comme une transposition d'énoncés antérieurs ou synchroniques , et l'ensemble des pratiques sémiotiques qu'il subsume dans la

catégorie du "collage" (39). Au contraire, Henri Behar caractérise le collage comme une découverte de l'époque dadaïste-surréaliste qu'il distingue des autres pratiques intertextuelles (40) . Aragon , lui, considère qu'à partir du moment où nous reconnaissons "*l'existence de collages dans un art non-plastique, le poème, le roman, de l'alphabet signé à une lettre ramassée dans la rue, nous sommes fatalement amenés à confondre collage et citation [...].* " (Les Collages, p. 131). Mais il est fâcheux que les différences se perdent entre les notions dans la mesure où la poétique se fixe pour objectif de construire une description théorique aussi rigoureuse que possible des formes littéraires . En outre, comme le collage cubiste implique la reconnaissance en dehors du peintre d'une réalité objective, W. Babilas en déduit que son équivalent littéraire est constitué par l'emprunt d'éléments verbaux de la réalité quotidienne: inscriptions, lieux communs, proverbes, expressions idiomatiques, slogans, noms propres, etc. (41).

Bien que l'extension indéfinie des collages nous semble prêter à un vertige théorique qui rend assez bien compte des tentations de l'écriture aragonienne, la généralisation à laquelle W. Babilas propose de procéder peut conduire à confondre le concept avec la pratique réaliste dans son ensemble. D'une part, il nous paraît excessif qu' un nom propre réel dans le texte suffise à constituer un collage . D'autre part, il convient plutôt de se demander en quoi les lieux communs , les tournures idiomatiques, les proverbes se rapprocheraient davantage de la réalité extra-linguistique . La source de cette confusion entre le collage, l'intertextualité dans son ensemble et le préconstruit référentiel provient sans doute , là encore, du commentaire de l'auteur; mais celui-ci nous paraît devoir être avant tout *interprété* comme une théorisation significative. Il se trouve en

effet qu'Aragon rapproche du monde réel les lieux communs, les énoncés gnomiques parce qu'ils représentent "la voix d'autrui"--et donc symbolisent une certaine réalité extérieure de l'usage collectif , impersonnel. Toutefois , nous retiendrons du commentaire d'Aragon des modalités restrictives par rapport à la problématique ouverte par W. Babilas . A propos des recherches de la poésie cubiste, Aragon commence en effet par rappeler l'obsession qu'il a éprouvée initialement , ainsi que Reverdy, André Breton et Philippe Soupault, pour le " lieu commun *qui est un véritable collage de l'expression toute faite, d'un langage de confection, dans le vers: d'abord employé comme l'image, ou tout autre élément traditionnel du poème, je veux dire incorporé à la phrase poétique, puis tendant à s'isoler, à se passer du ciment des mots, à devenir le poème même. Nous avons alors rêvé du poème-affiche."*(Les Collages, p. 120) .

Le critère opératoire qui se dégage , à notre avis, de cette définition, c'est l'autonomisation qui isole le collage , qui réfléchit le matériau citationnel comme un élément tout fait , *étranger* au texte...En effet, il importe, nous semble-t-il, pour ne pas ôter toute spécificité , et partant toute utilité au concept , de *réserver* l'emploi du mot aux messages verbaux qui , par un indice matériel ou sémantique se présentent , se donnent à lire comme visiblement *détachés* de leur "contexte d'origine". Cette autonomie relative peut se manifester sous une forme matérielle dans le cas des inscriptions murales, des articles de journaux qui reproduisent un fragment du réel extratextuel : ces messages "documentaires" sont imprimés dans un autre corps typographique, parfois encadrés dans le texte; des signes iconiques, des jeux de graphisme les rapprochent parfois des moyens de création plastique. Ce type de collage renvoie alors aux arts plastiques au moyen d'une figuration intermédiaire entre le texte et

l'image . C'est en ce sens qu' Eliane Kotler a récemment analysé les collages du Paysan de Paris en se fondant sur "*l'importance accordée à des formes visuelles au moins autant que verbales*"(42) .

Cependant, certains "collages" commentés par Aragon dans son oeuvre ne relèvent pas d' une singularisation visuelle de type figuratif, exception faite , dans certains cas, de la mise en italiques citationnelle (43). Néanmoins, l'auteur prend de cet autre type de collages des exemples dans son oeuvre qui constituent de ce fait un corpus tout désigné : peut-être peuvent-ils être considérés comme un ensemble clos de références attestées , et non comme un échantillon représentatif. Il convient en tout cas d' examiner leurs aspects communs avant d'étendre la catégorie à d'autres exemples similaires . Or, pour cerner les particularités de cette pratique "non figurative" du collage, il est permis de reprendre le critère de "l'autonomie relative" de l'insertion par rapport au contexte. Nous sommes conduits à insister chez Aragon romancier sur les liens d'intégration , parmi d'autres aspects de la problématique générale analysée par Henri Béhar (44) . En effet, quand Aragon analyse sa pratique des collages , il pose toujours le problème de leur incorporation , pour montrer le mécanisme créateur de leur "acclimatation" dans la genèse du roman. Toutefois, il est permis d'ajouter, ou d'objecter à l'auteur que lorsque dans l'état définitif du texte récepteur les éléments étrangers qu'il a utilisés se trouvent trop bien intégrés , comme c'est le cas pour les collages des Beaux quartiers, ils deviennent imperceptibles. Il n'y a plus rien dans le contexte, ou dans l'effet citationnel qui les distingue en tant que tels, si ce n'est que l'auteur les commente dans le paratexte. C'est pourquoi la pratique aragonienne qui nous paraît la plus caractéristique *à la lecture* concerne les collages qui affichent la problématique de leur insertion dans leur contexte,

qui en désignent ou en commentent sémantiquement l'effet dans le phéno-texte : par exemple, l'intégration du collage de L'Inspecteur des ruines d'Elsa Triolet ou encore l'autocollage des Communistes dans La Semaine sainte créent un anachronisme flagrant et paradoxal par rapport au récit romanesque , ce qui met en évidence leur statut ; leur fonction se distingue par là même d'autres modalités de l'intertextualité dans l'écriture aragonienne .

Si le réalisme moderne est lié , pour Aragon, à la pratique du collage "extra-textuel", il arrive , dans les derniers romans, que le "mentir-vrai" subvertisse l' "effet de réel" du collage cubiste : l'écriture ne cherche plus à atteindre la certitude de la réalité objective, mais plutôt une incertitude aux limites de la fiction et du référent réel . Ainsi par exemple, dans Blanche ou l'oubli, quand le narrateur introduit le personnage de Léon-Paul Fargue, aucun signe matériel ou sémantique d'autonomie effective ne permet de conférer le statut d'un collage à cette référence, mais l' insertion de ce nom réel , de ce personnage préexistant dans le récit, est commentée *comme* s'il s'agissait, en l'occurence, de reprendre, d'appliquer le principe du collage cubiste; mais ce n'est qu'un jeu de "trompe-l'oeil" affiché dans le texte:

> Et même, peut-être que je dis Léon-Paul Fargue, et que pour moi il s'agit de la Princesse de Clèves. Je ne plaisante pas. Si j'introduis dans un récit un personnage portant un nom connu, c'est histoire de révoquer les doutes que vous pourriez avoir le concernant. Par exemple, vous détourner de l'idée saugrenue, ou pas saugrenue , que c'est de moi qu'il s'agit. Dans le cas présent, j'ai voulu d'évidence avoir un personnage de tout repos, que vous [...] puissiez vous faire certifier conforme par quelques survivants [...]. (BO, p. 56).

Le narrateur de Blanche ou l'oubli laisse entendre que sa feinte sert à maintenir l'incognito d'un autre , qui serait --lui-- le pilotis réel. Mais le rapprochement que nous établissons entre cet élément "tout-fait" et le statut des collages ne trouve son origine que dans

la problématique de la fiction. Il faut donc distinguer en principe de tels *effets de collage* référentiels *commentés* dans le roman sur le mode du semblant, et le collage proprement dit, au sens où a été précédemment défini ce mécanisme d'écriture.

Il reste à indiquer un dernier fil conducteur de nos hypothèses théoriques . Il se trouve que c'est l'analyse des avant-textes de Théâtre/Roman qui nous a mis sur la voie de la "diatextualité" . Le manuscrit du dernier roman d'Aragon est composé d'une série d' auto-collages , dans la mesure où il présente entre autres des traces matérielles de nombreux "transferts-déplacements" fabriqués à partir de fragments textuels pré-existants provenant d'états antérieurs ; il comporte de nombreux "greffages" de bandes manuscrites découpées et scotchées . En outre, l'auteur s'est servi de trombones, dont l'empreinte est encore visible, pour faciliter la manipulation des chapitres; certains chapitres ayant été refoliotés jusqu'à huit ou neuf fois, leur relative autonomie est effective. Enfin, des flèches de raccordement en bas de page , une extrême hétérogénéité de l'encre et de la graphie , confirment la dialectique qui s'instaure à grande échelle entre la discontinuité , la non-linéarité et la réorganisation des matériaux compositionnels (45). Dans le cas de Théâtre/Roman, qui pourrait correspondre à l'une des virtualités de l'écriture aragonienne, les opérations génétiques prédominantes et les plus significatives semblent donc relever de mécanismes de permutation, de substitution qui se rapportent à l'espace-temps "en mouvement" des avant-textes . Les dernières étapes de la genèse ont été probablement marquées par des remaniements considérables dans l'ordre de succession des chapitres , car l'auteur aurait *joué* à intervertir leur place plusieurs fois de suite : "*Je bats les cartes, je coupe, je surcoupe, et c'est de moins en moins compréhensible*", tel est le mot d'Aragon que

rapporte Jean Ristat, témoin de la genèse de ce dernier des derniers romans (46). Or, la métaphore du jeu de cartes est récurrente dans le texte de Théâtre/Roman, pour désigner l'image du manuscrit dans le roman, c'est-à-dire la projection transposée du manuscrit réel (cf. T/R, p. 151, p. 242, pp. 386-387). Cette mise en abyme des codes de l'écriture que suggère la métaphore du jeu de cartes permet de vérifier la cohérence, l'analogie dans le "préconscient génétique" qui apparaît ici entre la pratique créatrice et les thèmes associés au vertige dans la fiction.

D'autres textes où Aragon commente son travail d'écriture, comme "Secrets de fabrication dans J'abats mon jeu , l'essai sur les Incipit et le discours qu'il a prononcé à l'occasion de la remise du legs de ses manuscrits au CNRS , en 1977 , pourraient témoigner d'une "endogenèse" où les principes symboliques de l'imaginaire ouvrent la voie à une pratique assez spécifique du créer . Comme le montre , en fait, la conception qu'Aragon se fait de son art , le mentir-vrai n'est pas purement et simplement le produit de la représentation fictive , ni de motivations extérieures à l'écriture; il se rapporte aux opérations, aux modalités significatives de l'invention romanesque, comme permet de le vérifier concrètement cet autre regard sur le texte que constitue l'analyse génétique . C'est en tant que le mentir-vrai se définit comme une poétique à part entière qu'il sera analysé essentiellement dans la troisième et dernière partie de ce travail .

PREMIERE PARTIE: LES

BROUILLAGES DE LA FICTION

CHAPITRE 1. *HOMO DUPLEX* : ESSAI DE DESCRIPTION

"Ce qui semble un jeu dans tout ceci est en réalité une machine à imaginer."
Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit*, p. 134)

Dans La Mise à mort, le dédoublement des personnages entrave la reconnaissance de l'identité. Dès le premier chapitre , où l'équivoque confronte l'écriture à l'irreprésentable (MM, p. 25) , la fiction joue sur le trompe-l'oeil des relations des protagonistes , mais aussi sur l'implication des personnages réels par le biais de leurs travestissements fictifs . La logique substitutive des identifications relève du mécanisme de la diatextualité.

L'équivoque que nous nous proposons d'analyser ici pourrait donc se définir comme une forme d'écriture inhérente à la fiction où l'*auteur* --qui est fondamentalement cet *homo duplex*--parvient à se cacher, à se déguiser ou à se révéler comme autre . Mais ce dispositif recouvre une certaine vérité phénoménologique dans la mesure où les phénomènes objectifs et subjectifs du leurre, constitutifs de l'idéologie et de l'imaginaire, renvoient une image subversive des codes du réalisme et du roman autobiographique...Si le double jeu , par définition, vise à égarer le lecteur, une investigation des stratégies de l'équivoque ne nous permet pas d'élucider le mentir-vrai, mais la difficulté même nous incite à assumer une attitude plus avertie , plus critique et à acquérir le sens d'un certain relativisme des hypothèses . La contamination du faux-semblant menace en effet de ruiner par reflexivité les postulats

heuristiques , à la manière du paradoxe du menteur: qui semble attester un fait peut mentir ou être démenti à tout instant dans l'espace romanesque . La dialectique peut être renversée de telle sorte que la vérité extérieure se dérobe, compromise par la résistance du "mentir-vrai". Le lecteur ne saurait déchiffrer ce discours comme s'il avait accès au monde immuable des essences derrière le jeu des apparences. L'équivoque , qui autorise la circulation dialogique entre les antinomies , aiguise la vigilance du lecteur sans lui permettre de jamais conclure . Néanmoins , il est probable que les procédés de l'équivoque , qui nous interdisent de déterminer la réalité référentielle par rapport à la fiction, déterminent en ce sens *l'invention* et l'art romanesque du dernier Aragon .

Il a fallu dégager quelques voies d'accès dans un objet d'étude où les recoupements sont par définition nombreux et souvent gênants. Dans ce premier chapitre , nous étudierons les principaux mécanismes formels qui engendrent le jeu des identifications . Les fonctions de la réflexivité seront , en raison de leur importance même, analysées séparément dans un second chapitre, où ce sera le lieu de commenter les signifiants spéculaires de la représentation ainsi que leur interprétation dans la critique aragonienne. Nous consacrerons enfin un troisième chapitre à la signification référentielle de la logique de l'identité et de l'altérité dans la fiction . Bien que ces différents aspects soient interdépendants , il nous semble que cet ordre d'exposition permet de partir d'un répertoire général de la problématique des rapports de la fiction et de l'identité , puis d'apporter sur certains points des développements particuliers qui n'auront pas été abordés dans le cadre de ce premier chapitre.

1. L'HYPOSTASE DE L'AUTEUR

A)Les ruses de l'énonciation

Le dédoublement des personnages de La Mise à mortest engendré par des mécanismes déconcertants, instables , qui échappent aux constructions régulières de l'analyse structurale. Il est permis de partir de cette "mise au point" explicite du premier chapitre, qui loin de lever *l'équivoque* , l'approfondit en situant l'instance de l'auteur dans un *no man's land* indiscernable, à mi-chemin de la réalité et de la fiction :

> On va se demander où est la limite entre Anthoine et moi, entre l'imaginaire et qui l'imagine. Nous nous distinguons par la couleur des yeux, par le fait que Fougère *semble* aimer Anthoine, par le fait qu'Anthoine déclare n'être pas jaloux [...], qu'il a perdu son image, etc. 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 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*. (MM, p. 34)

Quelques concepts-clés sont mis en italique ("semble", "coïncidence", "l'auteur") . Ce commentaire métatextuel décrit, dans le texte même, les codes de la représentation (1). L'auteur intervient en vue de définir les conventions de l'écriture: il se reconnaît dans les doubles qui le représentent mais en même temps il se distinguerait comme tiers par rapport aux deux autres personnages pour montrer qu'il n'est pas impliqué et pour ne pas s'exposer directement *lui-même* sur la scène de l'écriture . Paradoxalement, donc, le statut de l'auteur l'auteur comme tiers ne permet pas de le différencier. Cette référence à l'auteur fait donc l'objet d'une dénégation: l'implication de l'auteur dans le texte va consister à faire semblant de ne pas être impliqué. La preuve en est que dans ThéAtre/Roman l'auteur "s'" attribue une place d'arbitre entre l'Acteur et l'Ecrivain dans le roman (T/R, p. 355). Or le rôle d'arbitre impartial qu'il se réserve entre les deux

personnages -scripteurs dédoublés est qualifié aussi d'instance arbitraire--ce qui peut s'entendre entre autres comme une stratégie de l'*homo duplex* : au lieu de départager les joueurs qui sont ses substituts immédiats, l'auteur semble tenir la part égale entre eux pour les manoeuvrer à leur/notre insu, comme s'il se plaçait , dans l'espace du roman, au-dessus des lois qu'il édicte.

Ce dispositif qui renvoie à la fonction cachée de l'auteur pourrait se rapprocher de la tentation de l' *absent* dont Aragon fait état, quelques années plus tard, dans l'essai intitulé Je n'ai jamais appris à écrire *ou les incipit* (JI, p. 110). De même, dans Théâtre/Roman , le personnage de "l'Ecrivain" compare sa position à celle du "mort" au bridge, où le perdant laisse les autres joueurs utiliser ses cartes, n'ayant plus à intervenir personnellement (T/R, p. 387). Aussi la *mise à mort* constitue peut-être une autre métaphore significative de ce que la mise en absence voulue de l'auteur dans le roman implique de passivité et d' invisibilité stratégiques (T/R, p. 374) . C'est à partir de partir de 1965 , l'année où paraît La Mise à mort , qu'Aragon prétend écrire désormais ses oeuvres posthumes (cf. "Préface des Beaux quartiers) mais personne ne saurait se tromper à cette fiction , puisque c'est en réalité de son vivant que l'auteur invente une telle affabulation (cf. JI, p. 130). Dans Théâtre/Roman , l'auteur reprend cette mise en scène funèbre (p. 349) .

En dénonçant un faux-semblant dont il ne faudrait pas être dupe, la référence à l'auteur dans le texte cité permet de lever une équivoque partielle qui concerne le physique ou le caractère des personnages dans l'énoncé fictif; mais cette mise au point théorique reconstitue l'équivoque entre Anthoine et Alfred sur le plan de l'énonciation des textes que nous lisons . Entre Anthoine et Alfred, la coïncidence résiderait dans la confusion des voix produite par

l'auteur. L'effet troublant des similitudes se vérifierait surtout à travers une collaboration scripturale qui n'en constitue pas moins un nouveau dispositif de la fiction . L'équivoque se reporterait tout entière dans cette instance tierce, mais en réalité un(iqu)e qu'est l'auteur comme point de coïncidence des deux personnages...L'auteur explicite son statut, mais une double référence le dissimule à nouveau; il apparaît plus insoupçonnable encore, puisqu'il ne serait qu'une limite sans épaisseur propre, une intersection entre l'un et l'autre. L'effet de reconnaissance de l'auteur est donc de pure forme, de pure littérarité, sans contenu référentiel tangible. Les indices de cette équivoque au second degré, textuelle, apparaissent dans le roman à travers l'indétermination des (inter)locuteurs et des scripteurs . Toute allusion à "*l'auteur*", entraîne la substitution irrégulière d'une triade à la figure duelle . Le tiers qui prétend ici se distinguer à un niveau extérieur à la fiction se désigne comme une instance cachée, donc indiscernable. L'auteur semble se nommer , mais n'est-ce pas plutôt son image projective dans le roman qu'il construit à la troisième personne? Il faudrait peut-être s'en tenir à relever ici l'émergence de l'"auteur-dans-le-texte". Cette apparence *intermédiaire*, formelle et irréelle, joue aussi implicitement comme un double de l'auteur par rapport à l'auteur du texte comme *autre*.

Dans le passage cité, les pronoms personnels, ces *shifters* de l'énonciation (2) retracent à dessein cette hésitation : une formule comme "*je veux dire quand nous écrivons*" introduit une ambiguïté remarquable , puisqu'elle distingue une pluralité de scripteurs, alors que l'écriture vient d'être définie comme le seul lieu véritable de la superposition des représentants de l'auteur; la pluralité des "scripteurs-dans-le-texte" ne peut se concevoir qu'au niveau de la narration fictive, elle se situe au point de divergence entre la

réalité et la fiction de l'écriture . Ce brouillage concerté appelle la parenthèse "*qui, je?*", auto-interpellation, ou sommation anonyme d'une autre instance du procès de l'écriture ou de la (re)lecture; sous sa forme interrogative, il est patent que l'allusion à cette première personne si problématique ne fait que trahir l'incertitude de l'énonciation, sans la résoudre. Si par convention la première personne était initialement attribuée au personnage du narrateur, Alfred, ("*Anthoine ou moi, [...] l'imaginaire ou qui l'imagine*"), le surplomb métatextuel disqualifie cette symétrie duelle à l'origine du dédoublement. Inversement, loin de s'identifier au sujet de l'énonciation , comme pour se distinguer d'Alfred, l'auteur se désigne grammaticalement à la *troisième* personne, comme Anthoine, le personnage romanesque proprement dit.

La rhétorique du double jeu issue de ce premier clivage de l'énonciation peut aussi s'altérer, en traversant une crise où elle ne *paraît* plus maîtrisée. En effet, selon que le "je" désigne dans le récit l'un (Anthoine) ou l'autre (Alfred) , ou encore un tiers (récit métadiégétique) , les alternatives contradictoires provoquent tout d'abord des perturbations obliques, indirectes, dues à leur rivalité de narrateurs , que nous étudierons en détail [cf. 4- A]. Au paroxysme de la crise, les voix narratives semblent se refuser à assumer plus longtemps leur statut, qu'elles ne peuvent reconnaître comme le leur . Il se trouve alors que le sujet de l'énonciation, en proie au doute intérieur, affronte les abîmes de l'auto-questionnement. C'est ce vacillement des limites du moi qui entraîne le suicide symbolique du narrateur , qui tente de désavouer l'Autre en lui , à la fin de La Mise à mort . La question "qui , je?" (MM, p. 34) est un de ces miroirs allégoriques de l'auto-représentation où se dérobe la réponse à la question de l'identité . Les exemples en sont également nombreux dans

Blanche ou l'oubli : "*Je revoyais? Qui revoyait ?* "(BO, p. 127) : "*J'étais là, j'essayais d'être Geoffroy Gaffier, je parlais à la première personne de Geoffroy Gaffier [...]*" (BO, p. 246) "*Qui, moi?*"(BO p. 466); "*Qui suis-je ?*" (BO, p. 23, p. 467). Les *questions* sans réponse que le narrateur nous adresse, et s'adresse à lui-même en a-parte et en pure perte ne se rapportent pas seulement à l'incertitude du point de vue, de la focalisation. Elles ne se bornent pas non plus à faire remarquer que les instances de l'énonciation n'ont plus d'assise stable. Il y a plus: il est paradoxal que les sujets de l'énonciation ne se reconnaissent plus en tant que tels . L'aporie réside dans le fait qu' un "je" qui se demande *hic et nunc* qui il est et qui parle fors lui-même rend toute situation narrative inexplicable et absurde .

Pour se distinguer de ses propres reflets objectivés dans l'écriture romanesque, le sujet de l'énonciation peut donc être amené à se demander "qui est je" et non " qui suis-je". C'est à la troisième personne que X demande implicitement "qui " parle , s'inquiète de celui qui parle, -- ou plutôt de qui vient de parler . Pour rester dans les bornes du sens, il faudrait décaler donc le sujet de l'énoncé par rapport à ce "je" avec lequel il pouvait encore se confondre à l'instant . Il y a en effet derrière le recours diatextuel aux pronoms de la troisième personne un sujet de l'énonciation occulte, impliqué et éclipsé, obligé de se contre-dire car il *énonce* une dépersonnalisation dont la logique interne va à l'encontre du dispositif de l'énonciation . En d'autres termes, la reconstitution des instances impersonnelles évite une trop flagrante aberration, mais le point de vue de ce tiers n'est qu'un faux garant, puisqu' il est aussi indéterminé que le statut du "je" précédemment mis en question . Il y a nécessairement un "qui est-il?" aussi obscur derrière le "qui est je?". Dans ce "tour de

passe -passe" entre l'énoncé et l'énonciation , le mystère s'épaissit d'un degré, car ce n'est plus seulement le "je de l'énoncé" qui est problématique, mais aussi le sujet implicite qui profère ce méta-discours sur l'énonciation.

La perte d'identité est peut-être le plus profondément éprouvée quand elle affecte l'instance de l'énonciation, qui fonde la référence à l'identité , mais qui, par définition même, se prête à se substituer, à s'échanger d'un "je" à l'autre. Il n'y a dans ce cas plus de narrateur reconnu par autrui, identifiable par le contexte . Le "qui suis- je?" dont il s'agit ici ne commente pas une interrogation existentielle , métaphysique, mais une in-identification élémentaire, comparable à une absence d' état-civil . On dira , certes, de tels narrateurs qu'ils sont atteints d'amnésie ou de folie . Mais l'hypothèse d'un état pathologique, réel ou simulé, comme toute motivation trop plausible, ne doit pas occulter comment la problématique de l'énonciation formule l'improbable . En effet, dans l'univers d'expérience ainsi que dans la grande majorité des fictions, il va de soi que les sujets humains , même ceux qui ont perdu la mémoire et la raison, peuvent être définis comme des "individus". Au moins tacitement, rien ne peut mettre en cause le fait probable qu' "ils sont ce qu'ils sont", même s'ils nous le cachent , et même s'ils ne peuvent plus le savoir eux-mêmes . Par contre, dans les derniers romans d'Aragon, ce n'est pas seulement autrui qui est une monade impénétrable; ce ne sont pas seulement les allocutaires et substituts du lecteur qui apportent en partage le mystère de leur être. Le narrateur, devenu étranger à lui-même , ignore son nom propre, comme s'il en pouvait découvrir l'impropriété et nous le faisait savoir . Tout se passe comme si les narrateurs découvraient --et se refusaient

à admettre -- qu'ils appartiennent à l'anecdote fictive ; sur le versant du mentir, il prennent corps dans l'imaginaire romanesque; sur le versant du démentir, il sont ramenés au vide, à la dé-réalité de leur nom fictif, ce nom d'emprunt qui emblématise les conventions arbitraires et comme telles variables de l'écriture.

B) Un dispositif d'autofiction

Comme le montrent les ambiguïtés de l'énonciation , l'implication de l'auteur va de pair, fondamentalement, avec une logique de la duplicité (cf. aussi T/R, p. 374). D'après le texte de La Mise à mort que nous avons cité comme point de départ des hypostases de l'auteur (MM, p. 34), le contrat qui lie "le tiers-auteur" (T/R, p. 343) , c'est-à-dire "*le tiers, dit* l'auteur" aux deux narrateurs qu'il désigne comme ses substituts relève de clauses trop confuses pour l'engager réellement , contrairement à un *véritable* contrat. Il ne respecte peut-être aucune règle, aucune loi établie puisqu'il se définit aussi comme un arbitre aux décisions *arbitraires* (T/R, p. 355). Le statut que l'auteur s'attribue évite donc une assignation *univoque* du type "moi, l'auteur, je" qui supprimerait les clivages de la fiction romanesque . Plus précisément, le dédoublement initial de l'auteur élude un pacte autobiographique qui impliquerait sans équivoque , selon les analyses de Philippe Lejeune, l'identité (du nom) de l'auteur, du narrateur et du personnage(3). En fait, dans l'"Après-dire" de La Mise À mort pour les OEuvres romanesques croisées(1970), Aragon a fait savoir que les prénoms d'Antoine (sans "h") et d'Alfred proviennent de son "acte de baptême" (MM, p. 512) et qu' il a prêté effectivement certains événements de sa biographie aux personnages romanesques . En outre, un jeu onomastique sur le "A" majuscule pourrait surdéterminer cet emprunt à l' état-civil réel dans la mesure où les deux prénoms choisis ont la même initiale que le nom de l'auteur:

le transfert de cette lettre "mannequin", au sens des "anagrammes" de de Saussure, rappelle une pratique du "roman à clé" qui remonte au personnage d'Anicet, le premier roman d'Aragon. Dans Le Monde réel, les "doubles" en puissance de l'écrivain, reprenant la lettre-emblème (tels Armand et Aurélien), attestent d'une certaine continuité du "code" utilisé . Mais le doublet Anthoine-Alfred aurait le privilège supplémentaire d'avoir été prélevé à partir de l'état-civil authentique de l'écrivain . Il ne s'agirait donc pas d' une *coïncidence* arbitraire, et encore moins fortuite, elle renvoie à une intention de l'auteur, de confirmer un effet de type autobiographique, indirect, et partiel; le sous-entendu n'est repérable qu'au lecteur informé par l'"Après-dire", mais son attention aura été sans doute éveillée par un lot considérable d'autres coïncidences plus évidentes disséminées dans le "roman". Ce déchiffrement dépend aussi de la compétence du lecteur, de sa connaissance de l'écrivain, et, sur un autre plan, de la curiosité qu'il prend à cet exercice particulier.

Les "coïncidences" ne sont pas toujours d'ordre "biographique", mais aussi , dirons-nous, d'ordre "bibliographique". Il s'agit alors d'une équivoque sur l'autotextualité (4) que pratique volontiers l'auteur : le jeu consiste à prêter à ses personnages la paternité de ses oeuvres. Pour s'en tenir à deux premiers exemples, au début de La Mise à mort, "Anthoine" lit à un ami un texte de sa main qui lui rappelle un ancien texte *de lui*: "*Anthoine aurait bien répliqué que ce ton-là n'a rien de nouveau pour lui, que c'est le ton du* Cahier noir, *mais d'abord son interlocuteur ne peut pas avoir lu* le Cahier noir*: c'est une chose que j'ai écrite, moi, vers 1926...*" (p. 32). Or, il s'agit comme l'on sait d'un fragment de la La Défense de l'infini rattaché en 1964 au tome 4 des OEuvres romanesques croisées. Toute l'ambiguïté se concentre d'une certaine manière dans cette phrase sur le pronom -sujet de

l'énonciation, repris sous sa forme renforcée, qui ne réfère cependant qu'à une identité évanescente "*moi*" . Quant à Alfred, il est désigné un peu plus loin purement et simplement comme l'auteur des Beaux quartiers, à travers le compte-rendu que Christian "lui" fait de son roman. Le nom des personnages, les citations ne laissent aucun doute sur ce point. Par contre, par manière de fantaisie, c'est le Prix Arsène Houssaye que s'attribue le narrateur au lieu du Prix Renaudot décerné à Aragon en 1936 pour ce second roman du "Monde réel", (p. 98). Ces "coïncidences" facilement repérables au niveau de l'oeuvre de l'auteur- dans- le - texte constituent en outre un moyen supplémentaire de confirmer indirectement la ressemblance entre les personnages fictifs et la biographie d' Aragon .

Dans la mesure où le contenu diégétique s'avère autobiographique, la "zone de confusion" entre l'auteur et ses doubles ne serait donc plus purement scripturale, mais référentielle. L'auteur quitte parfois l'espace fictif du texte romanesque pour l'attester ; il se livre aux confidences dans le "paratexte" , et plus précisément, selon les concepts de Genette, dans l'épitexte autographe (5) . L'"Après-dire" de La Mise à mort nous fait connaître un certain nombre d'indices , et , plus généralement, l' intérêt de l'auteur pour le "*jeu de l'autoportrait*" dans les arts plastiques. Cependant, le dispositif de l'écriture atténue la contrainte du "contrat autobiographique", puisque l'auteur n' assume qu'une identité partielle , tantôt avec le narrateur (le personnage de première personne) et tantôt avec le personnage romanesque de troisième personne . L'indication générique "roman" ménage la part de l'affabulation , en exemptant l'auteur de toute obligation de véridicité . Ce procédé caractéristique du "mentir-vrai", qui n'implique qu'une identité partielle entre les trois instances que

sont l'auteur, le narrateur et le personnage, constitue un cas-limite de l'autobiographie.

En ce sens, le concept de "mentir-vrai" se rapproche de la catégorie de l'"autofiction" inventée par Serge Doubrovsky (6) dans le "Prière d'insérer" de Fils(1977) pour remplir une case vide des travaux théoriques de Philippe Lejeune sur l'autobiographie; le terme d'autofiction ayant été repris en 1982 par Bruno Vercier et Jacques Lecarme ainsi que Gérard Genette(7) et en 1983 par Philippe Lejeune lui-même (8), il tend désormais à s'imposer dans la poétique et la critique littéraire pour désigner au sens large une écriture intermédiaire entre l'autobiographie et le pacte romanesque. Cependant, dans Moi aussi (1986) (9) Lejeune, revenant plus en détail sur le concept de Doubrovsky , assimile le procédé de Fils à une ruse des apparences fondée sur des indications génériques contradictoires ("roman" sur la couverture, "autofiction" sur le "Prière d'insérer"). Tandis que l'oeuvre se lit comme une autobiographie possible, seul l'auteur peut faire le départ entre cette "autofiction" et les faits réels. Le nom propre de l'auteur, attribué au héros de Fils, impose d'autant plus sa "puissance référentielle" que le récit est crédible, et constitue un nouveau vraisemblable autobiographique. Ainsi, du point de vue du contenu , la distinction générique s'efface, devient inopérante. Ce n'est qu' *en dehors du texte* que le lecteur peut avoir connaissance du décalage du récit par rapport à la réalité biographique; il nous faut nous en référer aux commentaires de Doubrovsky, privés ou publics, que l'auteur aura pu donner par le biais du paratexte externe. Lejeune en tire argument pour discuter la validité de l'exemple fondateur , et spécifier la définition de l'"autofiction": *"Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une "autofiction", il faut qu'il perçoive l'histoire comme*

impossible, ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà."(10). Or, le système des *coïncidences* partielles dans l'art du "mentir-vrai" concorde avec ce critère pragmatique, mais aussi avec la première définition de l'"autofiction", qui insistait sur une notion d'*indécidabilité* entre les domaines du roman et de l'autobiographie .

Certes, Aragon se réclame du droit d'inventer. C'est pourquoi il se prononce pour le roman, dont il fait grand éloge , et contre l'autobiographie, qu'il disqualifie (11); mais sous couvert du genre romanesque , les ambiguïtés de l'écriture et du référent biographique se fondent sur des allusions explicites. Le dédoublement du "*tiers, dit l'auteur*" nous instruit de cette implication de la réalité extra-textuelle , dont les limites avec la fiction deviennent incertaines. Le "mentir-vrai" permet donc de faire état de certaines similitudes entre l'auteur et les personnages sans préciser nécessairement lesquelles (au lecteur de les déchiffrer!) mais aussi de résister à une identification abusive . Dès lors, la "force référentielle" qui , selon Philippe Lejeune, ramènerait à une lecture autobiographique une autofiction comme celle de Doubrovsky se trouve en partie entravée ; elle ne peut s'exercer dans la mesure le dispositif de l'écriture prévoit aussi de jouer sur les décalages qu'il postule entre la fiction et la réalité autobiographique. Certaines différences flagrantes peuvent même être désignées dans les derniers romans sous la forme de notes infrapaginales ; le hors-texte de la fiction romanesque dont l'espace est conventionnellement réservé à l'auteur lui-même lui sert à se démarquer au besoin de ses personnages (cf. MM, p. 492; BO, p. 24); T/R, p. 343) . Parfois l'auteur peut intervenir pour ajouter tout autre commentaire, ou indiquer une référence bibliographique.

Prenons acte de tels effets à travers quelques exemples pris en dehors de La Mise à mort, car il s'agit d'une constante de notre

corpus: la nouvelle "Le Mentir-vrai" pose en ces termes révélateurs les principes du "double jeu":"*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.*" (pp. 10-11). Au deuxième chapitre de Blanche ou l'oubli, l'auteur tient à rectifier dans une note infrapaginale qu'en 1916 il était au P.C.N, tandis que Geoffroy Gaffier, "*né aussi en 1897*" (p. 23), était en khâgne (p. 24). En outre, le roman contient une lettre fictive signée Aragon, un auto-apocryphe adressé par "l'auteur" en 1946 au Ministère de l'Intérieur pour témoigner des activités de résistance de G. Gaffier et de sa femme, les héros de son roman, Blanche ou l'oubli. Dans ce texte , une phrase établit un pacte d'autofiction très explicite: "*Geoffroy Gaffier est né le même jour que moi, et ce n'est pas la seule coïncidence de nos biographies.*"(BO, p. 183). La signature symbolique d'Aragon confère à l'énoncé une certaine valeur d'attestation référentielle que rétracte, dénie pourtant comme un faux "épistolaire" l'alibi romanesque, quels que soient le noms réels cités garants (la caution qu'apporteraient Léon Moussinac, G. de Rothschild)(p. 186). Ne subsiste tout au plus qu'un contrat autofictionnel --peut-être le déni de toute "vraie" *contrainte* autobiographique ...Il servirait surtout, et paradoxalement par rapport au pacte autobiographique, à démontrer la différence constitutive qu'il y a entre l'auteur réel et son image induite (infidèle) , celle du personnage fictif. Dès lors, dans le discours romanesque lui- même, les analogies, les coïncidences exactes peuvent *aussi* se multiplier par contrebande, sous des travestissements romanesques, qui les rendent indiscernables, en l'absence d'aveux dûment assertés.

La deuxième partie de Théâtre/ Roman reprend toute la problématique du mentir-vrai comme si *l'homo duplex* passait aux aveux (T/R, p. 374).

On peut y lire de fortes révélations de l'équivoque :"*toute cette machinerie n'est construite que pour me permettre [...] de me montrer [...] sans avouer mon identité, me mêlant à des marionnettes au point d'avoir l'air de n'être qu'une d'elles. [...]. [...] tout ceci n'est-il pas l'effet d'un exhibitionnisme paradoxal, où l'acte obscène de se montrer est devenu l'art de se cacher ? Tout au moins de se faire figurer par un autre.*" (p. 346). "L'auteur -dans - le texte" va plus loin pour dénoncer la fiction: il tient à dater son manuscrit (p. 366, p. 375), définit la modalité de ses interventions directes , limitées aux seules précédentes notes en bas de page (p. 375), admet que son parti-pris de "*l'invisibilité*" relève ailleurs "*d'une certaine duplicité*" (p. 374) . Enfin, après avoir repris le nom de Pierre Houdry , un des narrateurs de La Mise à mort, il dénonce cette convention: "*[...] j'assume la paternité de ce long discours [...] cela supposerait que l'auteur de ce livre soit soudain considéré comme le coupable de cette mythologie dans son ensemble.*" (p. 437). Si l'auteur jette le masque, c'est pour affirmer paradoxalement son identité de "*mythomane généralement appelé le romancier.*"(T/R, p. 437, note infrapaginale). Lors de telles déclarations , l'auteur s'en tient à l' aveu explicite du mentir-vrai; mais il ne pratique pas explicitement l'aveu autobiographique. Ce refus catégorique de l'autobiographie s'appuie sur une inversion paradoxale , à valeur provocatoire : "*Je ne suis pas loin de considérer les mémorialistes comme des faussaires.*" (T/R, p. 400) . Le mot "mémoires" , qui , au sens strict , désigne un genre brillamment illustré par la tradition des mémorialistes du XVIIème siècle (12), peut être repris ici dans un sens particulier et surdéterminé . Il fait image, par rapport au terme technique de l'autobiographie : l'on peut y entendre en effet une certaine réticence

à se placer sous la dépendance intime du souvenir. (Nous reviendrons sur cette hantise des choses de la mémoire aux chapitres II et III).

C'est le rôle du *contredit* (ou *contre-dit*), autre terme du métalangage aragonien, de déjouer, à l'inverse du dédoublement fictif, la confusion autobiographique construite dans le texte. Il faudra revenir plus en détail sur ces mécanismes complexes , mais les observations précédentes tendent à montrer que dans les derniers romans d'Aragon le déni de réalité et le déni de la fiction peuvent alterner .

C'est pourquoi Lejeune accorde au "mentir-vrai" un sens assez restrictif , nous semble-t-il, quand il en propose la définition suivante: "*Le romancier qui veut "mentir-vrai" jusqu'au bout, c'est-à-dire donner à la vérité profonde que lui semblent receler ses fantasmes l'apparence exacte du monde où il vit avec ses contemporains, peut finir par passer pour un "vrai menteur". Mais la littérature est école de duplicité, avec [...] le plus souvent la complicité des lecteurs.*"(13) . Cette dernière phrase évoque très justement l'assentiment du lecteur à l' équivoque du texte littéraire , mais il est moins probant, s'il s'agit d'Aragon, l'auteur de la notion, de faire référence à une *"vérité profonde"* que l'écrivain situerait au niveau du fantasme. Nul doute que l'imaginaire se projette amplement dans les derniers romans, mais il a encore et toujours rapport avec le masque, comme si le réel se cachait dans les plis du leurre. La confidence intime utilise le détour des fictions, mais sous le défilé des illusions et des ambiguïtés, il n'y a plus de socle pour une vérité dernière,que ce soit celle du fantasme ou de la mimesis réaliste . Tout a lieu, et tout se déconstruit à l'infini à travers "le créer", dans la création romanesque . La définition que propose Lejeune correspond plutôt à une figure que le mentir-vrai peut revêtir à tel ou tel moment ; sinon, elle en réduirait le(s) processus en fonction d' une signification

unique, essentialiste, excessivement cohérente . Elle ne prend pas en compte, en particulier, les jeux du "démentir" qui , dans l'écriture des derniers romans d'Aragon, engendrent une instabilité propice à de multiples brouillages.

Par ailleurs, le "mentir-vrai" ne diffère-t-il pas en partie de l'autofiction ? C'est un fait établi, au point de paraître trivial, que la plupart des romanciers déguisent ou remanient des faits réels , historiques ou autobiographiques, quelle que soit la fictionnalité reconnue par définition au genre romanesque. Deux distinctions s'imposent ici, puisque d'une part ce phénomène s'inscrit spontanément dans la pratique romanesque, alors que l'autofiction a été aussi conçue par référence à l' autobiographie. Mais d'autre part les demi-coïncidences du mentir-vrai dans les derniers romans constituent une nouvelle problématique dans la mesure où elles font, précisément, l'objet d'une reconnaissance contradictoire dans le texte à l'instigation de "l'auteur"(14). Elles diffèrent de ce mentir-vrai si répandu en littérature, notamment dans le roman, qui reste implicite. Il ne relève que d'une exégèse éventuelle, encore que décriée depuis les avancées de la nouvelle critique des années 60. Au contraire, La Mise à mort institue la pratique du mentir-vrai comme un procédé romanesque à part entière, et même comme le procédé exemplaire de l'imagination créatrice ; il s'agit d'en représenter le dispositif sous-jacent. C'est ici que se situerait la distinction entre le "mentir-vrai" et l'autofiction. La notion forgée par Doubrovsky s'apparenterait plutôt à l'invention d'un *contenu* hybride de la fiction et de l'autobiographie, dont Lejeune précise qu'il doit être ouvertement, visiblement hybride par rapport au référent biographique.Fils formerait une variante *couverte*, dont rien ne permet d'assurer cette démarcation . Au contraire, dès 1965 , Aragon s'est réclamé du concept inventé dans

la nouvelle du "Mentir-vrai" afin de désigner son nouvel *art romanesque* : dès lors, même si d' autres sens possibles subsistent, les enjeux de l'écriture romanesque ont trait à la dissociation de l'auteur entre ses personnages, et à la réflexivité qu'instaure dans la diégèse et dans l'écriture le recoupement de son image. La poétique du "mentir-vrai" , telle qu'elle se constitue à partir de ce texte , ne constitue pas seulement une autofiction ouverte (patente) ou couverte, selon que le caractère mixte de l'énoncé est manifeste ou indiscernable; c'est une autofiction en cours d'énonciation, dont il s'agit de représenter les mécanismes générateurs.

C) Un personnage nommé Aragon: l'écrivain dans le roman

L'équivoque capitale concernant l'auteur dans le roman peut se présenter sous d'autres formes que le double jeu de l'énonciation et des références autobiographiques. Ainsi, dans "Le Carnaval" le second des "Contes de la Chemise rouge", "Aragon" en personne feint d'être *vu par un autre*, le narrateur Pierre Houdry .

L'ancien medecin auxiliaire Aragon fait de mémorables apparitions dans le récit de Pierre Houdry, le narrateur du "Carnaval". Dans le second "conte" de La Mise à mort, en effet, au lieu d'accéder au dispositif de l'énonciation , le personnage de l'auteur, le "tiers", se nomme *à la troisième personne*, comme il l'annonçait ailleurs plus ou moins indirectement . C'est là une métalepse (une transgression des niveaux naratifs dans la terminologie de Genette) qui consiste à traiter le nom de l'auteur comme un personnage du récit : la référence au nom réel a franchi le seuil du hors-texte, si bien qu'"Aragon" figure dans l'histoire contée par un personnage *fictif* du roman. En effet, selon toute apparence, ce Pierre Houdry, inconnu parmi ses contemporains et ignoré de la postérité, peut être un personnage imaginaire, ou le pseudonyme d'un personnage réel, plutôt qu'un vrai personnage réel,

comme d'autres indices le montreront par la suite . Dans la seconde hypothèse, le personnage réel serait caché sous un *masque* , à la différence de ce sous-aide major , prénommé Théodore, dont l'auteur a confirmé dans l"Après-dire" qu'il est permis d'y reconnaître un certain Théodore Fraenkel(p. 502). C'est à ce narrateur intradiégétique d'un "conte" qu'il est donné paradoxalement de faire état de ses relations avec l'auteur réel. Mais en raison de l'incertitude ontologique de leurs relations qui peut être dénoncée à tout instant , il n'est pas sûr que l'inscription du nom réel apporte au récit de fiction la véritable "caution référentielle " de la mimesis réaliste. Les rapports inversés entre la réalité et la fiction constituent un nouvel effet du "mentir-vrai". Il est à noter que "l'Ecrivain" de Théâtre/ Roman a repris à son compte le nom de Pierre Houdry , avant que l'auteur ne rejette le recours à ce nouveau camouflage (pp. 435 et 437).

Il est donc fort compréhensible que le célèbre aphorisme de Rimbaud, "*Je est un autre*" soit cité en épigraphe du " Carnaval", bien qu'il doive être compris dans le texte en un sens qui appartient bien plus à notre romancier . Le "double jeu" de l'auteur n'est -il pas en effet de feindre d'être vu *par un autre* (mais toujours comme un tiers)? Il s'efforce de *se* mettre à distance, comme s'il contemplait d'un oeil indifférent son propre reflet; il fait semblant d'être un tiers, un certain Pierre Houdry, qui ne serait pas impliqué en jugeant son Double. Ils se seraient rencontrés en 1919 en servant dans le même régiment en Alsace. Il revient à ce témoin imaginaire de montrer le médecin auxiliaire Aragon sans ressources devant un contingent de Marocains phtisiques, d'évoquer les premières collaborations de ce "poète dadaïste" aux revues d'Avant-Garde. Mais Aragon est plutôt un personnage secondaire du récit , car, en écoutant Richter jouer "Le Carnaval", ce sont surtout les souvenirs de son idylle déçue avec une

jeune cantatrice des bords du Rhin que le narrateur se remémore de cette lointaine époque . Et voici que tout à coup, il aperçoit dans une loge voisine de la salle Gaveau où se tient le concert, Aragon en compagnie d'Elsa (p. 330). Ou plutôt, puisque le jeu métaleptique continue, "*avec une femme qu'il appelait Murmure...*", mais que pourtant "*tout le monde [...] connaît*", que l'évocation fait aisément reconnaître(p. 330). En revoyant son ancien compagnon d'armes, il mesure alors combien ils sont devenus étrangers l'un à l'autre: "*Quelle différence entre nos vies! [...] Nous n'étions alors que de jeunes animaux d'une même sorte, distinguables peut-être au képi. Et puis nous avons divergé, le monde s'est mis entre nous, ou comment faut-il appeler la vie?*" (p. 343)

L'inscription du nom de l'auteur est ici diégétique, dans la mesure où Aragon est figuré comme un personnage dans le récit. Mais dans "Le carnaval" , la référence à l'écrivain peut aussi provenir de l'autotextualité. D'une part, la citation brève d'un poème de Feu de joie et le "collage" d'un texte de l'auteur en hommage à Apollinaire publié dans Sic en janvier 1919 se motivent par une lecture du "*med. aux.*" et poète dadaïste Aragon au narrateur Pierre Houdry... Par contre, la citation, dans ce même conte, de quelques vers du Roman inachevé (1956) relève d'autre part d'un autre niveau d'autotextualité puisque la date d'écriture très ultérieure ne peut se prêter à la motivation diégétique des exemples précédents. Le recueil poétique de 1956, attribué aux doubles intradiégétiques de l'auteur, Alfred ou Anthoine (l'auteur fictif du conte)(p. 329) sert de version contradictoire au récit de Pierre Houdry. Son insertion figure en italiques et entre parenthèses, puisqu'elle constitue vraiment un "collage" sous la forme d'une intrusion tout à fait exceptionnelle du récit primaire.

C'est une manière détournée, oblique, d'avouer les traces autobiographiques de l'aventure *attribuée* à un narrateur comme Pierre

Houdry qui semblait raconter sa propre histoire , donc de consigner ce dernier par ruse comme un nouveau double de l'auteur. Le stratagème est particulièrement retors, puisque la réflexivité "autofictionnelle" de l'auteur se projette sur le *pseudonyme* de Pierre Houdry, malgré le clivage instauré par le personnage d'Aragon lui-même en troisième personne dans "Le Carnaval". Il se trouve que le dénommé Pierre Houdry, le narrateur du "Carnaval", fait retour dans Théâtre / Roman où il est désigné comme un pseudonyme du romancier dans le roman (T/R, p. 437) . Du fait que le narrateur du "Carnaval" dans La Mise à mort soit un personnage fictif, tout comme lorsqu'il reparaît dans Théâtre/Roman, il est assez probable que la problématique de l'autofiction est liée dans les derniers romans à des brouillages "métaleptiques" des niveaux narratifs et scripturaux. Aragon écrit plusieurs versions de sa propre histoire comme si elle était racontée par d' autres, tandis que dans "Murmure" il joue le rôle du personnage dans le récit de ce narrateur qui déguise encore un "alter ego" . Les chassés-croisés diatextuels liés à la pratique du mentir-vrai révèlent la liberté évasive, ludique et souveraine de la création romanesque (MM, p. 190).

Quant à la précédente métalepse qui accorde la paternité d' oeuvres d'Aragon à Anthoine ou à Alfred , elle instaure , comme dans le cas du dénommé Pierre Houdry, un semblant d'allographie . Le même jeu d'attribution fictive se répète dans La Mise à mort pour Le Cahier noir (MM, p. 32), Les Beaux quartiers, (MM, pp. 99, 102, 107, 153), Le Mentir-vrai (MM, p. 153), Les Yeux d'Elsa ("Le Cantique à Elsa", MM, pp. 200-201), Le Roman inachevé (MM, p. 329) . En lieu et place du nom (réel) de l'auteur , le contexte fait figurer le nom d'un narrateur fictif que l'on peut de ce fait considérer comme un double de celui-ci . Ce sont les principales hypostases de l'auteur dans le texte qui bénéficient de ces attributions fictives . Ce procédé , qui corrobore

le dispositif d'autofiction, constitue une stratégie de l'équivoque fondée sur l'autotextualité . Le jeu dont il s'agit ici peut se lire comme une "supposition d'auteur" doublée d'une "dénégation d'auteur". A la différence des exemples précédents, il peut concerner non pas un titre connu, mais une allusion ponctuelle à un texte d'Aragon, avec ou sans attribution fictive. Dans ce cas , la référence autotextuelle s'accompagne d'un effet d'incognito , et instaure avec la complicité du lecteur et selon sa compétence un jeu de reconnaissance du "nom de l'auteur". Il peut s'agir d'une autocitation "anonyme", comme pour ce vers isolé de Blanche ou l'oubli: "*C'était à la fin mai quand rougit l'ancolie*" (p. 348). L'absence d'indices contextuels rend difficile d'identifier la source de l'emprunt (il s'agit d' un poème des Yeux et la mémoire, "Le sacre de l'avenir") . C'est le cas, de même, d'un vers du Fou d'Elsa ("*La foule oubli qu'on nomme humanité*" : BO, p. 390; FE, p. 397). Ou encore d'un passage des Aventures de Télémaque (BO, p. 374). Par contre, l'énigme peut être transparente, comme lorsque le "*livre de la Série Noire, tout ce qu'il y a de progressiste*"(p. 454) que lisent les personnages d'"OEdipe" s'avère être Anicet ou le Panorama, roman. Il suffit d'un indice, qui n'est autre ici que le "collage" d'un fragment d'Anicet pour identifier le livre . L'assimilation à un roman policier peut avoir égaré le lecteur, mais la citation d' un passage où figure le prénom du héros permet d'élucider la référence . Mais, en l'absence de l'implication de l'auteur, seul le héros du conte de La Mise à mort , le dénommé OEdipe, se reconnaît provisoirement dans le crime d'Anicet.

Même quand quelque allusion à l'auteur précède ou introduit les citations autotextuelles , la forme codée , volontairement imprécise qu'elle revêt généralement peut au premier abord entraver au lieu de faciliter l'identification du texte. Ainsi cette phrase de La Mise à mort qui débute par une citation, reprend un vers d'un poème du

Nouveau crève-coeur intitulé "Amour d'Elsa" : "*Jaloux comme un chien jaloux, comme dit l'autre, même si ça ne plaît pas à Jean Paulhan.*"(p. 104). Qui est cet "autre" interpellé d' une apostrophe si familière , sinon l'auteur qui tente de se dérober? Il est vrai qu'il s'agit souvent d'un faux incognito , qui "crève les yeux", lorsque l'allusion se donne l'apparence d'un mystère qui en vérité n'en est pas un, car le brouillage ne fait nulle *illusion*. Il en va de même lorsque le texte use de l'initiale, qui se déchiffre sans aucune difficulté, d'autant que le titre d'une oeuvre *célèbre* d'Aragon l'accompagne. Dans La Mise à mort, dans ce discours attribué à Anthoine, la mention de l'initiale , suivie d'une référence à La Semaine sainte n'est d'aucune utilité pour l'effet d'incognito; au contraire, elle attire l'attention sur la parenté onomastique du A majuscule et du prénom des personnages dédoublés qui tiennent ce dialogue (Anthoine et Alfred) : "*Tiens, c'est comme A...tu sais, A...? bien sûr, tu sais: quand il a écrit La Semaine sainte, qu'est-ce qu'ils se sont démanché le coquillard, tous, à trouver des incidences napoléoniennes à la politique de dernière heure! Remarque, c'était payer pour ceux qui trouvaient le truc scandaleusement historique, pas contemporain pour un radis, parce que tu sais, ne pas être contemporain, ça, c'est l'accusation majeure.*" (MM, p. 266) . Quoique ni Alfred ni Anthoine Célèbre ne soient donnés ici pour les auteurs fictifs de La Semaine sainte, contrairement à ce qui se passe ~~dans~~ pour La Roman inachevé (MM, p. 329) ou Les Yeux d'Elsa(extrait du "Cantique à Elsa", MM, p. 200), ils sont probablement les porte-parole de l'écrivain quand il entame cette polémique mi-sérieuse mi-comique avec son public.

L'allusion à l'auteur est plus déguisée, certes, mais guère difficile à percer sous cette périphrase : "*c'est assez parler par métaphore, appelons, comme ne cesse de le réclamer un ami à moi qui*

s'est fait le défenseur du réalisme , les choses par leur nom."(p. 272). Alfred n'est plus un double, mais un ami. L'auteur cite ici le titre d'une conférence prononcée au PCF (Aragon l'a publiée dans J'abats mon jeu (1959)) . L' énoncé figure déjà dans une des "Chroniques du bel canto"(Chroniques de la pluie et du beau temps, p. 135). Plus humoristique, voici la "signature" de deux vers du Fou d'Elsa en épigraphe à "L'Ecrivain", la seconde partie de Théâtre/Roman : "*Quelqu'un de ma connaissance*".

Toute cette jonglerie égotiste qui fictionnalise le nom de l'auteur vu (par diégétisation) ou lu (par l'autotextualité) par des tiers comme l'un des leurs peut aussi tourner au commentaire dépréciatif que prononce , peremptoire, tel ou tel personnage romanesque. Dans "Le carnaval" , Pierre Houdry n'éprouve aucun goût pour les premiers poèmes d'Aragon : "*Le malheur, c'est qu'il les montre.*"(p. 292). Quelques vers de l'un d'eux, publié dans Feu de joie (1919), lui inspirent ce jugement assez impitoyable: "*Il m'a lu son dernier machin, le petit docteur. Une espèce de plainte qui s'enroule sur elle-même, qu'est-ce qu'il me veut? A son âge, Keats écrivait Endymion.* On ne peut pas comparer, vraiment."(p. 299) . Il est maints autres exemples qui montrent combien de lecteurs perfides l'auteur suscite de bonne ou de mauvaise foi : dans Blanche ou l'oubli: "*Tenez, la preuve que connaître les langues n'est pas nécessaire ...vous avez lu Le Fou d'Elsa? Eh bien, votre ami Aragon ne sait pas un traître mot d'arabe...*"; et l'autre linguiste, le narrateur (Geoffroy Gaiffier), de préciser aussitôt qu'Aragon ne sait guère mieux le malais (BO, p. 253). Dans Théâtre/Roman, le personnage de l'"Ecrivain" introduit quelques vers du Roman inachevé avec une certaine condescendance: "*Je n'aime pas beaucoup ce poète, mais il y a de lui des vers qui se chantent [...]". (T/R, p. 381)*

L'humour a le dernier mot. Il est certes assez piquant de trouver sous la plume de l'auteur les critiques malveillantes que lui adresseraient *comme par traîtrise* un obscur quidam de son imagination . Ce sont des "coups de maître", réservés à un écrivain qui ne succombe nullement sous le ridicule des attaques contre son oeuvre. En s'identifiant faussement au regard d'autrui, en s'offrant commme Anthoine, qui a perdu son image, au verdict injuste d'un public incompréhensif, l'écrivain célèbre renonce apparemment à toute complaisance . Il en appelle peut-être à la dérision, à l'insatisfaction ou à l'agressivité qu'il éprouve envers lui-même, mais qu'il convient de soupçonner en partie feintes ou décalées; car ces témoignages d'auto-dérision ou d'auto-agressivité sont l'expression d'une ironie retournée contre certains lecteurs ou détracteurs. En effet, leurs griefs ne sont pas sérieusement fondés; en outre, ce sont les oeuvres les moins discutables qui font l'objet de ces jugements péjoratifs, d'ailleurs en porte-à-faux, non celles que l'écrivain a condamnées ni d'autres encore, datant de la période réaliste socialiste, qui restent en disgrâce, parfois malgré lui ; en fait, le ridicule se retourne contre tant de mauvais lecteurs pour les couvrir de honte... Quoi qu'il en soit, en s'accablant, même à tort, et fictivement, l'écrivain réussit mieux à se "racheter" du pire que s'il tâchait naïvement de le défendre , puisque l'exagération de sa feinte sévérité amuse les lecteurs en donnant raison aux plus critiques d'entre nous. Tout se passe comme si l'hyperbole entraînait *implicitement* la condamnation de l'oeuvre la plus réprouvée de la période réaliste socialiste . L'audace de son jeu étonnera les plus indifférents. De toute manière, il ne perdra en aucun cas l'admiration des plus fidèles . En fin de compte, dans tous les cas de figure, le narcissisme de l'écrivain sortirait indemne et vainqueur de ce faux réquisitoire entrepris *par lui-même*. Dans la

dernière partie de son oeuvre, c'est une figure importante de la duplicité de l'auteur que de jouer ainsi "à qui perd gagne" .

Dans la plupart des exemples cités , les références autotextuelles, ressaisies par la fiction, semblent paradoxalement tenues à distance. Au contraire, les références intertextuelles, constamment projetées dans "l'histoire" des personnages, font surtout l'objet de rapprochements analogiques [cf. 3- B]. L'auteur délègue le narrateur pour s'approprier les oeuvres des autres, et il s'éloigne des siennes propres, en les considérant dans le texte du point de vue d'un personnage fictif pour lequel elles seraient "écrites par un autre". Ce traitement paradoxal de l'autotextualité sous le masque d'une allographie fictive semble relever , avec un succès certain, des ressources de l'équivoque . Mais il faut se garder de se méprendre en simplifiant cette structure générale . La même ellipse partielle ou totale du nom de l'auteur, du titre de l'oeuvre, se produit parfois pour l'intertextualité, mais elle n'empêche pas la tendance à la fascination projective , comme nous le verrons au chapitre VIII. Les citations et allusions intertextuelles font énigme, plus discrètement toutefois, car le caractère implicite de leur origine ne constitue pas toujours un jeu aussi délibéré que dans le cas de l'autotextualité .

2. INDIVISION, DEDOUBLEMENT, TRIPLE ENTENTE

Ce qui rend fascinant le dispositif de La Mise à mort , c'est que les personnages dédoublés à partir de l'instance de l'auteur se déploient, se différencient , se contrarient sans cesse, en se jouant de leur défaut de rationalité . A l'échelle du roman tout entier, le système des dédoublements est infiniment plus complexe qu'à son point d'origine, et peut-être même ne forme-t-il pas un système, mais une

"absence de système"(15)...Leurs images sont apparentées et dépareillées à perte de vue dans l'écriture romanesque. Le narrateur-scripteur de la seconde partie de Théâtre/Roman intitulée "L'écrivain" en prend acte :" *[...] je t'invente et te multiplie, autre moi-même [...]*"(T/R, p. 388). Peut-on discerner quels procédés auto-représentatifs démultiplient les doubles au lieu de les assujettir à leurs premières incarnations ? L'abondance des exemples rend l'exhaustivité impossible; il ne s'agit ici que de décrire quelques mécanismes récurrents. Pour la clarté de l'analyse, il faudra repérer les structures possibles du dédoublement, décrire ses niveaux actualisés dans le texte, puis saisir comment le texte les subvertit, quitte à frôler les limites du paradoxe logique.

Il importe de déterminer de manière plus générale que ne permettent de le montrer les références directes à l'auteur comment les ambiguïtés constitutives du thème du double défient les contraintes (de lisibilité , de cohérence...) d'une conception classique du réalisme (16). Une étude de "thématique structurale" (17) peut tout d'abord nous aider à distinguer les propriétés essentielles du "thème du double", afin de reconnaître de quel traitement contradictoire il fait l'objet dans la poétique romanesque d'Aragon.

A) Fondements conceptuels du "thème du double"

Dans cet article (1985), Lubomir Dolezel établit en effet une distinction très claire entre le thème du double et deux autres thèmes apparentés qu'il définit ainsi:

1e): " *un seul et même individu, c'est-à-dire un individu marqué d'un trait d'identité personnelle, existe dans deux mondes fictionnels alternatifs; ce thème [...] bien connu en mythologie sous le nom de réincarnation, sera désigné comme le thème d'Orlando*" (d'après le roman de Virginia Woolf)

2è):" *deux individus possédant des identités personnelles distinctes mais se révélant [...] homomorphes dans leurs propriétés essentielles coexistent dans un seul et même monde : c'est le thème d'Amphitryon, également connu [...] sous l'appellation "Doppelgänger" ou "jumeaux identiques""*

3è) Enfin, le thème du double proprement dit implique que *deux incarnations alternatives d'un seul et même individu coexistent dans un seul et même monde fictionnel [...]."* (18)

Dans les derniers romans d'Aragon , les trois modalités semblent disséminées. Le thème atteint une polysémie . La triade conceptuelle de Dolezel est construite en effet sur deux traits combinatoires, le critère de l'identité personnelle et celui de la "*compossibilité*" des personnages , c'est -à-dire leur "*aptitude à la coexistence et à l'interaction*" dans les mondes fictionnels (19) . Or il n'est jamais établi de manière certaine dans les textes de notre corpus si les multiples personnages dédoublés renvoient à un seul et même individu [cf. 1-A; et plus loin 2-D] , ni s'il(s) existe(nt) dans le même monde fictionnel [cf. plus loin 3-C, 4-A] . Dans La Mise à mort surtout, de nombreux exemples pourraient, à des titres divers, illustrer l'une ou l'autre de ces catégories . Cette prolixité formelle entraîne la disparition d'une structure dominante. L'absence de sélection des traits différentiels, l'éparpillement des éléments empruntés aux principaux concepts brouillent le statut des personnages dédoublés.

L'indétermination du modèle qui en résulte ne se conformerait qu' aux règles de l'équivoque. Les aspects hétérogènes et "multipolaires" de la problématique lui ôtent la cohérence qu' un choix structural précis lui aurait au contraire assurée; ils affaiblissent aussi la vraisemblance de la représentation , contrairement aux présupposés du discours réaliste qu'a mis en évidence Philippe Hamon (cf. art. cité en note 16) . Il est

vrai qu'un thème fantastique comme le thème du Double pourrait tolérer mieux que le réalisme classique l'intrusion de la contradiction puisque la littérature fantastique hésite, selon Todorov, entre l'explication rationnelle et l'explication surnaturelle des événements étranges qu'elle décrit. Mais que dire de cette poétique paradoxale où le réalisme affiché de l'auteur dévie vers un thème fantastique comme celui-ci ? L'écriture de La Mise à mort n'hésite pas à superposer les motifs du double, quitte à les contrarier, pour jouer sur les incohérences qui en résultent; elle en accentue les impostures, les fausses pistes, pour mieux dénoncer la conception classique du réalisme. Les multiples tours qu'elle semble ourdir la différencient aussi des effets privilégiés par le genre fantastique dans son essence [cf. chapitre VII, 1. D].

Par leurs anomalies, les phénomènes étudiés ne s' inscrivent pas pleinement dans les trois catégories thématiques; ce sont plutôt des cas-limites qui (dé)bordent chaque définition . Dolezel distingue, certes, des structures intermédiaires . Si les trois angles de ce "triangle du double" sont formés par les thèmes principaux, les côtés du triangle délimitent des zones de transition. Ces formations hybrides décrivent plus exactement notre objet , mais il n'en reste pas moins qu' elles se trouveraient actualisées *au pluriel*. Les variantes qu'elles constituent sur l'axe paradigmatique ne sont plus sélectives, mais tendent à se projeter dans leur ensemble sur l'axe syntagmatique. Le champ des possibilités structurales semble investi de toutes parts . Leurs combinaisons plus ou moins incompatibles entraînent une haute improbabilité du monde fictionnel représenté qui ne saurait relever que d'une conception contradictoire du réalisme : en fait, chaque "monde possible" est confronté à sa propre impossibilité.

β) L'inconsistance du dédoublement entre intériorité et extériorité

Ainsi, le passage cité dans La Mise à mort commente un dédoublement originaire, primitif, dans la mesure où il vise la projection de "l'auteur" lui-même derrière Anthoine et Alfred, les deux personnages du récit primaire , au sens de Genette, par opposition aux récits métadiégétiques (20) que sont les *trois* "Contes de la chemise rouge" . Ce dédoublement présente déjà une *anomalie* , pour reprendre un concept fondamental de Blanche ou l'oubli, car une triade vient le contester, en lui superposant une structure aberrante, qui pourrait se formuler : 2 = 1 = 3. D'une part, le "jeu d'Anthoine" ne permet guère de décider si les deux personnages n'en font qu'un , malgré l'inévitable irréalisme, ou s'ils sont , à quelques différences près, des sosies ou des faux jumeaux . D'autre part, l'incidence de ce "*tiers, dit* l'auteur" relance le problème de l'intériorité ou de l'extériorité à l'origine du dédoublement, au point de dissociation (de divergence) entre l'identité et la multiplicité. En effet, malgré leurs dénégations, les deux personnages inséparables (Anthoine et Alfred) forment une dyade plus "intrancée" sur le plan diégétique que l'interférence de l'auteur. Autrement dit, ce dernier semble perçu comme un personnage plus distinct; il ne *se* rattacherait aux deux personnages dédoublés que par un artifice supplémentaire, sous la forme d'une projection externe. Entre les deux personnages du dédoublement initial , tous les commentateurs ont remarqué qu' Alfred possède néanmoins une relative intériorité subjective , tandis qu'Anthoine est une pure"altruité" atteinte d'une déficience du reflet. Alfred, le narrateur, détient la maîtrise de l'énonciation, puisqu'il renvoie à la première personne dans le récit, alors qu'Anthoine est symboliquement désigné comme le personnage de troisième personne . Ils se complètent peut-être dans le

miroir, à travers un effet optique, bien que leur unicité soit désavouée par intermittences dans le récit. Quant à "l'auteur-dans-le-texte", il serait paradoxalement l'instance extérieure à la dyade qui prétend être le point de coïncidence entre les deux personnages dédoublés.

La problématique aragonienne fait du Double un être qui n'est jamais complètement ou parfaitement individualisé, dont les limites sont contestées et usurpées à perte de vue par d'autres identifications elles-mêmes approximatives.

La généralisation de ce dispositif accroit le vertige. En effet, comme le constate Ricardou , "*toute similitude tend à produire des effets de double: redoublement, si elle affecte des ensembles séparés; dédoublement, si elle agit dans un ensemble unique.*"(21). Dans la poétique romanesque du dernier Aragon , les deux ensembles en viennent à se recouper, à se confondre par indétermination. Le double jeu du dédoublement est à concevoir comme un état limite où les coïncidences sont contrebalancées par les différences, et vice-versa. Les similitudes contribuent à intérioriser le double au point de le nier par l'unicité, et les différences, à l'inverse, contribuent à l'extérioriser au point de le nier par la diversité. Les degrés variables entre l'intériorité du dédoublement et l'extériorité du redoublement constituent un dispositif majeur de l'équivoque , par lequel l'écart entre identité et altérité tantôt se creuse, tantôt se comble. L'apparition d'une structure triadique pourrait connoter le processus de différenciation instauré de manière latente sous l'engendrement des doubles, afin de démentir si besoin est la confusion née de la prolifération des similitudes.

Ce n'est sans doute pas un schème formel de la représentation, car ces phénomènes rappellent la formation du sujet cernée par la psychanalyse, comme si le problème de l'identité réelle se trouvait ici représenté, *redoublé* du point de vue de la création romanesque. Il

faudra revenir au chapitre suivant sur la théorie lacanienne du "stade du miroir" . Julia Kristeva situe les effets de double du côté de la fusion originelle et des identifications narcissiques , et l'émergence du tiers du côté de la constitution de l'Autre et de l'accès au symbolique (22) . Mais le "double jeu" de l'auteur perturbe par un effet d'indifférenciation le mécanisme de sa différenciation comme tiers [cf. 1-A] . Les travaux de Sami-Ali insistent sur l'ambiguïté fondamentale entre le dehors et le dedans qui structure l'espace imaginaire, où la perception du monde extérieur passe par la médiation du corps propre.(23)

Les schèmes du dédoublement sont donc de nature à rendre impossible ou inopérante la formation de l'autonomie du moi. Même s'ils sont ressaisis en sous-main par la maîtrise du double jeu, ils sont parfois commentés comme un échec de l'individualisation : ainsi le symptôme d' Anthoine --une perte du reflet paradoxalement invisible à autrui-- est décrit comme (*la métaphore toute somatique d'*) un état de dépersonnalisation (MM, p. 25). Or, selon Freud, le trouble *psychique* de la dépersonnalisation est en rapport avec "l'inquiétante étrangeté" , ce mécanisme de l'inconscient par lequel les processus primaires refoulés font retour sous l'aspect d'un phénomène étrange, étranger au sujet. Le familier se fait autre, pour franchir l'instance de la censure. Ainsi, le fantasme s'extériorise, prend la consistance du réel, au point d'effacer les limites entre la réalité et l'imaginaire. C'est pourquoi le sentiment de l'"inquiétante étrangeté" a partie liée avec les phénomènes esthétiques; nous reviendrons au chapitre suivant sur les affinités qu'il présente avec les vertiges du "mentir-vrai" . Dans la littérature fantastique, le thème du Double est un sujet de prédilection: diverses références à Von Chamisso, à Hoffmann, à Stevenson, entre autres, dans l'intertexte de La Mise à mort

rappellent que les Romantiques surtout ont illustré ce thème caractéristique de l'inquiétante étrangeté ...

c) Duplicité du "*tiers larron*"(Christian) : une synthèse des contraires

Ainsi , Christian, le troisième personnage introduit dans le chapitre du "Miroir Brot", semble inverser "le cas d'Anthoine". Mais comme les deux A. (Anthoine et Alfred), il fait partie des personnages du récit primaire, puisqu'il se place au même niveau diégétique que les deux personnages dédoublés de la triade initiale . En outre, lorsque Christian, cet autre amant de Fougère, revient de Venise par Milan pour entendre chanter *Othello* , cette anecdote reprend un fait réel (ou du moins un fait donné comme réel) de la biographie d'Aragon. En effet, Aragon a raconté en son nom propre dans un texte de 1974 écrit pour L'OEuvre poétique qu' après sa tentative de suicide à Venise, l'été de 1928, il aurait séjourné à Milan pour entendre plusieurs fois de suite cet opéra de Verdi à la Scala ("Tout ne finit pas par des chansons", OP4). Bien que dans La Mise à mort l'auteur se garde d'indiquer le caractère référentiel de cet épisode, il laisse entendre que Christian constitue un double *supplémentaire* de l'auteur :

> Enfin, tout se passe comme si j'avais inventé Christian de toutes pièces, et les paroles qui lui viennent où pourrait-il les prendre, en moi sinon, dans ma bouche, ma gorge, mon sang...Comme si Christian n'était que l'image de deux sous de ma mémoire, une sorte d'Epinal d'un jeune homme d'autrefois , embelli, naturellement [...] et sans doute que je l'ai fait plus petit que moi , à cause d'un vers [...] de Musset qui me travaillait aux jours adolescents, quand les autres, au lycée, m'appelaient l'asperge :
>
> *...On eût dit que sa mère*
> *l'avait fait fait plus petit afin de le mieux faire*
>
> Si Christian, tout simplement , n'existait pas ?
>
> (MM, p. 98).

Bien qu'il soit tourné en dérision, ce tiers-personnage (re)cèle peut-être d'autres similitudes latentes, fragmentaires avec l'auteur ,

mais les différences manifestes qui lui sont attribuées (son nom , son origine sociale "*de la tribu des grands verriers lorrains*"(MM, p. 106, p. 91) rendent infinitésimales les éventuelles "coïncidences" biographiques qu'il présente avec l'auteur ... Alors que le modèle primaire du dédoublement entre Anthoine et Alfred authentifiait l'implication de l'auteur dans le texte, cette nouvelle hypostase de l'autofiction n'est pas réellement assumée comme telle, dans la mesure où l'instance de l'auteur s'abrite ici derrière le *je* d'Alfred, le narrateur, qui dénonce, met à distance avec une certaine ironie les propos, les comportements suspects de Christian ; l'implication de l'auteur dans ce double juvénile, mondain et snob demande à être corroborée par des informations venant du référent extra-textuel, mais certaines données semblent être assez contradictoires(24).

Si l'identification de Christian à l'auteur paraît indirectement récusée, tandis qu' Anthoine et Alfred sont des doubles directement attestés, c'est peut-être parce que ce tiers fictif expose trop ouvertement une théorie de la duplicité que l'on peut appliquer à l'auteur et rapprocher de la triade qui le représente: "*Ce que Stevenson n'a pas vu , ni toi non plus d'ailleurs, c'est le tiers personnage, l'arbitre entre le bien et le mal [...]. Le médiateur. La troisième incarnation de l'homme. L'Indifférent, comprends-tu?* " (MM, p. 107). Le fait même que Christian soit appelé ironiquement le "*tiers larron*" rappelle aussi le statut de l'auteur.(Nous reviendrons au chapitre suivant sur les connotations symboliques de la Passion). Mais le narrateur --qui passe ici pour l'auteur des Beaux quartiers-- se démarque des "positions de classe" de Christian dans les années 30:

> Je lui fis remarquer que la conception des hommes-doubles dans mon roman, il était parfaitement abusif, si flatteur que cela me fût au visage, de l'attribuer à l'auteur. Ce n'était qu'une *idée de personnage*, je ne sais si je me fais bien comprendre. [...]. Et de quel personnage! Joseph Quesnel, un banquier. [...]. Je le lui dis clairement: "Tu prends les choses comme tu les vois dans ton système, toi, Christian Fustel-

> Schmidt, de la tribu des grands verriers lorrains...Mais là-dedans, qu'est-ce que tu fais de la question des classes?" Il haussa les épaules. Et poursuivit son discours. Remarquez, il faut prendre les gens pour ce qu'ils sont. Christian, lui, n'est pas marxiste. Il serait absurde d'exiger de lui qu'il tînt des propos conformes au marxisme.
> (MM, pp. 106-107)

Il semble que le dialogisme (au sens de Bakhtine) devienne un paravent de *l'homo duplex* . Or, l' apologie de la duplicité humaine que prononce Christian en son nom propre a tout lieu d'être considérée comme un discours subversif par rapport aux codes idéologiques dominants: raison de plus , conformément à la logique de l'*homo duplex* de ne pas s'exposer à la réprobation morale. Il est prudent de ne pas soutenir directement , de ne pas approuver sans réserves le discours d'un personnage dont le cynisme tire au clair, paradoxalement, une problématique pouvant être interprétée comme celle de l'*homo duplex* . Il est plus habile de n'en rien paraître, de rester comme neutre, en laissant au narrateur le soin de critiquer , de réfuter les théories de Christian. Mais du fait que Christian néglige la signification politique et sociale qui se rapporte aux hommes doubles dans Les Beaux quartiers , il permet de réactualiser ce thème dans un sens très proche du jeu des identifications dans La Mise à mort : il préconise les ressources qu'apportent au romancier "*les glissements qui se font de reflet à reflet*" (MM, p. 136) ; il prophétise l'avènement d'une "*communauté de citoyens polymorphes, discors et indépendants*" (MM, p. 137). L'écriture de l'équivoque laisse ici découvrir que pour s'enrichir d'un pluriel hétérogène , il faut éviter les clivages, quitte à rester indifférent aux antagonismes idéologiques , toujours par trop manichéens. Dès lors, dans l'espace romanesque, une certaine complicité entre autres semblables pourrait prévaloir sur l'hypothèse du conflit. Certes, la synthèse des contraires dont Christian esquisse la théorie paraît indéfendable , voire inconcevable, au regard de l'image que le

public se fait d' Aragon. Pourtant cette thèse , qui désigne ce qu'il y a d'inavouable dans la duplicité de l'auteur, semble valable dans la mesure où elle défend aussi les intérêts de l'écriture romanesque de manière non réductrice . Elle revient en tout cas à affirmer le caractère non-idéologique de la littérature. Le narrateur a beau souligner plus haut que les opinions de Christian ne doivent pas être portées à son compte d'auteur fictif , il ne dit mot, comme s'il consentait à ce que Christian ne s'adresse ici qu'à l'écrivain , et non à l'homme de parti (p. 111). En outre, Aragon affirme lui-même, en 1968, dans ses entretiens avec D. Arban que le jeu du "Miroir Brot" "*cesse [...] d'être purement et simplement un jeu à trois personnes . Il est la vue que , par la multiplicité de l'homme, j'ai sur les hommes. Il est le roman.*" (Aragon parle..., p. 171). "*Le jeu de la contradiction humaine, c'est la dialectique, purement et simplement. [...]. On se permet d'étudier la dialectique de la nature , comme vous le savez; quant à la dialectique de l'homme, on s'arrête interdit devant sa porte.*" (ibidem, p. 171). Il précise qu'on "*amputerait le personnage de La Mise à mort [...] à n'écouter que le discours de l'une des trois hypostases qui le constituent.* " (Aragon parle..., p. 174). Ainsi , le romancier remédie à l'atrophie du reflet dont souffre Anthoine , son double, en représentant l'engendrement dialectique des hommes doubles , triples comme de nouvelles virtualités identificatoires.

Malgré son immoralité apparente, et son indifférence à l'idéologie , Christian commence par sauver la vie au narrateur sur une plage bretonne avant qu'Anthoine n'entre dans l'existence d'Alfred (MM, p. 87) : il semble que ce tiers personnage ait plutôt à l'origine d'affinités avec Alfred , ce double individualiste , qu'avec Anthoine , que l'on sait être privé des ressources de la subjectivité . En ce qui concerne l'épisode de la noyade, toute "coïncidence" de type

autobiographique fait l'objet de dénégations répétées :"*Je vous dis qu'il ne s'agit pas de moi: pour ce qui me concerne, j'attendais une amie en Bretagne et je perdais mon temps entre l'hôtel, les dunes et la mer.*"(p. 89). Cette insistance du narrateur à affirmer trois fois de suite l'inauthenticité de cet épisode est presque suspecte , d'autant qu' Aragon a raconté à Daniel Wallard une semblable mésaventure. En outre, et surtout, le thème du naufrage est récurrent et a une dimension symbolique : il évoque souvent les crises traversées par l'écrivain, aux tournants décisifs de son destin.

D) L'imposture de l'incarnation, entre un et plusieurs

Alors que la dépersonnalisation renforce les clivages de la subjectivité dans le modèle primaire, Christian prétend intérioriser réunir et reconnaître en lui un "*homme dédoublé, détriplé, comme on voudra*"(p. 111) dont le miroir Brot extériorise la multitude de reflets divisés . Il exhibe à lui seul le modèle parfait d'une triade spéculaire intrancée, et plus encore: d'une triade ampliative, pouvant engendrer une infinité d'images de soi qui se révèlent lorsque le personnage remue les panneaux latéraux du miroir à trois faces . Il devient une "foule d'hommes", et son cas, selon lui, n'est pas *unique*, mais révèle une vérité générale de l'homme moderne, qui a à sa disposition des abîmes de duplicité. Par rapport à la série symétrique de ses doubles profils spéculaires, Christian face au miroir reconnaît en lui-même "*le troisième homme*" (p. 107). Le tiers se réserve la maîtrise de l'équivoque : s'il produit une différence toujours décalée par rapport aux effets de double, il se nomme comme "l'Indifférent" (p. 107), celui qui abolit les différences, les antagonismes, les rivalités de chacun des doubles latéraux. Selon Christian, le tiers sépare les doubles à égale distance l'un de l'autre (ou les uns des autres) si bien qu'ils apparaissent comme l'affrontement des extrêmes. C'est là ce que

désigne souvent dans les derniers romans la métaphore du *duel*, au moins aux deux sens du terme: une forme linguistique traitant le pluriel collectif comme un singulier (du latin ***duo***, double) et un affrontement agônistique (ludique / meurtrier) (du latin ***duellum***, guerre). L'arbitrage du tiers se présente comme l'instance de la synthèse, du juste équilibre entre les doubles. Contrairement aux effets attendus d'une structure triangulaire, la tierce personne prétend contenir l'équivalence des doubles à leur point d'intersection. Il s'agit d'un paradoxe, compte tenu de la fonction de différenciation qu'on serait en droit de lui attribuer *a priori* .

Mais ce Christian est en partie le "troisième homme" par rapport aux doubles externes, hétérogènes, que sont Anthoine et Alfred . Les profils dissymétriques de Christian engendrent dans le Miroir Brot des reflets internes, qui n'en évoquent pas moins les deux personnages précédents. L' analogie réciproque porte sur des *coïncidences* axiologiques sur le thème du Bien et du Mal, ou sur une référence à un autre troisième terme, l'objet aimé, Fougère . La relation intersubjective devient alors si flottante , si poreuse que le narrateur reconnaît une nouvelle configuration , où la triade, parfaitement accomplie et intériorisée, fusionnerait au point de se résorber, de se nier aussitôt d'elle-même : "*Je viens tout à coup de comprendre quelque chose d'extraordinaire: l'homme triple... mais c'est nous, quand elle chante, Anthoine, Christian, moi. Nous croyons être trois hommes différents, trois ennemis parfois, et puis nous ne sommes que les aspects d'un même être, qui est amour de Fougère.*"(MM, p. 121).

Pourtant, dans la diégèse, les trois personnages sont distincts, et Christian se différencie à part entière des personnages au (pré)nom en A. *initialement* dédoublés . Il leur arrive parfois de s'individualiser tous trois au point de se donner rendez -vous, de se *rencontrer*

séparément , aux chapitres du "Miroir Brot". Seul Christian est toujours présenté comme un personnage autonome dont le cas singulier ne produit qu'un semblant de réflexivité par rapport à la structure initiale du dédoublement. En effet, l' on peut croire qu'il récapitule la subdivision originaire d'Anthoine et d'Alfred, mais dans une autre perspective il apparaît comme un personnage distinct qui n'est tout au plus qu'un tiers. Il contient et ne contient pas le jumelage des deux A. Il est à la fois une image totalisatrice des dédoublements qu'il condense et étend vers l'infini, et en même temps il fait partie de la triade, avec Anthoine et Alfred : le rapport métonymique se conteste et s'inverse . Au lieu d'avoir une fonction dûment révélatrice , la mise en abyme possible est faussée, *contredite* . Elle renferme une aporie. La génèse et les formes du dédoublement sont variables . Ainsi, des glissements se produiraient au niveau de l'identité mais aussi plus généralement au niveau des schèmes de la représentation.

La problématique du double n'est peut-être plausible que sur le plan de la réalité psychique, sous une forme allégorique . Dès lors , on pourrait en conclure que les personnages du roman n'ont aucune réalité matérielle, de sorte qu'il ne faudrait pas se méprendre au jeu illusoire qu'ils constituent. A propos de Henri Matisse, roman, l'auteur indique que certains personnages de son invention ne sont "*pas des êtres vivants, mais des manières d'être.*" (Aragon parle avec Dominique Arban, p. 183). S'il considère plus généralement que les personnages de ses romans sont des "situations incarnées" , cette tendance se radicalise manifestement dans les derniers romans. En 1974, dans un entretien avec Jean Ristat sur ThéÂtre/Roman, l'auteur caractérise aussi le personnage de l'Ecrivain comme une "façon de parler". ("Vingt-six questions à Aragon", Le Magazine littéraire, n°89, juin 1974, pp. 21-22). Cependant , dans les derniers romans, le récit

joue encore sur l'ambiguïté , en accordant puis en refusant aux personnages l'apparence d'un statut conventionnel. Au début de La Mise à mort , l'intrigue s'ingénie ainsi à faire croire que la ressemblance physique quasi-parfaite entre Anthoine et Alfred , les profils contrastés de Christian existaient comme une réalité empirique, digne de l'illusion référentielle . En dépit du bon sens, tout se passe comme si les figures de scission , de reduplication ou de réunification survenaient "naturellement" dans la diégèse. L'invraisemblance est passée sous silence, jusqu'au dernier chapitre, intitulé précisément "Le miroir brisé" (p. 473). A la lecture du roman, tout se passe comme s'il s'agissait d'admettre une fois les conventions d'un *jeu*, où le simulacre acquiert une réalité illusoire (25). Le dédoublement originel entre les deux A. ("le jeu d'Anthoine") se pratique depuis toujours avec la complicité de Fougère . Il en résulte une équivoque d'autant plus déconcertante dans le cas d'Aragon que le dédoublement est une hypothèse irrecevable à la lumière du rationalisme matérialiste ou tout simplement du point de vue de la crédibilité réaliste classique. Dès lors le "*roman du réalisme [...] contemporain*", "*avec ses difficultés, ses contradictions*" (p. 473) empiète sur le fantastique, comme nous le verrons dans la troisième partie de cette étude. Les apories de la fiction conduisent l'écriture romanesque à se référer à ce genre qui se caractérise, selon Todorov, par l' hésitation éprouvée devant un événement en apparence surnaturel, tantôt perçu comme une réalité étrange et inconnue, tantôt comme une hallucination qui relève de l'imaginaire(26).

3) VARIATIONS SUR LE THEME DU DOUBLE

Le thème du Double dans les derniers romans d'Aragon apparaît donc comme une catégorie mixte formée de motifs diégétiques et de métaphores métatextuelles du "mentir-vrai" . Il convient de montrer à présent dans toute leur extension la diversité des phénomènes considérés .

A) Ingeborg-Fougère alias Elsa

Les substituts de la femme aimée eux aussi prolifèrent dans les derniers romans à partir de noms variables et d'incarnations multiples , par allusions codées sur le plan biographique et littéraire: cantatrice, son nom de scène est Ingeborg d'Usher, elle porte dans l'intimité le surnom de Fougère, mais elle "*parle d'Elsa un peu comme d'elle-même, il lui arrive de se tromper, disant* je *pour* elle. *Comme moi avec Anthoine.* "(p. 397). Comme l'autotextualité de l'auteur, l'intertextualité avec Elsa s'inscrit parfois dans les derniers romans par transposition fictive sur les personnages qui la représentent : un certain nombre d'indices qui proviennent de l'oeuvre de la romancière sont attribués à ses "doubles" et les font ainsi reconnaître comme tels . En outre, dans l'"Après-dire" de La Mise à mort, Aragon a repris le titre sensationnel de la révélation accordée à Elle, le magazine féminin, en 1965 : "J'AVOUE, OUI: FOUGERE, C'EST ELSA TRIOLET" (MM, p. 501; cf. Elle, n° 1023 du 29 juillet 1965, p. 41). Alors que , dans l'"Après-dire" de Blanche ou l'oubli, l'auteur nie la ressemblance toutefois probable entre Blanche et Elsa, dans La Mise à mort, un jeu symétrique de l'autofiction est donc pleinement institué, où la destinatrice du roman devient le noyau générateur de dédoublements parallèles produits à l'instar du clivage de l'auteur . D'où une série d'identifications centrées non plus sur le *sujet* de l'énonciation, mais sur *l'objet* aimé . Mais la destinataire de ce roman d'amour invente pour sa part symétriquement les personnages de ses romans. Les

allusions à l'oeuvre d'Elsa sont partie prenante des jeux de la fiction , comme on le verra au chapitre VIII. Cependant, les hypostases parallèles d'Elsa dans les derniers romans restent assez distinctes pour qu'il ne soit pas nécessaire d'en analyser ici les contenus, les significations . Il suffit de considérer provisoirement les doubles d'Elsa dans les derniers romans comme une bipartition fondamentale et complexe dont la structure formelle est analogue à celle de l'autofiction . Dans la mesure où Aragon joue souvent sur les mots dans les derniers romans, on peut aussi se hasarder à relever que le signifiant du nom d'Elsa --"Triolet"--se prête à suggérer le règne du triple, par un nouvel effet de symétrie avec le statut même de l'auteur; Fougère étant musicienne, il est permis de rappeler la définition d'un triolet : "trois notes qui se jouent dans le temps de deux" . Aucune allusion explicite dans le texte ne vient corroborer ces associations d'idées, mais l'amour d'Anthoine, d' Alfred et de Christian pour Fougère reporte l'équivoque de l'identité sur une équivoque de la situation amoureuse qui , en un sens, s'apparente au triolisme. Nous nous proposerons d'étudier au chapitre III la conception de l'amour du double point de vue de la fiction et de la réalité.

B) Doubles référentiels, intertextuels, autotextuels

Les personnages des derniers romans voient leur image se réfracter à travers d'innombrables personnages réels ou littéraires, que nous qualifierons par commodité d' "extra-textuels", pour distinguer leur origine par rapport aux personnages fictifs inventés dans le texte romanesque . Ils apportent de nouvelles réserves identificatoires à l'auteur, puisque par un effet de transitivité, ces doubles des premiers protagonistes dédoublés renvoient indirectement à celui-ci. Ces personnages de la série "extratextuelle" proviennent tantôt du référent réel, empirique, tantôt d'un univers mythique ou fictif comme

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

la littérature; mais il faut tenir compte de cette possibilité intermédiaire qui constitue un décrochement supplémentaire de la *figure*: les textes littéraires peuvent nommer des personnages réels, dont ils s'inspirent. Le concept est donc très fragile, car les personnages du référent historique peuvent alors être déjà médiatisés par le texte littéraire. Le concept d'emprunt "extra-textuel" se renforce dans l'intertextualité si le texte s'ingénie à produire un semblant de "collage " en posant le problème de l'annexion de ces personnages hétérogènes (allogènes) .

L'identification des protagonistes de La Mise à mort à des personnages référentiels autres que l'auteur peut être explicitement désignée dans le texte : par exemple, le narrateur de "Murmure" s'identifie au personnage de Struensee (MM, p.223, p. 227, p. 240, p. 249; p. 255: "mon double blond", pp. 256-257) . Mais parfois l'effet de double référentiel, au lieu d'être explicitement produit comme tel dans la syntagmatique du récit , peut être construit sur l'axe paradigmatique : dans ce cas, le personnage fictif relève de la problématique du roman à clef : il est le double --le substitut, à proprement parler, d'un personnage réel . Ce dernier procédé relève aussi d'une certaine duplicité dans la mesure où il consiste à jouer sur le camouflage de l'identité. Les personnages à clefs se prêtent et se dérobent à la fois à la reconnaissance du lecteur. Pour lever l'équivoque, reconnaître sous le masque l'emprunt d'un "pilotis" référentiel (27), il faut décrypter les indices que constituent les similitudes du portrait , de la biographie, certaines anecdotes du récit. Parfois le décodage peut se focaliser sur la motivation du nom du personnage fictif qui dès lors se trouverait assimilable à une sorte de pseudonyme impliquant un individu réel. Le jeu onomastique fonctionne alors comme un masque où un signifiant de surface dissimule par convention l'image

de l'Autre réel , ce qui permet ainsi , dialectiquement, de le reconnaître pour tel; encore est-il que l'amalgame hétérogène de tels ou tels éléments référentiels peut servir à constituer un personnage nouveau, qui se suffit à lui-même.

Dans le cas des "pilotis" référentiels implicites ou dans celui des allusions intertextuelles et culturelles du roman réaliste traditionnel, force est de reconnaître qu'il serait abusif d' apercevoir une problématique du dédoublement. Pour que l'image des personnages extra-textuels ait partie liée avec une thématique du double , il faut qu'elle soit réfléchie explicitement dans le roman . Seul l'effet de réflexivité permet de déployer le vertige du simulacre en mettant en question *sous nos yeux* l'identité des personnages . Une comparaison entre deux exemples de reflets référentiels permet de faire ressortir cette différence . Le narrateur de Blanche ou l'oubli raconte qu'en 1941, il a rendu visite à un écrivain, Joachim Gasquet, qu'il qualifie ainsi:"*encore un masque*" (BO, p. 447) . Ici, le personnage à clef est désigné comme le double d'un personnage réel, mais le narrateur n'a pu rencontrer sous l'Occupation cet écrivain d'Aix-en-Provence puisque le vrai Joachim Gasquet est mort en 1921. En fonction du contexte historique, un leurre possible jouant sur les initiales de ce prête-nom permettrait aussi d'y reconnaître l'écrivain Jean Giono à travers une image codée , mais assez malveillante de son oeuvre: "*[...]il écrit des trucs pleins de félibres, des cyprès, le genre provençal, tout ce qu'il faut pour Vichy.*"(pp. 445-6); cet homme de culture méditerranéenne est hostile aux Occupants allemands, mais il ne sera d'aucune utilité pour la Résistance intellectuelle, car il mène une vie très retirée et aurait "*une certaine inclinaison d'esprit vers Mussolini*" (p. 447). L'écriture des derniers romans ne permet pas à l'interprétation de se borner à poser un nom sur le masque; elle incite à reconnaître les altérations du mentir-vrai, à

déchiffrer les jeux d'une perpétuelle ambiguïté. Dans Blanche ou l'oubli, un autre exemple parmi d'autres , très proche dans la chronologie des événements diégétiques, diffère du précédent du fait que l'allusion réflexive au pseudonyme est absente: cet exemple concerne l'évocation de Jim Labadie , "*grand mutilé de l'autre guerre*" où il est permis de reconnaître Joë Bousquet (BO, p. 120). La biographie de P. Daix indique qu' Aragon et Elsa (ainsi que Gaston Gallimard, Jean Paulhan, et Julia Benda...) ont été reçus dans la "chambre" de l'écrivain à l'automne de 1940 à Carcassonne (alors que la ville où habite Jim Labadie est nommée T..., p. 119, p. 121).

Mais puisque rien n'indique que Jim Labadie soit la "doublure" fictive de Joë Bousquet , il ne l'est qu'implicitement, et plus ou moins, comme dans tous les cas semblables de personnages à clefs, de pilotis référentiels ordinaires que l'on peut reconnaître dans le cycle du "Monde réel" . A en juger d'après le contexte historique des deux exemples de Jim Labadie et de Joachim Gasquet, tout se passe comme si la contrebande nécessaire dans la clandestinité se poursuivait au grand jour, hors de ses finalités sous l'Occupation, à des fins qui semblent devenues ludiques et gratuites . Toutefois, dans le cas d'Aragon, l'on sait qu'à l'origine le camouflage de l'identité remonte au secret de la naissance qu'imposait la "faute" maternelle. Cette problématique relie fondamentalement le secret réel à la fiction (cf. "Le Mentir-vrai" et le dernier chapitre de La Mise à mort --pp. 480-482 -- où Alfred fait un détour en voiture par l'Ecole Massillon : la famille maternelle d'Aragon est apparentée à ce "noble prélat") (28) .

Revenons aux deux types de substituts référentiels relevés dans Blanche ou l'oubli; la différence est que , dans le premier cas, le nom de "Joachim Gasquet" est dénoncé comme un masque, pour en accentuer l'impropriété même ; au contraire, dans le cas, plus "classique", de

Jim Labadie, le recours au masque demeure implicite. Or, pour que la transposition fictive joue son rôle, qui consiste à protéger le référent, il ne faut pas , en principe, faire reconnaître l'affabulation comme telle. La désignation du pseudonyme est contraire à la fonction utilitaire du camouflage . S'il fallait établir une typologie des modes de déchiffrement du secret des personnages, ce procédé "formel" serait à différencier du contenu , de la valeur intrinsèque du camouflage utilisé; car cet "exposant" joue indépendamment de la transparence (ou au contraire de la difficulté, de l'opacité) des symboles de l'affabulation. Que l'incognito puisse être montré à découvert, il s'agit d'un code paradoxal inauguré dans "Le Mentir-vrai" -- très particulier aux derniers romans, inusuel en tout cas dans le roman classique.

On peut penser que ce signifiant du camouflage met le lecteur sur la voie, qu'il contribue à l'avertir qu'il y a un secret à découvrir. Mais , dans certains cas, quand le jeu de l'énigme atteint son paroxysme, rien ne prouve que cet indice formel soit utile , objectivement, à l'identification . S'il s'agit d'une fiction, d'un piège du mentir , il nous induit en erreur, bien qu'il semble nous avertir. Il y en a un très bel exemple , qui ressemble encore beaucoup plus à "un flagrant délit" que l'allusion à Joachim Gasquet, et qui n'a rien à voir avec une perpétuation de la contrebande, qui l'excède en tout cas, hors de ses finalités, de son contexte historique. L'écrivain Léon-Paul Fargue apparaît tout d'abord comme un personnage réel du récit (BO, pp. 42-47) puis , contre toute attente, le narrateur laisse entendre qu'il n'est qu' un masque qui cacherait le nom d'un autre personnage . Que la référence à Léon -Paul Fargue soit une imposture , le lecteur ne peut s'en être aperçu par lui-même, ni le vérifier, dans la mesure où elle

semble plus vraisemblable que la dénégation dont elle fait l'objet (BO, pp. 55-56).

Sur l'autre versant des personnages externes , les identifications intertextuelles présentent elles aussi des affinités avec la problématique du dédoublement . Dans le cycle du *Monde réel*, le héros d'Aurélien(1944) annonce déjà la quête obsédante de références littéraires mimétiques (par exemple sur le mode déceptif, la rêverie d'Aurélien sur le prénom de Bérénice dès l'incipit du roman) . Plus spécifique des derniers romans est la propension des personnages et des *narrateurs* fictifs non seulement à comparer les autres , mais à *s'identifier eux-mêmes* de manière explicite, ouverte, et systématique à des médiateurs référentiels ou intertextuels qui les fascinent.

Nous savons, --et ils savent-- qu'ils jouent le rôle d'un autre, qu'ils font *comme* s'ils s'identifiaient . Anthoine lui-même a "*une envie féroce de parler [...] de l'homme qui perdit son image*" (MM, p. 32), il se sait atteint d'un *"schlemihlisme d'un genre nouveau"* (p. 144). C'est le signe indubitable de la fragilité constitutive de ces personnages, même si leur "mentir-vrai" n'a pas la vertu de provoquer une incertitude réelle sur l'identité qui rejoigne le thème du Double proprement dit . Par exemple, Anthoine prend un "h" à cause d'Othello (p. 36); Alfred réécrit le rôle de Iago (p.263, p. 267, p. 271) . Parfois les chimères des personnages intra-romanesques se cristallisent sur un être réel , mais l'effet produit sur leur imagination (ce qui n'est pas le moins étonnant) est le même que s'il s'agissait d' un double déjà fictif , légendaire ou mythique: Fougère choisit pour idéal artistique une cantatrice du XIXème siècle , l'émouvante Malibran ; d'ailleurs, elle a souvent repris à la scène un de ses rôles les plus tragiques, qui complète la distribution précédente : Desdémone dans l'Othello de Verdi (MM, p. 373); par ailleurs le rôle de Tatiana dans le Onéguine de

Tchaïkovski (p. 41), le grand air de Dona Anna dans Don Juan(p. 485) sont (cités) aussi à son répertoire favori... Mais le narrateur est le premier à transposer le "roman de Fougère" sous des références poétiques et littéraires illustres pour rendre hommage à la femme aimée.

Une confusion sur l'identité ne s'installe dans la diégèse que si le personnage va jusqu'à *se prendre* pour tel (ou tel) de ces héros extra-textuels, mais elle reste encore subjective, erronée . Lorsque le modèle de l'Autre provient du "*trésor des histoires, où ne meurent ni OEdipe ni Tristan ni Hamlet...*"(p. 272), les projections intertextuelles invoquées par les personnages ou les narrateurs recouvrent plus précisément une transposition hypertextuelle , pour reprendre le concept de Genette dans Palimpsestes(29) . Si les personnages se croient devenus dans leur *délire* les héros d'autres univers fictifs, leur méprise s' apparente en effet à la folie des personnages des antiromans, dont l'illusion est contestée ironiquement . Ces nouveaux Don Quichotte ont *conscience* qu'ils s'attribuent des Doubles imaginaires . Ce sont souvent à travers les discours qu'ils tiennent (lesquels contiennent parfois des commentaires métatextuels) que les personnages constituent leurs identifications imaginaires (cf. les trois "Digressions" qui précèdent les "Contes" de La Mise à mort). A la différence de la pure transposition hypertextuelle, leurs identifications imaginaires ne sont pas uniquement construites sur le mode narratif, dans la diégèse. Ce serait pour ainsi dire de l'hypertextualité *réflexive* , un élément mixte qui ne peut être isolé ni de l'intertextualité proprement dite ni de la métatextualité, contrairement aux partages théoriques établis par Genette dans un souci de clarté.

En fait, le scénario équivoque que jouent les personnages consiste à ne pas aller jusqu'au bout de l'illusion identificatoire. Il

permet tout au plus de caractériser les personnages par eux-mêmes à travers *une (des) métaphore(s)* empruntée(s) à l'intertexte culturel : ils feignent une incarnation qui tend à les désigner au lecteur comme des *fantoches*. Et tout se passe comme si le motif du dédoublement intertextuel se ramenait plus encore à une nouvelle métaphore très générale de la création romanesque, fondée sur une conviction théorique couramment admise aujourd'hui : la littérature se fait à partir d'autres textes, ainsi se renouvellent dans l'imaginaire collectif les anciens mythes (p. 272)...

Ce sont , entre toutes, les identifications aux personnages d'autres fictions qui font montre de la plus extrême profusion , d' une hétérogénéité et d'une labilité remarquables ; ces reflets *supposés* ne caractérisent pas tant les protagonistes au sens plein de leur "être" que dans leur inconsistance même , pour en révéler le "défaut fondamental" (30) . Ainsi dans La Mise à mort quand le narrateur énumère les doubles qui formeraient en quelque sorte le kaléidoscope intertextuel de son identité, l'extrême diversité des facettes dissipe la pertinence des références mimétiques : "[...] *je suis à la fois Iago, Vivien, Wilhelm Meister, Tchitchikov, Lancelot, moi-même, Julien Sorel, Le Dr. Jekyll, Petchorine, Gil Blas, Tom Jones, le Prince Mychkine, Jehan de Saintré, Heathcliff ou qui vous voulez [...].* (p. 272). Chercher à reconnaître les similitudes, à interpréter les *coïncidences* , ce n'est peut-être pas avancer l' hypothèse de lecture la plus appropriée , quand l'énumération tend à déborder les limites fondées sur la motivation des références littéraires : il y a , ici, trop de substituts sans rapport entre eux pour que cet effet d'accumulation éclaire de manière intelligible le personnage du narrateur . Il serait hasardeux, même à l'archilecteur le plus compétent, de déchiffrer les cohérences significatives, les points communs entre tous les éléments

de cet ensemble à la fois disparate et infini qui finit par ne plus signifier que lui-même; sa loi de composition reconstitue l'arbitraire , atteint à l'*Indifférence* . Le contenu de l'énumération n'est pas essentiellement significatif en lui-même dans la mesure où il s'agit surtout d'énoncer la propension de ce pseudo-Narcisse à la réflexivité intertextuelle illimitée ; pour preuve , le lecteur est invité à prolonger comme il l'entend la liste vertigineuse des exemples. Le narrateur s'en remet à nous : "*je suis [...] qui vous voulez*" (p. 272).

Il convient de relever ici un cas particulier qui renvoie aux doubles intertextuels , dans la mesure où il met l'accent sur les figures de l' *homo duplex*: il arrive en effet qu'un personnage théoricien se fasse le porte-parole de la littérature consacrée au thème du Double. Ainsi, Christian désigne le motif du dédoublement dans l'intertextualité en se référant au Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde; il fait de même en ce qui concerne l'autotextualité d'Aragon en se référant au mythe des hommes doubles dans Les Beaux quartiers. Mais à un autre point de vue, les thèmes majeurs de La Mise à mort ne sont pas repris ou transposés, à l'inverse, ils se projettent sur l'oeuvre antérieure de l'écrivain: le narrateur découvre, lui, tout à coup une interprétation nouvelle (et autofictionnelle) des frères Barbentane, les personnages des Beaux quartiers: "*Je n'avais jamais pensé avant cette minute que les deux frères du livre, Armand et Edmond, n'étaient qu'un seul et même personnage dédoublé, pour les commodités du roman, c'était moi, celui qui peut plaire et celui qui ne plaît pas [...].*" (p. 176) . L'auteur a tenu à confirmer cette lecture récente dans sa préface aux Beaux Quartiers pour les OEuvres romanesques croisées(1965)...Dans La Mise à mort, Fougère, quant à elle, s'en rapporte à l'histoire des jumeaux Denrow et à l'identité fuyante de

Thérèse dans Bonsoir, Thérèse d'Elsa Triolet(1938) (p. 398). Aragon, dans un article des Lettres françaises , en a même reporté le bien-fondé sur Les Beaux quartiers(1936): l'histoire des deux frères Barbentane et le thème des "hommes doubles" proviendraient d' une "*rêverie consciente à partir de ce livre d'Elsa, précisément dans* "Une vie étrangère", *l'histoire des frères jumeaux [...]* ." ("La preuve par l'autre, Les Lettres françaises, n°1198 du 7 septembre 1967, p. 4). Cette source du thème du Double correspond parfaitement sur le plan symbolique à l'influence majeure d'Elsa dont Aragon n'a cessé de se réclamer; il faut préciser, compte tenu des dates de publication respectives de ces romans , qu'Elsa avait imaginé , semble -t-il, dès les années 20 le scénario de film dont elle a tiré la nouvelle "Une vie étrangère" pour la rattacher à Bonsoir, Thérèse.

C) Doublures métadiégétiques

Au-delà des personnages du "récit primaire" (Anthoine, Alfred, Christian, Fougère) , l'engendrement des doubles se ramifie encore par l'enchâssement de trois "récits métadiégétiques" (31) attribués à Anthoine : les "Contes (ou les "nouvelles") de la chemise rouge". Trois mécanismes d'amplification sont possibles à partir de ce relais métadiégétique:

1°) D'une part, les personnages métadiégétiques peuvent être l'objet de dédoublements internes : le narrateur de "Murmure" rêve qu'il s'est réincarné en Struensee, et identifie Murmure à la Reine Catherine - Mathilde du Danemark qui fut la maîtresse de Struensee; les personnages d'"OEdipe" sont affublés de pseudonymes de la mythologie grecque...Tout ce qui précède sur les doubles référentiels ou intertextuels est donc vrai au niveau métadiégétique. Le phénomène est courant dans les "Contes" et il est même porté à saturation dans le dernier d'entre eux, "OEdipe".

2°) D'autre part, les similitudes entre les personnages ou les situations diégétiques des différents "contes" constituent une autre possibilité de redoublement suggérée dans la première Digression: "*Il y avait trois nouvelles [...]. Toutes trois sans lien d'apparence, avec en elles de sourds échos de l'une à l'autre répondant...*"(p. 204) Il faut néanmoins que le lecteur consente à se livrer à un déchiffrement herméneutique relativement approfondi pour vérifier cette hypothèse comparatiste, car elle n'est commentée ni dans les "Contes" ni après leur insertion.

3°) Enfin et surtout, certains personnages des "Contes de la chemise rouge" --ou leurs doubles internes--peuvent être désignés ou interprétés comme des doubles des personnages du récit primaire (Anthoine, Alfred, Fougère...). Les similitudes entre les récits métadiégétiques et le récit primaire correspondent au procédé de la *mise en abyme*. Ce concept gidien n'ayant pas toujours été employé avec rigueur , pour éviter de le confondre avec la prolifération de toutes les similitudes textuelles, il est peut-être utile de rappeler qu' il sera réservé, selon la terminologie de Genette, à la réflexivité de ces récits métadiégétiques vis-à-vis du récit primaire . Sauf indications particulières, cette définition du récit réfléchi est restreinte à la mise en abyme produite au niveau de l'énoncé fictionnel, pour reprendre les catégories de Dällenbach (32). Pour la première nouvelle, "Murmure", la tentation de la "réflexivité " est constatée par le narrateur: "*[...]je les avais lues avec cette avidité, la première pour ce qu'il pouvait y avoir d'évidente parenté de Murmure à Fougère, les autres pour ce qui s'en écartait, la volonté de s'en écarter.*"(MM, p. 204).

Cette constatation appelle une série de remarques, afin de cerner le statut des trois "Contes" dans la composition du roman, puis la nature de la "mise en abyme" qui en résulte. Le "double jeu" des

personnages à ce niveau-ci semble construit sur l'effet spéculaire des *textes* métadiégétiques.

"Murmure" a fait l'objet d'une publication séparée en 1965 (cf. Shakespeare, avec des illustrations de Picasso, éd. du Cercle d'art). La lecture des "Contes de la chemise rouge" permet de les considérer comme des textes indépendants, dépourvus de toute allusion *explicite* au récit primaire; tout se passe comme si ces récits enchâssés étaient *insérés* dans La Mise à mort. Dès lors, toute mise en abyme avec le récit primaire (ne) semble (que) l'effet d'une opération qui a , elle aussi, dans le vocabulaire théorique de l'écrivain , un rapport fondamental avec la question du *collage*. Le développement de La Mise à mort sur "le thème secondaire" chez Elsa Triolet , un concept qui s'apparente à la "mise en abyme" fictionnelle , est repris dans Les Collages(1965). En outre, dans un article des Lettres françaises paru en septembre 1967 , Aragon nomme "auto-collage" un procédé, utilisé par la romancière dans Bonsoir, Thérèse(1938) puis dans Le Cheval roux(1953), qui consiste à introduire un texte écrit séparément; il affirme que "*ces étranges pratiques*" sont "*à l'origine des deux derniers de [s]les romans [...].*" Et il cite pour exemple les "Contes" de La Mise à mort et l'"Histoire d'Angus et de Jessica" dans Blanche ou l'oubli (cf. "La preuve par l'autre", Les Lettres françaises, art. cité, 1967, p. 3). Aussi avons-nous proposé d'appeler "collage génétique" chez ces deux écrivains l'utilisation d'un manuscrit indépendant dans l'avant-texte, pour le distinguer du "collage littéraire" par inter- ou par auto-textualité d'un texte déjà publié (33) ; "l'auto-collage" génétique constitue un matériau allogène au niveau de l'avant-texte. Mais même s'il donne lieu à des effets de "montage" , son caractère citationnel se perd dans le texte achevé, alors que l'effet de transcription du "collage littéraire", même autotextuel, reste très visible dans le texte définitif.

Dans l'hypothèse du "collage génétique", les procédés utilisés pour enchâsser les trois "Contes" revêtent une importance particulière: les chapitres qui les introduisent assurent notamment cette fonction de "montage" . A la fin de la première "Digression", qui précède "Murmure", le narrateur fait mention des trois textes attribués à Anthoine qu'il a l'intention de s'approprier s'ils parviennent à plaire à Fougère , à qui il donne à lire "Murmure"(pp. 204-206). C'est l'équivoque de cette manoeuvre mensongère qui va relancer le récit primaire, en provoquant la crise sur laquelle s'achève le roman (cf. "Le Miroir brisé"). Elle éclate dès la fin de "Fougère ou le miroir tournant", un chapitre dont le statut est comparable aux deux "Digressions...": il s'avère ici que Fougère a eu connaissance du "Carnaval" à l' insu du narrateur . Celui-ci soupçonne l'entremise sournoise d'Anthoine, son rival légitime. Fou de haine (p. 403-406), il relit "Oedipe" pour y "*chercher ses raisons de massacre*"(p. 408). Suit naturellemnt le texte d'"OEdipe". Les trois "thèmes secondaires" de La Mise à mort n'ont donc immobilisé que provisoirement le récit primaire: en fait, leur insertion confère aux récits métadiégétiques une fonction dramatique dans l'action principale, qui conduit directement au dénouement romanesque. Mais cette fonction des récits métadiégétiques , répertoriée notamment par Genette (34), diffère de la "mise en abyme", procédé fondé essentiellement sur un rapport d'analogie, de similitude thématique avec le récit primaire.

Quel est néanmoins la nature de cette "*évidente parenté*" entre Fougère et Murmure ? La "réflexivité" constatée par un narrateur intradiégétique impliqué dans la fiction équivaut à découvrir une fonction de "mentir-vrai" au récit fictif qu'il est censé avoir lu, dans lequel, sous un pseudonyme, la femme aimée serait représentée d'une manière véridique . Le "mentir-vrai" se divise en quelque sorte

par "parthénogénèse" en se reportant dans l'univers de représentations des personnages et des narrateurs, -- dans la mimesis fictive , ou ce qu'il en subsiste dans un roman comme La Mise à mort . Cette réflexivité subjective, assumée par l'imaginaire des personnages, est loin d'être un recours indispensable pour produire des effets de mise en abyme: dans la fiction contemporaine, le Nouveau Roman, si prolixe dans l'emploi du procédé, ne s'en est guère servi (il l'aurait plutôt évité) . En outre, elle n'a peut-être pas non plus pour fonction de rendre plus intelligible le récit primaire: ce serait trop simple, contraire à l'équivoque ...

Nous aurons l'occasion de revenir sur l' équivoque entre la fiction (ou l'autofiction) et la théorisation du texte par lui-même : admettons qu' attribuer cette constatation au narrateur, c'est un biais commode pour postuler ces similitudes et les faire connaître au lecteur...Nous sommes en tout état de cause devant une "mise en abyme" qui a pour particularité d' être littéralement annoncée dans le texte, et non d'y être simplement observable . Ce cas particulier rejoindrait la métatextualité par laquelle le texte commente sa propre poétique.
D'autres occurences de cette "réflexivité de la réflexivité" se retrouveraient ailleurs dans les derniers romans. Lors de la troisième des "Digressions" qui précèdent les "Contes", Fougère disserte sur le "thème secondaire" chez Elsa Triolet, un concept très proche de la "mise en abyme" fictionnelle; le narrateur-scripteur en conclut avec une certaine amertume que loin d'innover, il n'a fait que "*refléter*" des procédés romanesques inventés par Elsa (p. 399). Voilà donc deux variantes de ce type de réflexivité au second degré: dans le premier des deux énoncés, il y a réflexivité (métatextuelle) au niveau de la réflexivité fictionnelle; dans le second, réflexivité (métatextuelle) au niveau de la réflexivité intertextuelle.

Que la réflexivité soit annoncée ne signifie pas qu'elle soit d'observation aisée . Et vice-versa, la mise en abyme peut être effectivement figurée tout en étant occultée, ou niée. Tel n'est pas tout à fait le cas dans le commentaire du narrateur précédemment cité . Mais la "volonté de s'écarter" du récit primaire que celui-ci constate dans les deux autres nouvelles ("Le carnaval" et "OEdipe") n'atteint pas nécessairement son but, elle peut échouer...Dans son étude intitulée Une Mise à mort, sur laquelle nous reviendrons , Sophie Bibrowska (35) a ainsi déchiffré des analogies convaincantes entre les *trois* contes (y compris les deux derniers) et le récit primaire, en se fondant sur une analogie massive entre Alfred-Anthoine et la biographie d'Aragon partagée entre le surréalisme et le communisme. Il nous semble cependant préférable de ne pas aborder cette analyse de contenu dont la perspective est celle d'une herméneutique idéologique tant que les structures du dédoublement n'ont pas encore été étudiées dans leur ensemble.

D) Essai de récapitulation

Ces paramètres supplémentaires du dédoublement (référentiel, intertextuel, métadiégétique) actualisés diversement au niveau du récit primaire , des récits métadiégétiques, ou de leurs inter-relations, étendent considérablement le champ des similitudes observables . Ils permettent en effet, *à la manière du miroir Brot*, de multiplier les identifications implicites : tel personnage métadiégétique et ses doubles peuvent évoquer tel personnage du récit primaire , ou indirectement, le double d'un personnage du récit primaire. Comme Dällenbach l'a bien montré, la reduplication à l'infini répond à la tentation de prolonger l'effet emblématique de la mise en abyme simple (36). Illimitée, la tendance mimétique engendre alors un vertige fondé sur une série d'implications réciproques. Avec la complicité de

l'auteur, dans La Mise à mort, le lecteur est amené à formuler ce syllogisme : si le (double du) personnage métadiégétique est le double d'un (des)personnage(s) du récit primaire, puisque les personnages du récit primaire sont des doubles de l'auteur ou d'Elsa, il est donc virtuellement un double implicite de l'auteur, ou d'Elsa.

De fait, il l'est et il ne l'est pas, puisque les "coïncidences" autofictionnelles ne sont jamais que partielles. En parallèle, au lieu de la transitivité issue d'une mise en abyme typique à l'infini , les différences aussi se renforcent, *d'un clivage à l'autre*, au détriment des similitudes . Le thème du Double chez Aragon semble donc reposer essentiellement sur une équivoque prolongée à perte de vue entre désaveu et identification. En se prenant au jeu du "mentir-vrai", certains lecteurs auraient tendance à ne retenir que les rapprochements : ils ont beau *savoir* que c'est un roman, ils veulent croire *quand même* (37) que la projection mimétique se développe sans entrave, et qu'elle se ramène par conséquent à l'image univoque de l'auteur, à un contenu significatif ; ils ne tiennent guère compte du contredit que le texte est en mesure d' infliger au contenu autobiographique, et méconnaissent qu'en vertu de sa dialectique, le "mentir-vrai" autorise l'inversion du raisonnement identificatoire . Nous pouvons tous être ce type de lecteur, selon nos convictions, selon l'occasion, ou en dernière instance, après d'autres questionnements du texte (c'est un peu le cas de Sophie Bibrowska qui traque dans les personnages romanesques les signes occultes de la "conscience coupable" d' Aragon après la période stalinienne).

Mais l'objet de cette dénégation est virtuellement à double face: d'un côté, ce sont les différences qui sont méconnues --ou sous-estimées-- par le lecteur. De l'autre , ce sont les ressemblances implicites qui sont niées au nom de (et sous le couvert de) l'invention

romanesque, et la perception des éléments autobiographiques est comme forclose. Certains articles sur La Mise à mort ou Blanche ou l'oubli marqués par le structuralisme linguistique ont pu très bien dans le courant des années 60 et 70 analyser ces "textes" sans produire la moindre allusion à une interprétation "biographisante".(38) . Il se pourrait que cet autre type de lecture , qui évite un décryptage critique et idéologique comme celui de Sophie Bibrowska, joue malgré lui en faveur de l'auteur implicite, qu'elle protège de toute inquisition ou indiscrétion à caractère autobiographique, bien que les intérêts de cette instance de l'autofiction ne soient pris en compte pour ainsi dire plus qu'à titre posthume!

Une *troisième* lecture, bien sûr, est possible, qui combine les deux autres ! Elle revient à tenir l'*équivoque* pour un jeu littéraire digne d'intérêt et révélateur en lui-même, dont le caractère déroutant est délibéré et maîtrisé .

Au cours de l'analyse des structures générales de l'équivoque qui vient d'être tentée, certaines anomalies ont été "pointées" à plusieurs reprises. Récapitulons ces irrégularités qui contredisent une logique parfaitement achevée et cohérente. Si la structure d'un système est fondée sur l'articulation de niveaux hiérarchisés, l'équivoque est par définition un anti-système. Une indétermination fondamentale de la notion d'emboîtement apparaît dans les derniers romans , dans la mesure où l'appartenance d'un personnage à telle ou telle configuration est variable, et que les limites entre l'extériorité et l'inclusion restent incertaines... Ainsi, au mépris de la logique aristotélicienne, Christian fait partie de la triade et la résume en même temps. De même , le narrateur se compte étrangement dans l'énumération déjà citée de ses doubles intertextuels: "*je suis à la fois Iago, Vivien [...] Lancelot, moi-même, Julien Sorel [...].*" (p.

272). Cette anomalie évoque le paradoxe russellien d'un ensemble qui se contient lui-même. En effet, le personnage se réclame à la fois de lui-même en tant qu' élément de la totalité (à l'intérieur du paradigme) et de lui-même ("je suis à la fois A, B, moi-même, X, Y, etc", cf. p. 272) en tant que la totalité (innombrable) des autres, comme s'il pouvait énoncer son identité intertextuelle sur le même plan que les héros littéraires *extra-textuels* qu'il cite. La problématique de la réflexivité joue sur l'ambiguïté suscitée par le caractère fini ou infini de la démultiplication des doubles , de sorte que le statut des protagonistes hésite entre un rapport d'identité qui les ramènerait à une unicité fondamentale et une sorte de "croissance exponentielle" qui les représente comme étrangers à eux-mêmes et aux autres.

5- LA REALITE FAUSSEE PAR LE DOUBLE JEU

A) Le doublet narrateur /personnage : l' équivoque dans les structures narratives

Les contradictions inhérentes au thème du Double développent leurs effets au niveau des situations narratives. Le clivage de la référence à l'auteur dans l'écriture détermine , on l'a vu, une première antinomie dans le récit de La Mise à mort : "*On va se demander où est la limite entre Anthoine et moi, entre l'imaginaire et qui l'imagine.* "(MM, p. 34). Cette équivoque par réflexivité ménage une incertitude qui permet d'intervertir le statut respectif du narrateur et du personnage de troisième personne (dit sa "créature"). A un certain moment, tout se passe comme si l'on était parvenu "de l'autre côté du miroir", à l'intérieur du système de représentation de ce personnage imaginé par le narrateur, d'où il devient probable que le premier personnage est, lui, le narrateur, tandis que le premier narrateur est

en réalité un personnage qu'il imagine. Au contraire, dans l'univers de cet autre narrateur, c'est une illusion qu'il faudra dissiper. Cette équivoque qui joue sur les virtualités fictives de la narration à la première personne est une caractéristique des derniers romans ; elle n'est pas représentée dans le cycle du *Monde réel*.

Le dispositif que nous venons de décrire se rapporte à une apparente indétermination du statut de narrateur et/ou de personnage, mais il semble s'appuyer en outre sur une confusion entre deux types de narrateurs, à savoir, pour reprendre la terminologie de Genette, le narrateur intradiégétique et le narrateur extradiégétique.(39) Le premier, inclus dans l'histoire qu'il raconte, est normalement au même niveau diégétique que les personnages qui l'entourent, qu'il est censé "voir", décrire, rencontrer. Le deuxième, par contre, extérieur à l'histoire qu'il raconte, est en mesure d'imaginer, d' inventer les personnages du récit; situé sur le même plan que le public, il serait plus ou moins assimilé à un narrateur-scripteur, comparable à un relais fictif plus proche de l'auteur .

Malgré l'antinomie, le statut de la narration vis-à-vis de la diégèse n'est jamais fixé une fois pour toutes; le même narrateur tend à remplir simultanément les deux "rôles". Il s'instaure une certaine indistinction entre les niveaux extra-et intradiégétique, comme le montre cet exemple pris dans Blanche ou l'oubli: " *Qu'importent les réactions de Geoffroy Gaiffier : il est extérieur à cette aventure, même si elle naît dans son imagination. Il en doute d'ailleurs tout à coup [...].*"(p. 506). De surcroît, il est devenu impossible de déterminer si les narrateurs intra-ou extradiégétiques des derniers romans sont hétérodiégétiques --dans la mesure où ils racontent l'histoire d'autres personnages --ou homodiégétiques --dans la mesure où ils racontent aussi leur propre histoire. Comment imaginer en effet une fiction tout à fait

en dehors de soi-même ? Mais aussi comment imaginer sans sortir de la réalité de soi-même? Les feintes de leur "double jeu" , l'incompatibilité des statuts dont ils se réclament déjouent l'efficacité des analyses formelles trop unilatérales. La configuration générale de la structure narrative varie de sorte qu'elle ne peut être définie que comme pseudo-extradiégétique/ pseudo-intradiégétique, semi-homo /semi- hétérodiégétique: ce qui , d'une certaine manière, finit par ne signifier plus grand-chose , ~~par~~ faute de netteté ...

Une référence à Charles Lamb dans La Mise à mort (p. 190) réaffirme les droits du romancier; en effet, il est permis dans un roman de ne pas raconter sa vie à la première personne, comme on s'y attendrait, mais une histoire tout à fait fictive, et inversement , d'entreprendre le récit de sa vie à la troisième personne, en prêtant par ruse son histoire à un personnage fictif : cette pratique courante du "mentir-vrai" ne serait-elle pas applicable dans les derniers romans aux structures internes de la narration? Ainsi, en vertu des commutations de la diatextualité, les personnages de narrateurs pourront raconter l'histoire d'un autre *comme si* celui-ci était le narrateur. Ou ils feront raconter leur propre histoire par un autre. L'interchangeabilité de la relation hétéro-homodiégétique qui en résulte contribue peut-être aussi à expliquer l'ambiguïté entre extra- et intradiégéticité, car elle incite les narrateurs à s'investir ou à se cliver à travers le personnage qu'ils imaginent : ce dernier tend à être assimilé à un second narrateur, *qui est plus ou moins leur Double*.

Essayons à présent de décrire les conséquences assez incohérentes qui résultent de ce doublet narrateur/personnage, à l'aide de concepts couramment utilisés en narratologie : quand un personnage s'apprête à *coïncider* avec le rôle du narrateur initial , tout se passe comme si le narrateur en passe d'être remplacé était devenu par trop

intradiégétique, s'étant commis, mêlé ou confondu avec les personnages de son imagination. Les niveaux narratifs du texte ne sont construits que pour s'effondrer dans le registre du paradoxe. C'est au tour de ce personnage de prétendre au titre de narrateur extradiégétique, -- ce qu'il n'est pas davantage que le premier! Car , pour utiliser en bonne logique les instruments de la narratologie à notre disposition, dont la rigueur semble pervertie en ces textes, il n'est en fait qu'un narrateur (ou plutôt ici un scripteur) intra-intradiégétique, que Genette appelle métadiégétique, dans la mesure où il s'est vu attribuer par l'intermédiaire du premier narrateur un récit métadiégétique: en effet, malgré sa mauvaise foi, Alfred reconnaît son sosie, Anthoine, comme l'auteur des "Contes de la chemise rouge" . Dans Blanche ou l'oubli, Geoffroy, le narrateur du récit primaire a connaissance du conte intitulé "Histoire d'Angus et de Jessica" que Marie-Noire a entrepris d'écrire. Tout se passe comme si le personnage initial, d'autant qu'il se voit promu narrateur métadiégétique, contestait le niveau métadiégétique de son récit, (en renvoyant vice-versa ce rôle subalterne au premier narrateur). Une rivalité entre les narrateurs succède à la double entente projective . La crédibilité est détruite parce que le "leadership" de la narration extradiégétique est contesté par chacun des deux partenaires en cause, ou en jeu.

L'invention de cette crise étrange de la régie narrative -- *représentée dans la diégèse* -- est une constante des derniers romans d'Aragon . Sur le plan littéraire , elle présente une indéniable originalité. Dans La Mise À mort, elle engendre l'angoisse d'Alfred, le personnage du narrateur, qui tente désespérément de nier l'existence de l'Autre, Anthoine, l'auteur des "Contes de la Chemise rouge". (cf. le dernier chapitre du roman, "Le miroir brisé", pp. 470, 472, 474, 486-7). Dans Blanche ou l'oubli, le premier narrateur introduit dans le roman ,

(Geoffroy Gaiffier), passe bientôt un compromis avec le personnage de Marie-Noire pour que cette jeune femme l'aide à mieux "imaginer" Blanche, qui l'a autrefois quitté ("Changer de dieu", pp. 120, 127, 131). Mais il n'accepte pas les libertés que, forte de se croire narratrice d'une fiction , Marie-Noire --sa "mémoire"(p. 350)--prend avec son "histoire" à lui , et il la "congédie" sur le champ ("Quel est donc le parfum de la tristesse?", pp. 192-3). Marie-Noire n'accepte pas cette exclusion, et continue à affirmer son existence indépendante (par ses amours avec Philippe et par l'écriture romanesque, *comme Blanche*). Elle se prétend narratrice extra-homo/hétérodiégétique. Voici l'énoncé de cette "double impasse": "*Et de deux choses l'une : ou Marie-Noire n' a de réalité que dans l'esprit de Geoffroy Gaiffier , elle est une image de sa rêverie, et il n'y a pas à lui adresser la parole pour la faire rentrer dans la voie que Gaiffier lui imagine, ou c'est Gaiffier lui- même qui sort de la tête pensante d'une Marie-Noire réelle, et alors il n'a tout de même qu'à se taire.*"(BO, p. 316).

Tout le texte de Théâtre/Roman est partagé entre deux narrateurs-scripteurs fictifs, qui sont respectivement l'Acteur, dans la première partie intitulée "L'Homme de théâtre", et "L'Ecrivain", du titre de la deuxième partie. Quand *l'autre* s'immisce dans les textes attribués au premier, l'effet de "collage" (mis en italique dans le texte) contredit l'hypothèse de celui-ci, ruine sa perspective interprétative .
D'ailleurs, le démenti mutuel que s'infligent les deux instances narratives est théorisé dans un chapitre intitulé "Schéma pour un livre à écrire". Les axiomes de l'équivoque narrative récapitulés dans ce texte rappellent aussi le dispositif de La Mise à mort et de Blanche ou l'oubli:

> Etant donné deux personnages [...]
> dont l'un, B par exemple, raconte la vie de A comme si c'était cet A-là qui parlait, donc à la première personne, et de ce récit il apparaît (résulte) que A ne semble connaître B que pour de brèves

apparitions de celui-ci [...] mais [...] il semble assez singulier que B sache d'A ce qu'il en raconte et plus vraisemblable qu'il l'imagine--

la question d'ailleurs se pose, plus ou moins rapidement, de savoir si A est une imagination de B ou si c'est B qui est une imagination de A (le lecteur penche semble-t-il pour cette seconde éventualité) --

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--

ce *tertium quid* qui ne semble intervenir que du fait des inattentions de A et 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--

(T/R, p. 417)

Chacun des deux narrateurs revendique en vain le même statut contre l'autre. L' équivoque frappe d'irréalité la *perspective narrative* tributaire de leur relation conflictuelle . Toutefois, puisque ceux-ci ne parviennent pas, à partir de leur propre hypothèse, à réduire les anomalies qui s'accumulent dans le récit , il faut supposer qu'une troisième instance implicite les départage l'un et l'autre, mais de manière paradoxale, puisqu'elle suscite elle-même à dessein l' ambiguïté narrative. Elle seule permet de dépasser les antinomies paradoxales en se constituant comme un méta-niveau narratif qui serait *réellement* extradiégétique. Tel est le privilège de l'auteur, ce "tertium quid" (T/R, p. 417), c'est-à-dire le "*tiers, dit l'auteur*" (MM, p.34)) .

En superposant sur les narrateurs des statuts incompatibles au lieu de choisir l'une ou l'autre possibilité , comme il se doit dans une narration classique, l'on obtient un flottement très particulier du point de vue , une sorte d'anamorphose de la représentation dont les contradictions sont développées à plaisir. L'oscillation incertaine entre le statut intra-ou extradiégétique (et accessoirement homo-ou hétérodiégétique) des narrateurs peut être caractérisée comme un des effets , une des applications que suscite dans le (dés)ordre du récit cette ambiguïté entre l'intériorité et l'extériorité précédemment analysée comme l'un des schèmes du Double [cf. 2. B]. La transgression

de l' antinomie qui a trait au statut intra- ou extradiégétique d'un *même* narrateur provoque des aberrations quant aux relations entre narrateurs et personnages. Genette qualifierait peut-être de métaleptiques ces anomalies qui "*jettent [...] un trouble dans la distinction des niveaux*" narratifs (40) dans la mesure où elles provoquent l'intrusion du narrateur extradiégétique dans la fiction ou l'intrusion d'un personnage dans l'existence extradiégétique de ce narrateur. Celui-ci prétend inventer la prosopopée d'un être imaginaire, d'un personnage romanesque de troisième personne, à qui il donnerait la parole , l'accès au discours direct, au- delà de la fiction. Toutefois, rien dans le texte ne confirme qu'il ne s'agit que d'une figure de rhétorique. Il faut que le vertige du doute l'emporte sur les rationalisations subjectives d'un narrateur fictif. En voici dans Blanche ou l'oubli un exemple, à propos d' une visite incompréhensible que Marie-Noire a rendue à Geoffroy Gaiffier selon le commentaire de ce dernier (pp. 316-317):

> Je ne peux pas lui expliquer que c'est moi qui l'ai inventé, le volleyeur, puisqu'elle croit que c'est elle. Puis, moi-même, me voilà très gêné. J'ai dit que je ne pouvais pas avoir de conversation avec Marie-Noire, parce que cela rompait toutes les conventions entre nous. Et voilà que je me prends en flagrant délit. Remarquez, on peut avoir décidé d'une chose et , chemin faisant, changer la règle du jeu. Je pourrais aussi bien l'avoir rencontrée, où, ce n'est pas la question, cette enfant. (BO, pp. 82-83).

Dans cette "fiction" au second degré, les anomalies de la structure narrative tendent à devenir à leur tour le matériau diégétique et à se réfléchir au niveau de l'histoire contée .

La question de savoir lequel des narrateurs en présence est "le vrai" ne serait qu'une fausse alternative. Car les deux hypothèses coexistent sur le modèle d'une inclusion réciproque alors même qu'elles paraissent incompatibles aux deux personnages-narrateurs fictifs ... Sami- Ali a étudié ce schéma caractéristique de l'espace imaginaire en

littérature dans "Through the looking glass", où il revêt une forme très analogue : à la fin de l'oeuvre de Lewis Carroll, Alice se demande en effet si c'est elle qui a rêvé du Roi Rouge ou si c'est le Roi Rouge qui a rêvé d'elle. Il ne lui est pas donné de répondre (pas plus que Kitty). Mais, quel que soit le point de vue considéré au départ (*Alice rêve* du Roi Rouge qui rêve d'Alice, etc... ou : *le Roi Rouge rêve* d'Alice qui rêve du Roi Rouge...), les deux protagonistes s'impliquent mutuellement dans leur rêve. Cette mise en abyme à l'infini enferme dans un cercle "*dont la répétition indéfinie fait naître un espace vertigineusement concentrique.* "(41). Chez Aragon, l'énigme narrative est la variante du "rêve" . *Imaginer* --au sens d'inventer-- un personnage fictif , c'est reprendre une métaphore voisine de l'activité onirique pour désigner la création romanesque. Ce n'est pas un hasard si Aragon, ancien traducteur de La Chasse au snark, affirme dans La Mise à mort la modernité de l'oeuvre de Lewis Carroll (MM, p. 185). Dans les derniers romans d' Aragon, les effets intrinsèques de cette ambiguïté réflexive, conçus pour atteindre l'écriture romanesque dans son essence, sont amplifiés. La structure diatextuelle de la narration relève d'un principe d'incertitude, selon lequel l'identité du rêveur ou du narrateur varie à l'observation (sous l'œil d'un tiers). Cette instabilité fondamentale détermine une *structure aporistique* des situations narratives.

Le double jeu des narrateurs , en outre, se prolonge plus avant par le biais de leur statut de scripteurs fictifs , ce qui permet de reproduire les mêmes supercheries au niveau de l'écriture. L'attribution intradiégétique de certains textes devient dès lors faussement problématique , par un nouvel artifice de l'équivoque dans la fiction romanesque . Ainsi, par exemple, dans La Mise à mort, Anthoine est l'auteur supposé des trois Contes de la chemise rouge,

tandis qu' Alfred se fait passer pour l'auteur du premier conte . Le quiproquo se retourne contre l'imposteur quand Alfred s'aperçoit que Fougère a eu connaissance à son insu du "Carnaval"; bien plus, alors que le menteur ne s'est pas encore attribué ce conte, Fougère est persuadée que le texte est de la main de celui-ci, comme s'il n'était autre qu' Anthoine . Comment agencer le premier trucage par rapport au second, qui le contredit ? De même, la fiction de l'écriture duelle , reprise dans ThéÂtre /Roman , joue aussi sur de telles indéterminations diatextuelles. Entre l'Ecrivain et l'Acteur, se noue un dialogue par manuscrits interposés , parallèlement au récit des rencontres manquées. L'Acteur est venu "confier" à l'Ecrivain un poème auquel celui-ci répond par un "Commentaire", glosé en "comment taire", selon l'indication du sous-titre de ce chapitre. Puis l'Ecrivain , s'étant introduit chez son Double, lit par effraction le manuscrit qu'il y trouve et ajoute quelques lignes reproduites en italiques. L'attribution de certains textes à l'Acteur , ou à l'Ecrivain est litigieuse; l'équivoque prolonge sur le plan de l'écriture leurs relations fuyantes (cf. "Morgane de fil en aiguille" p. 238 et pp. 240-244, "De l'homme écrit", p. 391; et "L'Avenir immédiat", pp. 429-431.)

B) Les règles inapplicables du hors-jeu

Les jeux de l'identification ont trop d' accointances avec la réalité fictive où ils se déroulent pour faire cesser l'équivoque dans l'écriture . Ainsi, les conventions du jeu et l'invention de la réalité ne font qu'un , mais leur assimilation pose néanmoins un constant problème de démarcation dans la mesure où il apparaît suspect d'avoir recours aux conventions du jeu pour mettre à distance la réalité; en effet, les connotations du jeu impliquent la feinte et la tentation de la tricherie:

> En vain, j'essayais de me tromper, à établir des règles à mon jeu, à feindre qu'elles avaient toujours existé [...]. Et puis, je me rendais

compte de la tromperie que cela constituait de ma part à mes propres yeux. (BO, p. 270)

[...] c'est ainsi que, quand je cherchais à expliquer ma démence par le jeu prolongé, transformé , accru, ce n'était sans doute que pour me trouver des excuses. (BO, p. 272)

Prétendre que...comme si...il y a des moments, mon ami, où vous poussez le jeu *off limits*! Qu'est-ce que vous ignorez donc, qu'est-ce que vous prétendez ignorer? (MM, p. 404)

Elle aura ainsi par le jeu qu'elle invente séparé en moi [...] le personnage qu'elle voit d'un oeil critique , Alfred, celui que je suis vraiment [...] de l'idée qu'elle se fait de moi pour m'aimer, ou plus exactement pour l'aimer: Anthoine. (MM, p. 464)

Moi, je veux dire vraiment *moi*, l'homme qui est à la fois Anthoine et Alfred, qui s'était engagé d'innocence dans le jeu duquel il ne pouvait plus s'échapper, je me mis à éprouver cette tricherie comme un crime [...] et puis je devenais vraiment Anthoine, plus du tout par jeu, par esprit de responsabilité devant les autres [...]. (MM, p. 467)

Mais c'était de t'aimer, toi, qu'elle jouait le jeu. Pour me donner le change. (MM, p. 477)

D'ailleurs tout cela n'est que métaphore, il n'y a pas d'Anthoine, le tuer , c'est façon de parler, il s'agit simplement de mettre fin à un jeu où la raison vacille. [...] . Parce qu'au point où j'en suis des choses, tout se brouille, et *votre* réalité me paraît être, elle, le jeu.

(MM, p. 479)

Prenons ici l'exemple fondamental, à savoir le "jeu d'Anthoine" dans La Mise à mort. Il prête tout d'abord à une double interprétation, qu'une équivoque grammaticale laisse entrevoir : l'expression peut être comprise en effet comme ce qu'il est convenu d'appeler, d'après la terminologie latine, un "génitif objectif" ou un "génitif subjectif":

1e) Tantôt, le narrateur et Fougère *jouent à Anthoine*(génitif objectif). Celui-ci est d'abord présenté comme un double fictif qui a fait l'objet d'une convention entre eux (MM, p. 15). Le jeu qu'ils ont imaginé, et qu'Alfred a autrefois accepté par amour, Fougère l'entretient désormais afin de plaisanter le narrateur sur sa jalousie (MM, p. 20, p. 116, p. 181, p. 349). Anthoine s'apparente à un reflet d'Alfred , à moins qu'à l'inverse le narrateur soit le reflet qui manque à Anthoine. Pour distinguer leur jeu de la réalité, le narrateur et Fougère devraient ne renvoyer au thème que dans l'ordre du discours : il peut être commenté, c'est une métaphore significative, mais il est irreprésentable dans un univers de structure normale, puisque les

exigences du réalisme interdisent l'incarnation des doubles . Une certaine invisibilité du thème est donc paradoxalement requise, contrairement aux modèles du genre . Toutefois, puisque même la fantomatisation la plus discrète heurte déjà par trop les conventions réalistes, le roman démontre par l'absurde les impasses d' une conception classique de la réalité: le paradoxe veut que les signes (ou les symptômes) tangibles de la non-représentation du double dans la diégèse soient aussi gênants que la représentation directe , ouverte et la plus confirmée . Fougère défaille quand elle surprend l'absence de reflet du narrateur, qui n'est pas sans rappeler une des particularités des vampires (p. 14) . La perte du reflet assimile le thème du double à un motif fantastique , attribuant l'origine du dédoublement à la scission du sujet et de son image spéculaire (cf. "Après-dire, p. 504) . Le motif du double se constitue de ce jeu d'ombres portées dont l'équivoque peut croître à la faveur de l'incertitude des hypothèses en présence. L'incomplétude réciproque d'Anthoine et d'Alfred reconstituerait *une seule* identité personnelle , conformément au sens strict de ce thème, s'il ne s'agissait d'un mythe, d'une fiction issue d'un "supposing" imaginaire : le thème du double dans La Mise à mort n'est jamais qu'une affabulation dénuée de crédibilité, d'un point de vue réaliste. Ou le roman verse dans le genre fantastique, qui "parasite" sciemment les fondements du réalisme. Après avoir distingué les invariants thématiques fondamentaux , Dolezel analyse cette variable sous le nom de "variante d'authenticité" qui permet d'attester ou de contester la véracité du dédoublement.

2è) Tantôt, *Anthoine joue* ...son propre jeu (le jeu d'Anthoine comme génitif subjectif); il semble acquérir une fonction de *sujet* autonome, une existence indépendante dans le même monde fictionnel que Fougère et Alfred. Il est muni de quelques particularités distinctives, qui ne

sauraient relever de la stricte logique spéculaire, telles que ses yeux noirs , opposés aux yeux bleus d'Alfred, le reniflement, l'absence de jalousie, son militantisme... Mais surtout, il aurait d'abord des conversations avec Alfred (p. 126, p.267, 268), puis il donnerait à lire à Fougère le manuscrit du " Carnaval", le second "conte" de sa main; Alfred est si déconcerté que l'autre ait manoeuvré à son insu qu'il décide de tuer Anthoine (p. 464 et suivantes). Ainsi , le récit suggère cette rationalisation qui conduit à abandonner l'hypothèse du double, pour restaurer la vraisemblance réaliste en péril . Alfred et Anthoine ne se comportent-ils pas comme deux protagonistes ? Le premier nierait en vain l'existence du second. Cette seconde interprétation (trop limitée elle aussi) du "jeu d'Anthoine" se rapproche, selon les catégories de Dolezel, du "thème d'Amphitryon". Anthoine et Alfred se révèleraient deux individus distincts, mais quasi-identiques, dont la confusion n'est qu'épistémique . Ils possèdent en effet la ressemblance presque parfaite, indispensable pour *jouer sur* le thème d'Amphitryon, alors que cette condition n'est pas nécessaire pour constituer le "thème du double" proprement dit, ainsi que le montre Dolezel (42). (L'exemple de Stevenson , repris dans La Mise à mort est significatif à cet égard puisque l'apparence physique du Dr Jekyll et de Mr Hyde est contrastée).

Le thème de la gemellité , ou sa variante des sosies identiques autorisent à supposer la coexistence des deux protagonistes dans un monde fictionnel de structure normale, à l'image du *Monde réel*: c'est le cas dans "Une vie étrangère", une nouvelle de Bonsoir, Thérèse . Cette conjecture permettrait de rétablir , quoique de manière formelle, un monde possible expurgé des anomalies qui le distinguaient de l'univers référentiel , alors que le "thème du double" implique inextricablement un monde de structure fantastique . Mais l'aperçu

oblique sur le "thème d'Amphityon", que suggèrent dans le récit de trompeuses apparences, est incompatible avec la thématique du double, comme le révèle l'ultime *confrontation* entre les deux personnages. Fougère, l'initiatrice du passage à l'objectivité, *célébrée* comme la mesure du réalisme dans le roman, défaille à la vue d'Anthoine, au dernier chapitre de La Mise à mort(p. 488). Les indices de l'hypothèse du double *stricto sensu*, qui impliquent la *coïncidence* entre Anthoine et Alfred, leur identité fondamentale (p. 487), réfutent la conception du thème d'Amphitryon , et laissent entendre qu'il ne s'agit que d'un leurre diégétique. --Néanmoins, la contamination intermédiaire de cette hypothèse , pour incohérente, erronée qu'elle soit, a pu contribuer à renforcer l'illusion de réalité, alors que, de par son extravagance inconcevable, le thème du double à lui seul se serait peut-être dénoncé trop tôt, au nom du réalisme même. Sous l' angle du récit , l'avatar du thème d'Amphitryon (ne) constitue ici (qu')un adjuvant, une péripétie du thème du double, destinée à l'étoffer, jamais une solution "réaliste" destinée à régler une fois pour toutes l'équivoque du dédoublement dans la représentation.

Certes, il était prévisible que le "make believe" prendrait corps: les épisodes mentionnés contribuent à rendre le "thème d'Amphitryon" plus probable que le thème du double. La fiction accréditée du personnage d'Anthoine prend la place de la réalité initiale , et prétend refouler celle-ci vers les marges insensées de l'imaginaire. Il s'agit d'une interversion diatextuelle, liée à l'instabilité constitutive du mentir-vrai, dont les effets bouleversent les conventions de la fiction et de la réalité fictive. Anthoine est-il un personnage de pure invention, ou a-t-il une existence indépendante, à l'instar , voire à l'encontre d'Alfred? Une pseudo-illusion réaliste chasse l'autre. C'est leur concurrence qui achève de détruire l'illusion

de réalité, fort éprouvée par les incursions du fantastique . La réflexivité de la représentation reconstitue la structure fondée sur l'inclusion réciproque que l'on a déjà rencontrée [cf. 2-B, 2-D; 4-A] . L'ambiguïté du jeu d'Anthoine se situe donc entre le "thème du double" et le "thème d'Amphitryon", mais *l' antinomie* inconciliable des deux thèmes construite dans le récit dément la crédibilité fragile de l'un et de l'autre . Il faut en partie corriger l'orientation des précédentes analyses concernant le double sens du jeu d'Anthoine: le plus étonnant, c'est le fait que nous cherchons à rétablir la crédibilité dans des perspectives successives, alors qu'il faudrait rendre compte de l'acharnement avec lequel la crédibilité est altérée , falsifiée . La critique de la crédibilité dans la postface du "Monde réel" (1967) relève de cette pratique contradictoire du réalisme . L'auteur des derniers romans semble parfois se plaire à démontrer *par l'absurde* le bien-fondé du réalisme.

C) A l'encontre de la complicité : l' exclusion impossible du double

Une analyse plus détaillée du dernier chapitre de La Mise à mort révèle comment les paradoxes de l'intrigue y sont aggravés . On peut, sur cet exemple privilégié, examiner le traitement ambigu que reçoit une variante syntagmatique qu'indique Dolezel : la simultanéité ou l'exclusivité des doubles. En effet, l'incarnation des doubles peut être simultanée , comme dans Le Double de Dostoievski, ou bien exclusive, comme Dr Jekyll et Mr. Hyde dont les apparitions s'excluent mutuellement . Dans le roman d'Aragon, la variante reste indéterminée, à l'état de virtualité . Tantôt les deux personnages apparaissent dans le récit ensemble ou *séparément* comme n'importe quels individus autonomes (p. 126), tantôt ils semblent plus ou moins assujettis à une illusion spéculaire qui les produit ensemble, non sans révéler le

leurre de leur coprésence. Dans le "Miroir brisé", les deux adversaires iront jusqu'à contester leur coexistence l'un (contre) l'autre,-- mais leur antagonisme reste comme toujours condamné à la réciprocité. La crise se déclenche parce que les règles du jeu d'Anthoine n'ont jamais établi si les apparitions conjointes d'Alfred et d'Anthoine étaient aberrantes, ou dans le cas contraire selon quelles modalités elles devaient se produire . Ce sont par définition des règles paradoxales qui semblent autoriser leur transgression ou interdire leurs prescriptions afin que le flottement imprécis d'une exception à l'autre entretienne l'équivoque . Pas de règles strictes, donc pas de hors jeu véritable : partant, tous les "coups" sont permis, toutes les surprises, tous les retournements de situation .

Une troisième interprétation du "jeu d'Anthoine" promise au démenti se situe dans l'intervalle de cette fausse alternative de la simultanéité ou de l'exclusivité : "*Anthoine ou moi. [...] Je n'ai plus le choix.*"(p. 406). Elle se déploie aux limites du jeu d'Anthoine tel qu'il pouvait d'abord se concevoir , puisque le narrateur veut faire cesser l'équivoque en supprimant le reflet qui l'a trahi ou qu'il a trahi . Il échoue dans cette ultime "épreuve de vérité" qu'il n'a pas les moyens de faire aboutir.

En fait, dans "Le miroir brisé", les enjeux de l'équivoque vont se reporter sur les problèmes de la représentation . La variable indécidable de la simultanéité ou de l'exclusivité y acquiert une signification nouvelle . Si le jeu d'Anthoine permet les interactions physiques et verbales des deux protagonistes , il serait vraisemblable qu'ils *coexistent* dans le même *monde fictionnel*; sinon, leur incompossibilité démontrerait qu'ils n'appartiennent pas au même niveau narratif. Aucune de ces deux hypothèses n'est fondée; mais elles constituent une ambiguïté irréductible qui permet aussi de les

falsifier l'une par l'autre . Le narrateur est contraint de prendre en compte la première éventualité , celle qui implique la coexistence de son rival ; puisqu'Alfred cherche à l'éliminer il faut que l'Autre (co)existe : à la fin de la deuxième digression (p. 404-406) le narrateur est même si convaincu de l'existence d'Anthoine qu'il médite de le tuer.

Ce n'est qu' à partir de la seconde séquence du dernier chapitre (pp. 470-477) qu'il essaie de tirer parti de la seconde hypothèse qui, elle, exclut la coexistence simultanée d'Anthoine. Sa supériorité sur la première consiste dans l'évitement de ce présupposé . Le stratagème du narrateur pourrait faire l'économie d'un meurtre, tout en restaurant la crédibilité à son avantage . Alfred serait un narrateur-scripteur extradiégétique tandis que son double , Anthoine, ne serait qu'une entité fictive de son récit . "*Voilà. Je ne puis être un meurtrier parce qu'Anthoine n'existe pas. Il n'a jamais existé. Comprenez -vous bien? Il n'a de eu de réalité que celle des mots* ." (p. 470) La simultanéité de leurs apparitions antérieures serait dûe à une narration abusivement intradiégétique. Il en va de même des relations entre narrateur et personnage dans les autres derniers romans. Alfred a beau prétendre se situer sur un autre niveau narratif (non fictif à ses yeux) lui permettant d'exclure l'existence d'Anthoine, il est un narrateur intradiégétique qui doit subir la coprésence fictionnelle de son rival. Ses efforts ultimes pour nier les intrusions d'Anthoine en les assimilant à celles d'un personnage de son invention échouent puisqu'il n'est lui-même qu'un *autre* personnage romanesque. La concurrence interne entre le "thème du double" et le "thème d'Amphitryon" se double d'une nouvelle contradiction , externe et objective, qu'on pourrait donc qualifier d'extrafictionnelle; la contradiction interne entre deux mondes possibles, luttant de rivalité pour produire en leur faveur une

illusion réaliste, s'ouvre sur le néant ontologique des mondes fictionnels. Si, d'entre les protagonistes , le décalage conjectural de leur statut se confirmait , --mais tel n'est pas le cas --, l'un *ou l'autre* serait un personnage fictif vu par un narrateur-scripteur tantôt intra-, tantôt extradiégétique . A son tour, cette structure hiérarchisée est contestée parce que l'oscillation entre les deux hypothèses n'en cautionne aucune .

Mais cette pseudo-rationalisation attribuée au narrateur a surtout une visée pragmatique puisqu'elle permet à Alfred de réfuter l'existence de son double au lieu de l'éliminer physiquement . Elle coïncide par rapport au précédent scénario (la décision désespérée de tuer Anthoine) avec un effet ludique de littérarité qui détruit partiellement l'illusion réaliste. Le discours du narrateur transgresse les limites objectives de son statut pour s'identifier au romancier réel, lequel imagine ce quiproquo diatextuel et feint d'y consentir. Un crime prémédité n'en est pas un, pour avoir été imaginé dans un roman : s'il a lieu, il n'a pas lieu réellement ... *"Le romancier respire l'homicide le plus naturellement du monde. Pourquoi se gênerait-il? Ni Goethe n' a été accusé du suicide de Werther ni Stendhal n'a passé en jugement pour avoir fait exécuter Julien Sorel. Il n'y a rien qui jouisse d'impunité comme le meurtre romanesque."*(MM, pp. 469-470). Le statut des territoires de l'imaginaire se dérobe aux lois civiles, il les ignore, les subvertit ou les parodie en toute liberté, comme l'affirme aussi le narrateur de Blanche ou l'oubli, invoquant les audaces de Flaubert dans Salammbô(p. 224). Dans le passage qui vient d'être cité, le terme d'impunité est révélateur, puisqu'il conteste et ménage à la fois les conséquences d'un meurtre dont le bon sens veut que l'écrivain ne soit en aucun cas jugé coupable. Une confusion est introduite entre l'acte et le signifié, entre la chose et le métalangage dont relève ce commentaire

. Cette équivoque peut être lue comme une dénégation ironique aux limites de l'analysable . L'écriture romanesque impliquerait une demi-responsabilité camouflée que le romancier se refuserait à avouer de toute (autre) manière ; *a contrario*, l'illusion réaliste dans un roman n'est jamais détruite entièrement, elle *tient bon*, bien que ce soit à tort que le fantasme de la culpabilité se maintienne au -delà de la reconnaissance de son statut littéraire de production imaginaire .

Puis une transposition audacieuse du projet criminel est établie au niveau ("extrafictionnel") de la genèse du roman : "*Le tuer, bien sûr, le tuer: c'est tuer un mot, raturer de l'écriture, corriger un texte, rien de plus.*" (MM, p. 470). Tous les pouvoirs de l'écriture sont accordés à un personnage fictif pour réduire la fiction à néant! L'argument a la valeur et la forme caractéristiques d' un trait d'esprit. En substituant au meurtre d'un personnage sa pure suppression textuelle , il procède de nouveau à une séduisante confusion mettant en rapport deux plans distincts , celui de la fiction et celui de l'écriture. Supprimer un personnage c'est une solution ingénieuse, élégante, souveraine et bénigne à la fois, qui n'est en rien répréhensible comme un crime, tant qu'il ne se sait pas fictif. S'il est vrai que les modalités de l'invention romanesque et les opérations de la réécriture déterminent l'univers diégétique et plus généralement l'édifice de la représentation, comment Alfred y aurait-il accès ? Il ne s'agit que d'un commentaire métatextuel sur l'écriture . Mais la réflexivité imparfaite des opérations scripturales dans l'ordre du discours suffit à dissiper habilement le concept de l' assassinat , et parvient à lui ôter toute pertinence, puisque le travail de la réécriture est sans rapport, sans commune mesure avec un acte meurtrier. Paradoxalement, c'est parce qu'elle ne donne pas lieu à une analogie convaincante , c'est parce qu'elle est dénuée de rigueur que la

démonstration fait obstacle avec plus d'efficacité à la présomption de culpabilité . Elle se fonde sur ce que l'on pourrait appeler, faute d'un nom plus adéquat, une figure d'extrapolation , qui d'un trait spirituel mais abusif prévient les objections , porte atteinte à la logique et n'emprunte pas les moyens académiques de l'art de persuader.

Plaisamment, le narrateur de La Mise à mort présente ensuite quelques excuses au lecteur touchant l'imbroglio de son récit: "*Quelques anomalies dans l'histoire que vous venez de lire sont imputables à ma seule incompétence. Ce sont des fautes littéraires, un point c'est tout. Des invraisemblances.*"(MM, p. 472). Il semble faire amende honorable, avant de reprocher au lecteur sa crédulité en réaffirmant un parti-pris de réalisme avec lequel le roman n'a toutefois pas cessé de tricher:" *Il [Anthoine] ne se voit pas , parce qu'il n'existe pas. Je vous demande un peu comment vous avez pu imaginer les choses, accepter l'idée qu'il existât ?*"(p. 473). C'est une autre stratégie fondée sur la corrélation décalée entre l'écriture et son commentaire. Car les incohérences dénoncées après-coup ne sont point , pour autant, supprimées. Elles subsistent délibérément, par manière de provocation.

Au lieu que la dénégation de l'existence d'Anthoine nous fasse passer de l'illusion représentative à la réalité scripturale, un espace où la fiction romanesque maintient ses droits se découvre pour le double jeu, pour la feinte dans l'écriture . Le narrateur , en effet, hésite entre ces deux solutions pourtant contradictoires de l'équivoque que sont le meurtre et la dénégation de l'existence d'Anthoine . Son discours s'enferre dans une argumentation incohérente qui pourrait désigner en sous-main le jeu pervers d'un tiers. Nous lisons ainsi tour à tour : "*Donc Anthoine n'existe pas. Et je peux bien crier très fort que moi, j'existe, qui cela convaincrait-il?*" . Et au début du paragraphe suivant: " *Calme-toi, mon ami, calme-toi. Il faut être calme,*

très calme, pour bien tuer quelqu'un." (p. 474) . A nouveau, le narrateur reconnaît donc explicitement l'existence d'Anthoine; en assimilant Anthoine à "quelqu'un", il méconnaît comme étant son double, pour en revenir à l'hypothèse du sosie, ce que Dolezel appelle le thème d'Amphitryon . Et trois pages plus loin, le piège se referme sur lui : "*Je n'en peux plus , Anthoine, je vais te tuer.*" (p. 477). Au lieu d'éliminer le "jeu d'Anthoine", une telle oscillation en préserve et en reconduit l'équivoque. Ainsi , le démenti scriptural n'est que partiel et "psychologise" le dévoilement métatextuel, par compromis avec la fiction. La dénonciation du leurre n'est à tout prendre qu'un leurre au second degré. Ce texte constitue un "mixte" de la fiction et de la théorie de l'écriture (43).

Car c'est en vain que le démenti partiel de l'illusion référentielle a intercédé: la réapparition simultanée du personnage d'Anthoine, douée d'un reflet dans la glace, récuse aux yeux du narrateur lui-même l'argument de la "fictivité" d'Anthoine dont il cherchait à se persuader, avec l'aide de Fougère. L'intrusion d'Anthoine donne à croire qu'il a accès au niveau extradiégétique, ou qu'Alfred n'y a pas plus accès que lui; le narrateur "rétrograde" au niveau intrafictionnel . C'est une *anomalie* inexplicable, une aberration susceptible d' anéantir les certitudes acquises . La subversion ne consiste plus à dénoncer l'illusion représentative; contrairement aux objectifs théoriques du Nouveau Roman , la ruse imprévue du mentir-vrai consiste à démentir les traces scripturales de l'invention romanesque, à recréer et à consolider momentanément l'illusion référentielle, pour en faire surgir une nouvelle dimension de mystère . En effet, c'est le niveau de la littérarité qui s'effondre en apparence . Tout se passe comme si la réalité fictive se réincarnait *au-delà de* la conscience de la réalité scripturale , partielle et subjective, qui servait les

intérêts du narrateur. Le texte atteint à présent un bord de la représentation qui se voudrait dégagé de la perception de la fictivité ; cette apparente reconstitution de la coexistence d'Anthoine s'opère au détriment de la dénégation scripturale, qui rassurait Alfred. C'est l'inversion des signes : la réalité scripturale, dévoilée dans le roman, est contredite, et assimilée à un leurre métatextuel.

Le triomphe de la fiction sur le démenti scriptural semble dès lors assez puissant pour permettre l'incarnation objective des fantasmes dans l' illusion de réalité. La réapparition d'Anthoine, en dehors d'Alfred, malgré Alfred , fait échec au refoulement de l'existence du double . C'est pourquoi elle prend un relief traumatisant , aux dangereux contours psychotiques : "*[...] impossible, impossible...Anthoine, en dehors de moi [...] un Anthoine avec une existence propre, il est très près de moi et j'entends son souffle , il renifle un peu. Comme s'il sentait déjà l'odeur du meurtre autour de lui [...].*"(p. 488) . Les dénégations contradictoires qui précèdent font que la psychose du double atteint le registre du fantastique, tel que le définit Todorov, par des moyens qui mettent en jeu les propriétés de l'écriture . Face à l'apparition d'Anthoine, cet événement "surnaturel", qui vient contredire la version scripturale des évènements, au point de bouleverser le narrateur, le lecteur est *amené* à hésiter , à confondre une nouvelle fois entre le réel et l'imaginaire. Mais il peut aussi déceler l'ironie et soupçonner le piège qui lui est tendu aux confins de la représentation et de l'invention romanesque .

Alfred découvre qu'Anthoine a non seulement un reflet dans la glace (p. 490) mais qu'il a, comme lui, les yeux bleus (p. 492). C'est la perte de leurs limites individuelles, l'annulation des traits distinctifs qui les avaient définis tous deux dès le premier chapitre du roman . Pour certains lecteurs avant tout attentifs à l'interprétation

du thème du double , comme Sophie Bibrowska (voir bibliographie) , c'est grâce à son plaidoyer qu'Anthoine recouvre son reflet et ses yeux bleus (p. 491-492); le personnage se réunifie parce qu'il est parvenu à justifier son identité , en rectifiant son image d'un point de vue éthique. Mais lorsqu'on s'attache davantage aux dispositifs de l'équivoque, il s'avère ici que les particularités attribuées à chacun , *pour marquer leur dualité distinct(iv)e* , n'étaient qu'un leurre. S'ils ne font plus qu'un, s'ils n'ont jamais été qu'un, comme le lecteur le savait sans toujours le savoir, c'est la fin du double jeu...Il est fascinant de considérer que cette "vérité élémentaire" du point de vue du réalisme , présumée dès le début du roman, quand il était question de l'origine de la dissociation, a subi des camouflages qui ont fini par l'effacer. Livrée aux innombrables "contorsions et jongleries" (44) de la représentation , elle a été embrouillée par la construction de figures erronées ou improbables, elle a été dissimulée, étouffée sous le poids du leurre, elle s'est perdue dans une enfilade de mondes *im*possibles ... Si "l'indistinction", ou *l'identité* d'Anthoine et d'Alfred constituent de toute évidence la solution du jeu d'Anthoine parce qu'elles en modifient les règles fondées sur l'équivoque, c'est , de toute nécessité, par une intervention extérieure au narrateur, où se reconnaît obliquement l'instance de "l'écrire tiers", la trace de l'auteur, qui nous invite peut-être avec un certain détachement à relire tout ce qui précède, en fonction de cette nouvelle hypothèse. Mais le roman en sera-t-il plus lisible (45)? Relire La Mise à mort par feed back (46) , en tenant le dédoublement d'Anthoine *et alii* pour un leurre pur et simple, c'est se tenir sans doute trop à l'écart du jeu sans fin sur la représentation romanesque, en dehors des spéculations toujours incertaines, variables, réversibles auxquelles donne lieu cette dialectique jusqu'à l'exténuation du thème.

Quant à Alfred, en effet, il ne reconnaît ni ne supporte personnellement cette démystification de son individualité. N'a-t-il pas en fait occulté l'hypothèse de *leur commune* identité , pour n'admettre que la sienne propre, contre celle de l'Autre? Sa tentative de nier le double était trop subjective pour être rigoureuse . Il n' y a nulle impartialité dans sa propre contribution pour abolir l'équivoque. Trahi par le miroir, par la représentation, c'est-à-dire aussi par l'écriture, qui le "confondent" avec Anthoine, il tente enfin de passer à l'acte, pour en "*finir vraiment*" (p. 477) avec la présence hallucinatoire d'Anthoine. Mais le piège du narrateur se referme sur lui, puisque son double ne se laisse pas davantage éliminer physiquement . C'est en vain qu'il se souvient d' un épisode des Beaux Quartiers (p. 491), au chapitre XVIII , roman qui, comme à l'accoutumée, lui est --par équivoque-- malicieusement attribué , où Richard Leroy tue l'Inspecteur Colombin parce qu'il abusait de sa maîtresse . Il s'agit d'un crime passionnel et salutaire, bénéficiant de circonstances atténuantes qui le légitimisent : "*Comment est-ce dit dans ce vieux livre de moi, toujours le même : Avez -vous déjà tué un homme ? C'est beaucoup plus compliqué qu'on ne le croit. D'abord, ça se défend...On écrit des choses comme ça, trente ans avant et puis voilà, trente ans après, qu'elles prennent corps.*" . Il est amusant de constater que le narrateur de La Mise à mort constitue le passage qu'il cite en scène de roman , en hypothèse purement imaginaire, alors que le narrateur des Beaux Quartiers a recours à une technique représentative absolument réaliste; il fait appel à la participation du lecteur pour qu'il adhère à la recherche de la crédibilité optimale. Au contraire, l'épisode de La Mise à mort prétend passer paradoxalement pour une concrétisation alors que le modèle réaliste se dissout. La constitution de la mimesis n' a pas lieu dans la mesure où l'équivoque liée au dédoublement d'Anthoine

et d'Alfred rend impossible une représentation réaliste du meurtre . Il ne s'agit que d'une illusion située dans la réalité psychique supposée d'Alfred. Le "corps à corps" meurtrier se présente comme une tentative d'*acting out* (47) qui permettrait d' "expulser" l'élaboration insidieuse du jeu d'Anthoine. Le geste de briser le miroir, du point de vue du "personnage " d'Alfred, prétend se situer en deçà de toute élaboration à caractère symbolique. C'est la marque d'une volonté de rejet à visée infraverbale , antérieure aux représentations symboliques et fantasmatiques qui toutes ménageaient l'existence d'Anthoine. Il est significatif que le narrateur succombe à la méconnaissance de sa propre réalité psychique : il lui échappe en effet qu'il est à l'origine de son reflet, que le miroir ne restitue que son identité. Car l'équivoque de la représentation se garde d'établir qui est le reflet, qui est le sujet. Ce vice de forme provoque la crise ultime, dont la problématique rappelle assez le mythe de Narcisse . Le héros des Métamorphoses d'Ovide se tue à force de se pencher pour se mirer et embrasser son reflet dans l'eau comme s'il était épris d'un autre. La motivation est ici retournée sur son contraire, la haine du reflet, mais l'effraction tend aussi vers le délire et la mort (48)...

Son agression contre (le reflet d')Anthoine s'inverse dans le miroir en une auto-agression : le texte tente de formuler l'informulable ; il réfléchit à la fois la folie du narrateur et le leurre spéculaire. Anthoine n'est plus nommé comme adversaire, comme "objet" en face du narrateur "sujet", sa présence persistante et répulsive relèverait plutôt de l'"abject", au sens où l'entend Julia Kristeva dans Pouvoirs de l'horreur (49) : "*Je frappe [intransitif]. De toute ma force. [...]. Et quelque chose alors* [Anthoine, animé, →→ pronom indéfini renvoyant à un objet inanimé] , *dans un bruit énorme, me mord cruellement le poignet. Est-ce Anthoine ?* [Interrogation sans réponse. N'est-ce pas

plutôt le bruit du verre brisé ?]. *Le sang. J'ai perdu l'équilibre. Je perds mon sang.* "(p. 493). Le récit parvient à l'apogée de la composante fantastique, jusqu'ici maintenue en lisière par la parodie, comme s'il cédait peut-être à la tentation littérale du pastiche de "l'inquiétante étrangeté". L'évocation rappelle en effet certains classiques du genre, comme Le Horla de Maupassant, où l'intériorisation du Double engendre l'angoisse du narrateur et atteint l'irreprésentable. Le trouble chaotique de la syntaxe mime la perte des limites et la confusion des structures de l'identité et des catégories fondamentales de la représentation: présence/ absence; extériorité/ intériorité; animé/ inanimé; actif/ passif; sujet/objet. L'émergence du registre fantastique semble le produit dans l'écriture de la contradiction entre le point de vue réaliste et sa dénégation : ce style dans le roman correspondrait à leur fragile intersection. Le caractère irreprésentable de la scène témoigne qu'il est impossible au narrateur de supprimer Anthoine (ou même d'en donner l'illusion) sans détruire aussi la représentation qu'il a conçue (qui lui a été attribuée). Il ne peut que se détruire en tant que sujet de la représentation, parce qu'il est malgré lui solidaire de l'existence d'Anthoine. C'est pour avoir voulu attenter à cette équivoque constitutive que le narrateur fait éclater le dispositif de la représentation.

Le récit à la première personne ne résiste pas à cette tentative d'effraction spéculaire . Un texte en italique, rédigé à la *troisième personne*, lui fait suite, qui conclut le roman sur un diagnostic clinique étrange et fantaisiste (MM, pp. 493-495) . Alfred lui-même est désigné à la troisième personne, comme si la maîtrise de la narration qu'il avait incarnée tout au long du roman lui avait échappée. Dans son "come back", Christian se montre toujours secourable puisqu'il revient accompagné d' un médecin. Ce bref épilogue, qui se singularise donc par

son style impersonnel et par cet artifice typographique n'en présuppose pas moins l'existence invisible d'un autre scripteur, en tiers dans le jeu pour consigner les derniers événements. A la manière d' un procès-verbal, il relate notamment comment Fougère s'est rétablie lorsqu'Alfred s'est évanoui à son tour , et qu'Anthoine a disparu, ce qui peut se lire de deux manières: comme une explication probable, au- delà des effets de double ; comme une ultime équivoque destinée à ménager symboliquement, tout en l'*éludant* par dénégation, le jeu d'Anthoine . Ce récit objectif se garde en effet de constater l'état d' un personnage qui aurait pris une existence indépendante dans le délire hallucinatoire du narrateur. Bref, Anthoine n' a sans doute été perçu comme un être en chair et en os que sous l'empire d'une illusion hypnagogique. Le roman s'achève ainsi sur les indices un peu triviaux d'une rationalisation réaliste destinée aux esprits sceptiques: le narrateur, dans son état de démence, a frappé son reflet dans la glace, s'est blessé au poignet avec les éclats de verre, et a perdu connaissance. Mais cette explication trop plausible n'intervient que sur le mode de l'après-coup.

Pour avoir méconnu le fait que l'Autre n'était que lui-même, le narrateur a agressé sa propre image; le meurtre prémédité s'est retourné en un geste suicidaire. L'inquiétante étrangeté, qui , d'une certaine manière, a le dernier mot , dévoile l'incertitude des limites entre l'objet et le sujet. La réciprocité et le conflit vont de pair: nous reviendrons sur ces mécanismes au chapitre suivant (cf. chapitre II, 4-B). Ce que "Le Miroir brisé" révèle par feinte, sous la vaine polémique des deux protagonistes, c'est qu'ils ont clivé une part d'eux-mêmes sous le nom de l'Autre, et refusé d'admettre leur identité commune . Dès lors, le leurre spéculaire n'est lui-même qu'un artifice supplémentaire de la représentation, car la signification du double jeu est purement symbolique. Le thème du double et ses variations

n'appartiennent pas à l'ordre de la mimesis ; si elles sont, toutefois abondamment figurées et développées malgré leurs difficultés techniques, c'est afin de ruiner de fond en comble la crédibilité de l'univers diégétique . Il est impossible de se représenter une fois pour toutes les interactions d'Anthoine et d'Alfred. Le "jeu d'Anthoine", que nous avons suivi dans ses détours et ses volte-face montre comment l'équivoque se construit sur le plan diégétique , à partir de la variation , au cours du récit, du degré d'autonomie des deux protagonistes dédoublés.

D) Les figures inclassables de l'autre semblable

En fin de compte, La Mise à mort superpose des figures inclassables et contradictoires de l'autre semblable . Leur déploiement même dans l'écriture échappe aux limites qu'impliquerait la structuration du thème du Double proprement dit . L'écriture de la fiction traverse tous les dispositifs, en les assimilant comme par de successives métamorphoses. "Murmure" , par exemple, offre symboliquement l'illustration la plus rigoureuse --et la plus aventureuse--de ce que Dolezel appelle le "thème d'Orlando" . Le narrateur de ce conte rêve en effet qu'il s'est réincarné en Struensee, un réformateur du XVIIIème siècle, qui fut l'amant de la reine du Danemark. Il appelle précisément ce Struensee "*[s]on double blond*" (p. 255). L'authenticité de la réincarnation est récusée: c'est l'une des variables qu'identifie Dolezel dans son analyse détaillée du "thème du double", mais les mécanismes d'authentification ou de *dénégation* dont il s'agit pourraient s'appliquer aussi au thème d'Orlando. La seule différence est que , dans le thème d'Orlando, le dédoublement se déroule entre deux mondes fictionnels séparés, tandis que dans le thème du double il se déroule à l'intérieur du même monde fictionnel . L'histoire de "Murmure" entrecroise le "thème de Faust" au thème

d'Orlando, puisque d'une incarnation à l'autre, le retour en arrière dans le temps s'accompagne aussi du rajeunissement du narrateur. De même, dans Théâtre/ Roman, le "thème de Faust" semble entrelacé au "thème du double", puisque le personnage de l'Ecrivain est présenté parfois comme le double âgé de l'Acteur, qu'il poursuit de ses assiduités inopportunes. Cette combinaison apporte une contradiction supplémentaire au thème du double, selon lequel les incarnations de "l'homo duplex" se produisent dans le même espace-temps. Une nouvelle fois, cet effet de fallacieuse "coprésence" est soumis en vain à une rationalisation indécidable car circulaire . Pour parodier le questionnement d'Eluard, comme Aragon se plaît à le développer dans ses derniers romans : qui d'entre eux a inventé l'autre? Selon la variante métaphorique que constituerait l'équivoque entre narrateur et personnage [cf. 4-A] , l'Ecrivain rêve -t-il de son rajeunissement ou est-ce que l'Acteur imagine son vieillissement? Borges, un des maîtres de la fiction fantastique contemporaine, a construit une des nouvelles du Livre de sable, "L'Autre", sur cet "argument impossible".

Ailleurs, l'émergence du "thème d'Orlando" est plus floue. La "mise en abyme" des contes métadiégétiques implique des *similarités* entre des mondes fictionnels distincts, mais elle ne *coïncide* pas avec une véritable *réincarnation* des personnages du récit primaire. De même, les identifications dont s'affublent tous les protagonistes n'évoquent qu'indirectement leur projection dans un autre monde fictionnel. S'ils vont jusqu'à se confondre avec un certain nombre de personnages réels, historiques, s'ils imitent , s'ils contrefont des personnages littéraires , leur conviction--leur croyance-- est inévitablement promise ou soumise à une dénégation . Il ne s'agit que de leur mythologie propre, à valeur de métaphore réflexive , et non d'un traitement littéral du thème d'Orlando. La structure thématique

correspond plutôt à une formation intermédiaire entre le thème d'Orlando et le thème du Double que Dolezel nomme le "thème du possédé". Elle se produit "*quand un individu , dans l'une de ses incarnations possibles, devient l'alter ego d'un autre individu, transformant ainsi ses propriétés de façon substantielle.*"(50).

Comme l'équivoque de l'identité fictive joue aussi sur le thème d'Amphitryon, la thématique du Double parait plus instable, plus polysémique encore . Elle s'apparente, par certains aspects, à une combinaison du "thème d'Orlando" et du "thème d'Amphitryon" , dans la mesure où les différences entre les personnages parfois s'accusent, et parfois s'estompent... Les limites de leur individualité ne sont jamais fixées une fois pour toutes, même si les protagonistes appartiennent à des mondes fictionnels apparemment distincts , selon qu'ils figurent dans le récit primaire ou dans les contes enchâssés de La Mise à mort ("récits métadiégétiqus"). Les similitudes intratextuelles (d'un récit à l'autre), intertextuelles (par les identifications à d'autres textes) ou extratextuelles (au niveau du référent réel) ne reconnaissent pas ces frontières formelles. L' identité duplice des personnages se démultiplie donc *à l'infini* à travers des mondes fictionnels qui communiquent entre eux, mais elle peut aussi se ramener , en-deçà , à une figure simple lorsque de multiples analogies font reconnaître sous diverses allégories la projection imaginaire d'un seul et même personnage initial. Dans Théâtre/Roman, un vers de "Prose au seuil de parler" vaut d'être cité pour souligner cet effet :

"*Mille rôles de moi-même en d'autres costumé*"(T/R., p. 13)

Cette combinatoire correspond, en fait, selon Dolezel, aux "*personnages fictionnels dont le moi est un ensemble de propriétés travaillé par des contradictions, ou dont les vies se fragmentent en étapes radicalement différentes : ces individus "discontinus" se*

comportent en fait comme des Doppelgängers, ou même comme des multi-Gängers." (51). Il en va de même de l'équivoque du statut indifféremment extra-ou intradiégétique des narrateurs: sont-ils un ou multiples, appartiennent-ils ou non au même monde fictionnel ? C'est aussi tout le problème du jeu de l'autofiction . L'auteur se projette derrière les personnages de ces divers mondes fictionnels et il s'en différencie. Ainsi donc, les oppositions pertinentes qui permettent de construire les concepts s'effacent insidieusement. Selon des points de vue variables, le "double jeu" des personnages se réclame partiellement de ces diverses déterminations et en même temps les conteste sur le mode du faux semblant. A un certain moment, les figures successives du dédoublement sont récusées comme des parallélismes fictifs.

*

Le thème du Double dans La Mise à mort révèle l'importance ludique de la feinte et du démenti dans les effets d'identification . L'équivoque dont l'identité fictive devient ainsi l'objet se complaît dans les cas particuliers, les antinomies , les paradoxes de la représentation , qui tendent à l'anéantissement des règles, qui provoquent l'effondrement des niveaux et des structures...Ce n'est pas un hasard si le dernier Aragon rend hommage à un questionneur du non-sens, à un logicien des mondes fictifs comme Lewis Carroll (MM, p. 185; T/R, pp. 328-329; Entretiens avec F. Crémieux, p. 152). Dans Blanche ou l'oubli, un chapitre de théorisation intitulé "Parenthèse-Hypothèse" (p. 319 et suiv.) dresse un parallèle entre la méthode scientifique et les anticipations de l'imagination créatrice, en insistant sur la contradiction des hypothèses successives. Le narrateur nous interpelle aussi avec une certaine connivence: "*De toute façon, il y a belle*

lurette , vous et moi, que nous n'avons plus que des parlers non-euclidiens, non?" (BO, p. 393). Les avant-gardes littéraires et artistiques du XXème siècle (le fauvisme, le cubisme, le surréalisme, le dadaïsme, le futurisme russe...) nous ont en effet familiarisés avec cette liberté spéculative de l'imaginaire qui rejette les conventions représentatives. Leur modernité , transposée par métaphore dans le courant des recherches mathématiques, aurait consisté à remettre en question les lois de la *perspective* apprise au cours des siècles antérieurs pour susciter une illusion de réel ; en littérature, elle représenterait, comme le suggère notamment La Mise à mort(p. 18) le discours du réalisme classique et de ses avatars qui perpétuent la haine du formalisme, et du roman subjectif, comme le réalisme socialiste. Dès lors, la quête du réalisme contemporain affirmée par l'auteur des derniers romans prend une dimension nouvelle puisque son héritage est nécessairement tributaire de ces mondes possibles conformes à notre perception empirique où le dédoublement est chose irrationelle donc irreprésentable. Ce thème fantastique figure donc, semble-t-il, dans La Mise à mort un corps étranger qui ne serait que partiellement assimilé: le réalisme contemporain , tel que le conçoit Aragon, doit inventer ses cases aveugles. L'entre-deux dans la représentation permet à la fois de concevoir l'hypothèse du Double et d'en discréditer la fiction . Les multiples ramifications du double jeu (intertextuelles, métadiégétiques) font varier les ressemblances et les différences de manière trop contradictoire pour que l'illusion puisse être entièrement démentie. L'enjeu de ce dispositif du mentir-vrai semble être d'affirmer et de nier alternativement la réalité référentielle ou autobiographique dans le roman .

CHAPITRE 2 : MIROIRS, IMAGES A SECRET

Des "*images à secret*" : c'est ainsi que dans l'"Après-dire", Aragon définit les miroirs peints qui illustrent La Mise à mort pour les OEuvres romanesques croisés ("Après-dire", p. 518) . Or, quelques repérages dans le roman montrent que le thème du secret pourrait nous servir ici de fil conducteur pour analyser le très riche thème du miroir . Le premier chapitre présente en effet l'absence d'image dans le miroir comme le secret d'Anthoine : "*Même à Fougère, il n'avouait pas cette anomalie.*"(MM, p. 11) . "*Il avait failli cependant lui en parler, comme d'une douleur qu'on a, que l'autre bien entendu ne ressent point. Mais cela n'avait pas pu sortir de sa bouche, se formuler...*" (p. 13). "*Ne pas pouvoir dire. [...]* ."(p. 19) . Plus loin, Christian avoue au narrateur l'usage de son "miroir Brot" au cours d'une séance d'initiation assez spectaculaire (p. 95, pp. 135-136) . A l'aide d'une "glace sans tain", le jaloux espère percer à jour le silence évasif de Fougère; il soupçonne les rêveries impénétrables de la femme aimée de constituer une forme d'infidélité , une menace de trahison...(1) Enfin, au dernier chapitre , le narrateur excédé brise le miroir comme s'il voulait lui arracher un secret , pour résoudre la contradiction entre la négation de l'existence d'Anthoine et sa réapparition inexpliquée. La tentative d'effraction du miroir correspond à une tentative d' effraction du secret , destinée à dissiper l'équivoque du dédoublement sur laquelle s'est construit le récit romanesque.

La corrélation du miroir et du secret dans La Mise à mort que révèlent ces indices lisibles sur la trame du discours romanesque diffère d' une évidence superficielle, ne serait-ce que du fait que les

"personnages au miroir" et leurs images dédoublées s'annoncent allégoriques . Ainsi, les images --au sens rhétorique du terme-- prolifèrent dans le vertige de l'écriture. S'agissant du secret, une complexité s'instaure nécessairement ici dans le rapport du dit au non-dit, du voilement et de la révélation. Si les secrets divulgués dans le roman perdent leur statut en tant que tel, par un mécanisme qui peut-être vaut néanmoins d'être observé , le discours romanesque laisse *entrevoir* une multitude d'autres secrets à déchiffrer . En outre, cette double thématique parcourt toute l'oeuvre de l'écrivain : Aragon, qui accorde de longue date aux miroirs une fascination indéniable , déclare aussi l'importance fondamentale du secret dans sa conception de l'écriture, à en juger par certaines "révélations" de la dernière période (2).

A partir du moment où la présence envahissante des commentaires de l'auteur les rend incontournables, la principale ressource du commentateur consiste à en creuser les implications. Un discours abondant n'est pas une raison suffisante pour le juger trop explicite; il peut aussi être le signe d'un profond investissement de l'imaginaire où le dit continue à inscrire en creux l'énigme même du non-dit. Aussi, avant d'analyser les "images à secret" dans le texte, nous pourrions commencer par analyser cette belle expression dans son contexte. Des connotations, des sous-entendus qu'elle recèle, des associations qu'elle suggère, partiront autant d' hypothèses . Ce procédé d'exposition permettra en même temps d' annoncer les principaux traits de la problématique.

Bien que cette image des "images à secret" s'applique dans l'"Après-dire" à la "mise en images" des miroirs dans le roman , elle est énoncée dans le discours de l'auteur sans décalage chronologique important puisque la postface suit de cinq ans la publication du roman

en 1965 (3) . Cependant, il ne faudrait pas , de l'avis de l'auteur, chercher dans la série des illustrations "*une explication des scènes du roman*". Les références picturales ne coïncident pas avec le texte au point de fournir la clef des personnages et des dispositifs spéculaires du texte. Au contraire, elles sont à regarder comme une série de "*non-illustrations*" (p. 519). Mais le point capital sur lequel nous aurons à nous interroger, c'est que cette galerie de miroirs iconographiques est destinée cependant à évoquer "*le fait du secret*".(p. 518). C'est en ce sens que la mise en images constitue un équivalent, une transposition de la problématique spéculaire dans le roman ; elle donne à entendre au lecteur, à la manière d' un mot de passe, combien , dans La Mise à mort, le seul "*fait du secret*" est , en lui-même, *révélateur* .

Il est permis , en ce sens, d'appliquer aux miroirs à déchiffrer dans le roman les propriétés , les connotations des "images à secret" comparées à un "*catalogue d' armes*" (MM, "Après-dire", p. 519). Dans une parenthèse ouverte à cet effet, par un jeu tout mimétique, l'auteur glisse un jeu de mots où "miroir" permute avec une allusion aux *tiroirs* des meubles à secret "*faits pour les lettres dissimulées ou les poisons du crime ou des suicides*" (p. 518) . Ces meubles, qualifiés d'"*anciens*", contiennent des preuves compromettantes, vouées à l'oubli; ils sont à l'image des profondeurs cachées de la mémoire . Puisque l'auteur de La Mise à mort nous annonce des bourreaux, des victimes , et des criminels , ces nouveaux indices ne peuvent qu'éveiller la curiosité des détectives . En outre, l'"Après-dire" cite longuement un passage de Je n'ai jamais appris à écrire *ou les incipit* dans lequel la présence indiscrète du "miroir de Venise" au début du roman est commentée comme l'oeil bleu sombre d'un "miroir-espion" ("Après-dire", MM, p. 513; et JI, p. 120). Ainsi, le contexte immédiat des "images à secret" propose

une fiction policière où le but tout désigné de l' investigation consisterait à débrouiller l' intrigue, à autopsier les victimes, à démasquer les coupables .

De là, la corrélation du miroir et du secret se prête aussi à un rapprochement --encore trop simple-- avec le concept fondamental du mentir-vrai, dans la mesure où le "vrai" pourrait être de l'ordre du "secret" caché , dissimulé par le "mensonge" des coupables. La fonction symbolique du miroir consisterait essentiellement alors à "révéler", à découvrir la dialectique du mensonge et du secret dans le scénario de la mise à mort. Mais l'"Après-dire" précise qu'il ne faudrait pas ramener la problématique spéculaire de manière unilatérale à l'aveu du secret : "*le miroir [...] est à la fois un révélateur et un écran [...]*". *Il sert "aussi bien à montrer, qu'à déformer, à cacher..."* (p. 506) . De fait , dans les derniers romans, que de verres brisés, miroirs aveugles, infidèles, déformants, trompeurs comme ceux des curiosités catoptriques , complices du "mensonge"! Le miroir est connu pour être un instrument de vérité mais aussi de fausseté. L'ambiguïté du reflet par rapport à la réalité objective est une métaphore transparente pour désigner les effets de trompe- l'oeil de la représentation fictive.

La référence au miroir interfère aussi avec la problématique du narcissisme, et de l'autoportrait; mais ces déterminations seront développées plus concrètement dans le chapitre suivant. L' *image* publique de l'écrivain étant saturée de polémique , il faut s'attendre à ce que "le jeu de l'autoportrait" , compte tenu des effets prévisibles du mentir-vrai, entraîne une dialectique plus retorse du vrai et du faux, de l'indicible et du dicible . Dans la mesure où le romancier s'inscrit en faux contre les mémoires et se dérobe aux confidences, il ne souhaite pas toujours lever les obstacles qui entravent l'aveu du secret .

La logique spéculaire de La Mise à mort se prolonge dans les romans suivants à travers la réfraction de métaphores plus dispersées. Les allusions aux miroirs dans les autres textes du corpus présentent des analogies et des effets de récurrence, ce qui permet de reconnaître qu'il s'agit dans l'ensemble d' une même structure cohérente . Mais il convient aussi d'en déceler l'"archéologie" dans l'oeuvre d'Aragon , et au -delà, de prendre en compte dans l'intertextualité externe, les présupposés de cette problématique du faux semblant et de la vérité.

1- TOPIQUE DES IMAGES SPECULAIRES

A) Propriétés générales de la réflexivité

L'auteur a choisi en exergue de La Mise à mort pour l'édition des OEuvres romanesques croisées le Narcisse de Caravage , abimé dans la contemplation de lui-même (repris sur la couverture de l'édition "Folio"); dans l'Après-dire, Aragon rappelle comment les peintres utilisent un miroir pour se portraiturer ou pour espionner un angle invisible de la scène. Le mythe de Narcisse et le " *jeu de l'autoportrait*" ("Après-dire") orientent la métaphore du miroir vers le questionnement de l'identité. Les propriétés du miroir permettent d'interpréter l'arrière-plan autobiographique. Elles peuvent être associées au dédoublement entre l'image réfléchie et le référent extra-textuel, et aux mirages de la réflexivité. L'inversion du reflet peut symboliser les effets de réversibilité entre le réel et l'imaginaire, le dedans et le dehors, le sujet et l'objet , le moi et l'Autre.

A en juger par les titres des chapitres , La Mise à mort se constitue d'une série de variations sur le thème du miroir . Le miroir brisé, au dernier chapitre, coïncide avec la fin du roman. Tout porte à croire que l'instrument révélateur de l'identité est aussi

indispensable à la *représentation* (si l'on veut bien entendre globalement par ce concept la diégèse, la mimesis, les codes réalistes de l'écriture). Comme objet symbolique de la représentation, le miroir semble être le lieu d' une certaine ambivalence : on ne saurait dire s'il est fidèle ou plus trompeur quand il projette ou non une illusion complète de véridicité. Si une tache à la surface ou la limite de son cadre dénoncent l'insuffisance , l'incomplétude et finalement l'artifice de l'image qu'il reflète, est-il plus fiable, ou moins fiable ? Tout dépend bien entendu de la fonction que le miroir doit assumer: représenter le monde environnant ou se désigner , se trahir (MM, p. 186) . L'on admet généralement que la production des dispositifs spéculaires révèle les conditions, les artifices, les trucages de l'écriture; elle contribue à détruire les secrets de l'illusion représentative, le trompeur effet de réel : "*Par une étrange convention tacite, les peintres pendant des siècles ont* supprimé *le miroir de leurs autoportraits, comme un prestidigitateur qui ne montre pas l'envers de ses tours.* " (MM, "Après-dire", p. 523). Mais le statut des miroirs dans le texte nous paraît plus complexe, plus équivoque encore.

Dans la critique littéraire, la métaphore du miroir est souvent associée à la mise en abyme, ce procédé de reduplication par enchâssement dont la fonction est d'éclairer la signification cachée d'une oeuvre . Il est permis de rapprocher des images à secret ce mécanisme spéculaire qui sert à élucider le récit fictif [cf. 1-D]. Mais l' anthologie des miroirs dans le roman suscite aussi un effet de miroitement *causa sui* . Comme acquise aux critères de l'esthétique baroque, la récurrence *ostensible* de la spécularité semble se redoubler elle-même . Cette logique circulaire qui consiste à faire voir un instrument destiné à faire voir recouvre sans doute des implications

fondamentales de la part d' un romancier *réaliste*. En outre, dans la mesure où les "images à secret" constituent une image de l'écriture, le ricochet des mots permet de passer --abusivement peut-être--de l'objet-miroir au reflet esthétique , ou encore de toute image visuelle à la figure de rhétorique et aux effets de la littérarité (cf. "Après-dire", p. 506). Il faut compter avec cette insidieuse propension des reflets à s'étendre à l'infini dans le "*miroir des mots*" (cf. Le Fou d'Elsa). Deux "Digressions" dans le roman, surtout, définissent le *roman comme miroir*, puis, par une interversion diatextuelle, le *miroir comme roman* .

Les jeux de miroir n'échappent pas à la nécessité de refléter le réflecteur. Or, le miroir apparaît comme scindé , dédoublé entre son autonomie de foyer optique et sa soumission au point de vue du reflet (hétéronome). Il paraît doué d'un pouvoir de capter qui apparaît aussitôt capté par l'Autre, qu'il refléchit ; il ne peut s'"autoreprésenter" . Cette exigence contradictoire de la réflexivité détermine un paradoxe pragmatique. Si le miroir , dans La Mise à mort , se voit accorder la fonction de refléchir la représentation, ce n'est jamais qu'au sens figuré , il n'est pas affranchi de la tutelle symbolique de la représentation.

Le miroir n'est donc pas --ou pas seulement-- un élément qui fait partie de la représentation puisqu'il sert en lui-même à représenter la représentation; c'est un trope, une figure de l'auto-et de la métareprésentation, mais rien n'empêche toutefois cet objet "métatextuel" et "métadiégétique" d'être représenté dans le cadre de la diégèse (cf. par exemple le "miroir de Venise" aux murs d'un restaurant, ou le "miroir Brot" dans la garçonnière de Christian) . La double propriété accordée au miroir tantôt d'inclure la représentation, et tantôt d'y être inclus contient une aporie où tout

le dispositif de la réflexivité vacille . Le miroir résume cet effet d'indétermination : doué d'un pouvoir de capter qui apparaît aussitôt capté par l'Autre, qu'il refléchit, il apparaît comme scindé , dédoublé entre son autonomie de foyer optique et sa soumission au point de vue du reflet (hétéronome) ; il s'ensuit qu'il ne peut à lui seul "s'autoreprésenter", qu'il reste étrangement du côté de l'invisible , comme le suggère ce thème du Fou d'Elsa:

> Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
> Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
> Comme eux mon oeil est vide et comme eux habité
> De l'absence de toi qui fait sa cécité
> ("Le contre-chant", FE, p. 73) (4)

Pour exhiber les miroirs, pour les faire accéder à l'autoréférence, il faut faire intervenir d'autres foyers optiques , créer des jeux de miroir . Pour être aperçus comme tels, les miroirs n'échappent pas à l'exigence contradictoire de s'infléchir en un reflet, de se réfracter au niveau de la représentation . A partir du moment où l'effet de la réflexivité s'applique à lui-même, la nécessité interne de refléter le réflecteur déterminerait un paradoxe pragmatique . Si le miroir , dans La Mise à mort , se voit accorder la fonction de refléchir la représentation, ce n'est qu'au sens figuré , car il n'est jamais affranchi de la tutelle symbolique de la représentation . Par contre, si l'objet- miroir est considéré au sens propre , il se voit ramené au rang des autres objets de la diégèse, contrairement au statut des images spéculaires.

Prenons deux effets remarquables de ce traitement aporétique de la réflexivité. Dans La Mise à mort, *l'imaginaire* du narrateur tend à se voir dépossédé de son pouvoir d'invention pour découvrir qu'il ne parvient jamais qu'à refléter une source lumineuse identifiée au chant magique de Fougère ou aux romans d'Elsa , ce qui revient au même,

la voix inspirée étant une métaphore de la création romanesque chez Elsa. (cf. MM, p. 37, et p. 397 et "Après-dire", MM, p. 507, et p. 526-7). Toujours dans Le Fou d'Elsa, la "Fable du miroir-Temps", reprise dans Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit* comme une source très proche de La Mise à mort évoque à nouveau la négation du reflet engendrée par ce redoublement du miroir créateur:

> Si tu es le miroir d'une femme elle ne te voit pas
> [...]
> Si tu es le miroir d'un miroir de quoi parlez-vous ensemble ?
> [...]
> Ce miroir où tu ne te vois pas mais elle
>
> (FE, pp. 200-1; JI, pp. 112-3)

Mais seule la réfraction des "images" permet de montrer ce miroir créateur qui "transcende" la représentation. Il s'ensuit que nous ne voyons la femme aimée et qu'elle- même ne se voit qu'à travers les yeux d'Aragon. L' ambition réaliste du poète le contraint à reconnaître qu'il ne parviendra jamais à coïncider tout à fait avec le référent, qui excède l'écriture , ni avec l'imaginaire de la romancière ; cet effet d'irreprésentable lié à un interdit toujours enfreint est un élément constitutif du mythe d'Elsa . Nous reviendrons au chapitre suivant sur d'autres effets corollaires de ce miroir de l'Autre, qui est le point aveugle de l'autoportrait.

Un autre exemple où se décèle cette aporie de la réflexivité, c'est la réversibilité de la régie narrative analysée précédemment [cf. chap. I, 4-A]. Le personnage de troisième personne sur lequel se focalise un récit "hétérodiégétique" incarne l'objet ou le reflet de la représentation, tandis que le narrateur accède aux mécanismes de la représentation, mais tous deux ne cessent d'alterner au gré de telles variations du point de vue "métadiégétique" que leur statut respectif ne cesse d'osciller entre la (con)fusion et le clivage. La réflexivité joue sur une application de la diatextualité où les effets de la

représentation et de la métareprésentation deviennent interchangeables . L'hésitation maintenue contribue , comme toujours, à entretenir l'équivoque .

Il ne suffit pas de définir le miroir comme un objet symbolique parce qu'il concrétise le concept de la représentation. Car la scène du "miroir brisé", à la fin du roman suscite un vertige plus irrationnel, où s'approfondit l'ambiguïté . La *mimesis* de la mise à mort, nous fait accroire en effet que le pouvoir d'énonciation du narrateur coïncide littéralement avec les propriétés du miroir . Le *discours* à la première personne s'interrompt comme si le narrateur atteignait en acte , au -delà des mots, l'objet -miroir pour accomplir un *geste* meurtrier ou suicidaire . Les derniers mots que le narrateur profère entraînent son propre anéantissement : outre la dimension fantasmatique très visible de la scène , les mots se trouvent investis d'une dimension magique dans la mesure où ils sont supposés prendre corps , lorsque le silence leur succède . En se brisant au contact du hors-texte, la narration figure en direct un "passage à l'acte" où les mots auraient pris l'efficacité des choses.

Mais il n'y a pas lieu de se leurrer véritablement sur cet effet de "passage à l'acte" . Le scénario ne s'apparente qu'à un état-limite, en ce sens qu'il provoque un effet d'indécidable plus qu'un effet de réel . Le miroir , qui est désigné dans la diégèse comme l'instrument de cette tentative de meurtre et de suicide , désigne en même temps le support du discours romanesque. Or, s'il apparaît comme la métaphore de l'espace verbal de la représentation, la mise à mort littérale est impossible :cette mise en scène du texte nous fait savoir que le meurtre d'un personnage fictif ne peut que manquer son objet, et le narrateur ne frappe pas son adversaire, mais abrite son double, à travers le miroir. La narration ne succombe pas au mirage diégétique

de son accomplissement dans la réalité fictive. Le geste de briser le miroir n'est qu'un artifice pseudodiégétique pour briser le jeu et le dispositif de la représentation; il revient à opérer une transgression des niveaux de la représentation et de la métareprésentation pour les apparier l'un à l'autre sur un même plan. La destruction de l'illusion référentielle n'est que partielle, puisque le scénario de la mise à mort compte sur le pouvoir de la fiction , sur les affects qu'elle déchaîne même si la diégèse est perturbée dans son contenu, vidée de sa cohérence . L' "*accolement fauve des plans, du monde et de l'homme qui s'y meurt*" diffère de la perspective réaliste de la représentation fondée sur "*les règles séculaires du trompe-l'oeil*" (HM, II, p. 156). Dans "Le miroir brisé", la contradiction de l'illusion réaliste et de la littérarité est transposée dans le récit et dans la narration, comme le montre la tentative dérisoire du narrateur de nier l'existence d'Anthoine (alors que lui-même , Alfred, est un personnage fictif) ; le narrateur nous ment en se persuadant qu'il lui suffit de raturer le personnage d'Anthoine dans le texte; il lui est impossible de réécrire le roman puisqu'il est inclus dans la représentation fictive. La réalité de l'écriture elle-même , envahie par les reflets de la représentation, devient problématique, car les problèmes théoriques de l'écriture tendent à être reflétés dans l'anecdote fictive. L'accolement des plans (si proche du "collage", par le biais du concept de parenthèse défini dans ce même chapitre de Henri Matisse, roman) tend à réduire l' incompatibilité entre les enjeux référentiels de la fiction dans le roman classique et l'autoreprésentation, contrairement aux modèles conflictuels de ces relations sur lesquels insiste Jean Ricardou, un des principaux théoriciens du Nouveau roman (nous analyserons en détail ces différences au chapitre VI, 3. B) . A travers ce dispositif du mentir-vrai,

l'opposition importe moins qu'un pacte de double entente, du fait qu'il n'y a pas de parti-pris axiologique entre deux registres que nous sommes accoutumés à considérer comme divergents . Le choix esthétique qui consiste à confondre la représentation et la métareprésentation rejoint certaines stratégies de l'autoportrait qui jouent au bénéfice de l'équivoque en misant sur la contradiction .

On pourrait objecter que La Mise à mort ne *s'achève* pas sur le faux "passage à l'acte" du miroir brisé puisqu'un texte en italique de deux pages environ fait suite à cet improbable "événement de la narration" , si l'on peut dire. Mais ce n'est qu' un *post-scriptum* ; il se met hors jeu par une situation d'énonciation entièrement différente pour en arbitrer après coup l'impact . La narration fictive a conféré à la destruction du miroir un étrange pouvoir performatif qui dépasse les pouvoirs de l'analogie ; il y a actualisation du symbole. L'éclatement du miroir *(se) joue* au-delà des similitudes strictement observables entre le miroir, l'écriture et la représentation. La connexion spectaculaire entre le référent et l'écriture dans le dénouement romanesque confond dans une relation d'équivalence "physique" l'objet "miroir" dans la diégèse et la métaphore métadiégétique . Le statut du reflet , par -delà la signification conventionnelle d'un symbole , a ceci en commun avec les propriétés de l'icône, pour reprendre la terminologie de Peirce , qu'il tend à posséder en propre les qualités de l'objet ; l'emblème du miroir est (pré)destiné à exhiber un faux-semblant de relation empirique avec celui-ci .

La référence aux "images à secret" emblématise ces schèmes fondamentaux en ce sens qu'elle implique la possibilité d' un rapport consubstantiel entre l'image optique et le secret de la représentation. Cette expression laisse entendre en effet que le miroir pourrait

détenir , préserver , et constituer en lui-même *le secret* . Bien que les allégories de la "glace sans tain" ou du "miroir-espion" désignent l'art de percer les secrets des personnages et du texte, l' opposition sémantique du miroir et du secret semble recouvrir parallèlement une identité interne . La relation entre les termes serait paradoxale dans la mesure où le secret se dissimulerait à l'aide de l'instrument qui sert au contraire à montrer, et qui , à travers La Mise à mort est montré sous toutes ses faces et facettes.

B) Médiations culturelles

Le champ sémantique des rapports du miroir , du secret et de l'écriture romanesque relève aussi de l'histoire des idées , de la mémoire collective, de certains codes idéologiques et littéraires . Quelles filiations, quelles interférences déterminent dans le texte l'archéologie de cette corrélation ?

La mythologie du reflet en tant que structure du psychisme humain dépasse le cadre de notre propos . Nous nous contenterons ici de rappeler quelques références culturelles qui ont pu façonner les rapports du miroir et du secret de la représentation , en remontant des plus lointaines aux plus proches historiquement; mais ces matériaux disparates reconstituent plutôt une "imagerie" culturelle qu'ils ne constituent un approfondissement théorique . Il s'agit de reconnaître à partir des origines de la culture occidentale les présupposés du miroir et du roman , puis les déplacements et les ruptures qui se sont opérés en fonction des impératifs de la Révolution , de l'Avant-Garde ou de la modernité .

Il convient de s'en référer pour commencer à la conception platonicienne de la *mimesis* ; cette catégorie définit le discours en termes visuels comme une imitation artificielle de la réalité , un reflet plus ou moins déformé /déformant des choses. Platon condamne la

dégradation du simulacre à laquelle conduirait la catégorie de la mimesis, en se répétant de copie en copie de copie. Aristote réhabilite la fonction de la *mimesis* sous la caution de la vrasemblance(5). Mais il importe de rappeler quant aux rapports du mentir-vrai et du secret la confiance que Platon accorde à la dialectique pour dévoiler la vérité. La dignité de la dialectique platonicienne pense échapper à la mimesis en faisant intervenir la réminiscence . L'image de la Vérité comme *aletheia*, située par -delà le Fleuve de l'Oubli , n'est pas si éloignée de la dialectique de l'amnésie et de l'anamnèse à laquelle renvoient le voilement et le dévoilement du mentir-vrai . Dans La Mise à mort, un jeu de mots permet de passer --par syllepse-- de la mimesis , qui se définit comme l'image au *logos* chez les Grecs , c'est-à-dire la logique, la faculté de penser , que l'on peut définir comme la *réflexion* philosophique : *Le hasard...tant que Christian n'avait pas été amené à y réfléchir --ah, tu as le mot pour rire! --devant le miroir à trois faces, la complexité de sa nature, sa pluralité, ne se présentaient à ses yeux que comme un mélange bizarre, en lui, de tendances, lesquelles , suivant son humeur, l'emportaient diversement l'une sur les autres.* " (MM, p. 108)

Que la connaissance de soi ou du monde fait intervenir la réflexivité, que l'art peut être considéré comme un miroir plus ou moins adéquat de l'Âme humaine , ces présupposés généraux ne se sont probablement jamais effacés de l'histoire des idées (6) . Si comme le montre Heidegger l'être est *comme* apparaître, l'être en soi de la philosophie grecque n'est qu'une construction vide. L'essence de l'être est de se manifester, de mettre en lumière, de pro-duire la vérité comme non-latence; la tromperie se dissimule , "se couvre elle-même comme apparence, en se montrant comme être". Sartre dans L'Etre et le néant analyse la réflexivité de la mauvaise foi; Jankelevitch est un

fin analyste des contradictions , des brouillages de l'apparence. Merleau -Ponty lègue à la phénoménologie les matériaux d'un grand ouvrage, Le Visible et l'invisible.

Depuis les travaux classiques de Auerbach , le concept de mimesis a pris un sens particulier puisqu' il désigne , dans la théorie littéraire, les codes de la représentation de la réalité et leurs tendances significatives dans la littérature occidentale . Plus spécifiquement, il importe de tenir compte , dans le cas d'Aragon, des présupposés de la fameuse "théorie du reflet", une conception dialectique du réalisme classique développée par les penseurs marxistes . En effet, dans "La Leçon de Ribérac ou l'Europe française" (1941), Aragon salue comme "*une expression d'une grande beauté*" le titre de l' article de Lénine, "Tolstoï miroir de la Révolution russe" (cf. Les Yeux d'Elsa, p. 130). Dans J'abats mon jeu (1959), il qualifie cet article "*d'étude magistrale du rapport politique entre l'oeuvre et le mouvement général de la lutte révolutionnaire du grand peuple russe*" qui "*demeure à tous égards exemplaire* " (JJ, p. 209). Il se déclare "*profondément persuadé*" que "*la théorie léniniste du reflet en art est juste*" (p. 173) , et il en conclut que "*nous reflétons nécessairement notre époque, nous reflétons nécessairement dans nos écrits la marche au socialisme de l'humanité. Que nous le voulions ou que nous ne le voulions pas. D'une façon plus ou moins déformée , plus ou moins fantastique.* " (JJ, p. 173). La dernière allusion qu'il fait à la théorie du reflet dans cet essai est peut-être aussi la plus intéressante du point de vue de la problématique de La Mise à mort. Elle porte en effet sur les terribles révélations du rapport Khrouchtchev sur les crimes de Staline, dénonçant "*le mensonge de ceux qui furent aveuglement crus*" : "*Est-ce que tout cela peut s'être produit sans se*

réfléchir dans le miroir des choses écrites, dans notre comportement envers ce reflet?" (JJ, p. 256) (7). Or, la "réponse" que La Mise à mort donne à cette question , à cette inquiétude, est tragiquement négative : dans le premier chapitre du roman , la chronique d'un séjour quasi-autobiographique à Moscou en 1936 , et les témoignages de Michel Koltsov , un journaliste de la *Pravda*, jusqu'à son arrestation (MM, pp. 65-66) sont ponctués par la présence du "miroir vide", qui symbolise l'aveuglement historique du narrateur (et d'Athoine) à la réalité sinistre de l'ère stalinienne (MM, p. 58; pp. 62-63).

La théorie du reflet a été chez les marxistes le lieu incontournable d'un débat sur la fonction de la littérature . Mais l'on sait qu'à partir de J'abats mon jeu (1959), le discours d'Aragon sur le réalisme va prendre ses distances avec le dogmatisme idéologique , pour s'ouvrir aux références de la modernité des années 60: le réalisme du futur ne saurait demeurer "la copie d'un réalisme ancien", comme le montrent trop souvent les modèles figés de la littérature soviétique. L'Aragon des années 60 récupère certains codes de l'esthétique marxiste et d'autres stéréotypes idéologiques du réalisme socialiste dans une perspective critique . A l'heure de La Mise à mort, la théorie léniniste du reflet semble donc être traitée *a contrario*, si ce n'est remise en cause, dans la mesure où le réalisme socialiste a occulté ou censuré la vérité du stalinisme.

Quittons les miroirs objectifs, qui sont chargés de (faire) connaître la vérité du monde extérieur , et venons-en aux miroirs de la subjectivité, chargés de révéler la vérité du moi . Là encore, les présupposés de la problématique semblent montrer une évolution significative liée aux mouvements de l'histoire littéraire auxquels l'auteur a appartenu. D'une part, nous relevons dans les premières années 20 (et en particulier dans la période dadaïste) une certaine

prédilection pour les jeux de miroir contradictoires qui nous paraît très proche de la problématique tardive, à cette différence près que le "solipsisme" du sujet règne sans partage , comme si l'écriture enveloppait sans limites, sans dehors les images de soi (8).

Par contre, certaines orientations (semble-t-il, un peu plus tardives) du mouvement surréaliste ont partie liée dans le discours d'Aragon avec une critique de la problématique spéculaire. En effet, dans Le Traité du style , un vers de La Jeune Parque ("Je me voyais me voir") est soigneusement démonté, mot par mot , dans une analyse de cinq pages , pour démontrer la tautologie d'un tel "artifice de langage" et plus profondément pour dénoncer la vanité, la coquetterie , "*l'escroquerie*" de cette attitude d'esprit pseudo-poétique (TS, pp. 153-157). Au contraire, l'auteur de La Mise à mort paraît cultiver la fascination de tels jeux de reflets à l'infini. Un autre passage du Traité préconise la tentation de casser le miroir rhétorique , de violenter les instruments du style au lieu d'entretenir une complaisance suspecte pour les "beaux effets" d'écriture (TS, p. 29). La polémique contre les jeux de miroirs peu rigoureux et "gratuits" se poursuit dans les années 30 : "*Je parle ici des contradictions dialectiques d'un homme qui se développe et non pas des sautes d'humeur d'une mouche qui se perd dans un labyrinthe de miroirs.*" (Pour un réalisme socialiste, éd. Denoël et Steele, 1935, p. 20). L'incohérence excessive des identifications égotistes est condamnée à cette date avec une sévérité qui contraste avec la relève des "hommes doubles" démultipliés à l'infini dans La Mise à mort ; ce discours s'oppose en particulier à la problématique placée sous l'égide du miroir Brot [cf. chap. I, 2- C].

Il faut attendre les commencements de l'oeuvre tardive dans la poésie, à partir de 1956, pour assister à un spectaculaire déploiement,

à un retour en force des *signifiants* du miroir dans l'écriture aragonienne, sans connotations péjoratives (9). Le *passif* dont est chargé le thème dans l'oeuvre antérieure d'Aragon paraît lié à certaines valeurs idéologiques qui ont pu éclipser certains investissements plus anciens de l'imaginaire. Nous verrons plus loin que la "négativité" des significations du miroir n'est pas entièrement effacée dans la problématique de La Mise à mort [cf. II, 2- A].

C) Des miroirs-objets aux miroirs métaphoriques

Nous avons montré que les miroirs optiques peuvent être inscrits dans la diégèse , mais aussi servir d'interprétants à l'introspection autobiographique et décrire par métaphore les procédés de la représentation ou de la création romanesque . Cet infléchissement vers le sens figuré (autobiographique et théorique) semble réfléchi progressivement à travers la succession des chapitres . En effet, les miroirs cités dans le titre des deux premiers chapitres, "Le miroir de Venise" et "Le miroir Brot", se présentent comme un élément du décor , et jouent un rôle anecdotique mais révélateur dans le récit. Viennent ensuite deux autres types de miroirs pris au sens figuré, comme des expressions que le narrateur se plaît à désigner comme de purs "objets de métaphore" : le "miroir sans tain" (pp. 153-154, 175), puis le "miroir tournant" (pp. 357-8, 367, 369, 373). Tous deux sont liés à l'amour et à l'art d'Ingeborg- Fougère . Enfin, en l'absence de tout référence technique à un dispositif spéculaire particulier et bien précis , figurent les miroirs "essentiellement métaphoriques", qui sont des extrapolations de la référence spéculaire . Ils renvoient essentiellement à la théorie de l'écriture : en effet, le concept de roman , les procédés de la narration, les textes cités , intégrés ou relus dans le roman , les autres formes de création littéraire ou

artistique sont définis par métaphore comme des miroirs (MM, p. 35, p. 187, p. 206, p. 276, p. 390, p. 392; "Après-dire", pp. 526-527).

Certes , cette tentative de typologie ne se vérifie que dans une perspective générale; les allusions au miroir dans le détail du texte sont beaucoup plus nombreuses , dispersées et complexes que les dispositifs retenus dans le titre des différents chapitres. Il faudrait aussi prendre en considération les degrés, les transitions, les ambiguïtés créées entre le sens littéral et le sens imagé des miroirs . Par exemple, une ambiguïté , très ponctuelle, concerne la *psyché* , qui désigne concrètement dans le texte un style bien précis de miroir , un meuble -miroir installé dans le couloir de l'appartement , mais qui en même temps ne manque pas de rappeller implicitement par son étymologie les tourments de l'âme (Anthoine ayant perdu son reflet , image de l'âme) (MM, p. 484) . De même, le "miroir de Venise" placé aux murs d' un restaurant populaire en 1937 condense la signification symbolique d'une scène dont le narrateur reconstruit progressivement le cadre , les protagonistes et leurs conversations , en présence d'une clientèle inquiétante. S'imposant avec netteté, au centre de la vision , malgré son insignifiance apparente , son ressurgissement initial ressemble à un souvenir -écran à partir duquel va s'amorcer et se développer tout le processus de l'anamnèse : "*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.*" (MM, p. 12). Ce dispositif initial joue sur l'implication visible d' un fantasme de séduction . Il renvoie à l' assomption d'une identité frontale --fixée à partir d'un certain *cadre* , celui que détermine la gravité du contexte international des années 30. Cependant, la prise de conscience politique qui permet à Anthoine de s'assumer comme sujet-de -

l'Histoire, se révèle après-coup avoir été trahie, détournée de ses finalités , puisqu'elle a été la cause d'un aveuglement au stalinisme. La référence au miroir de Venise rappelle aussi quelques souvenirs plus lointains qui renvoient à un amour de jalousie dans un cadre de luxe où il est permis de reconnaître la liaison de l'écrivain avec Nancy Cunard, liaison qui s'est "brisée" l'été de 1928 à Venise, cf. MM, p. 46; puis MM, pp. 171 et suivantes). L'origine de la tragédie collective ne semble pas associée aussi directement au thème vénitien que cette digression inattendue, mais, par un tout autre biais , un vers du Roman inachevé peut en rappeler les circonstances : "*[...] cela fait un joli désastre tout ce verre de Venise en morceaux où la bête échappée hurle à douleur*" (RI, p. 56). Ce poème intitulé "Parenthèse 56" évoque la douleur éprouvée lors des révélations de Khrouchtchev sur la dictature stalinienne.

Dans la situation dramatique des années 30, il semble que ce soit pour la première fois, et la seule, que le sujet qu'on nous montre face au miroir de Venise ait acquis une identité stable, unifiée, qui se fonde sur le dépassement des valeurs socio-symboliques , mais cette identité où il a cru se reconnaître , et où "on" continue à le reconnaître sous le nom d' Anthoine Célèbre, se serait à présent révélée fatale, trompeuse, décevante. Le cas d'Anthoine--le secret de la perte de son identité--sera symbolisé par le vide du miroir, où celui-ci n'a pas su lire la réalité cachée. Les autres principaux miroirs sont marqués par le clivage, le pluriel de la duplicité, l'obliquité, la variabilité. Ainsi, le dispositif suivant, loin de *réaliser* l'unité physique et psychique du sujet, nous présente au contraire de la théorie lacanienne une étrange "*scène du miroir*" (MM, p. 94) à trois faces où se déconstruit l'unité de Christian; la mobilité des deux panneaux latéraux permet de multiplier encore le

profil des reflets antagonistes dont le sujet de l'expérience contemple le morcellement et la disparité (MM, pp. 135-136). Cette machinerie des reflets spéculaires fonctionne surtout comme un "piège à regard" : elle symbolise le narcissisme du sujet, les abîmes équivoques de la réflexivité où se projette le défilé des identifications . Les protagonistes du "miroir Brot" se retrouvent encore dans la complicité du voir lors d'une soirée à la fête foraine, dans "*un Luna-park, oui, parfaitement à Luna-park, où il y avait un labyrinthe de glaces [...].*". (MM, p. 94). (L'effet d'insistance sur le mot "Luna-park" peut se lire comme un clin d'oeil au titre du roman d'Elsa, Luna-park (1959)..

De même que l'allégorie du miroir Brot a ressurgi "*parmi les ruines du temps*" (p. 87), avant d'être représentée concrètement dans la diégèse, de même le miroir sans tain vient de l' enfance du narrateur--puis d'un décor romanesque, celui des Beaux quartiers, avant que ces "*lieux de fixation*" (MM, p. 175) ne soient repris dans La Mise à mort comme "*un simple objet de métaphore*" (MM, p. 153): "*Tu le sais et le miroir sans tain des mots, nul mieux que toi n'en connais la nature, qui appelles ce qu'ils ne disent pas l'arrière-texte. L'arrière-texte est la chambre seconde où je ne puis entrer.*" (MM, p. 155). Le miroir sans tain est utilisé par le narrateur à des fins rhétoriques , dans un commentaire lyrique qui tend à sublimer sa fonction : "*La première métaphore est celle du sommeil et de qui le contemple.*" (MM, p. 153). "*Jamais je ne passerai le seuil de la seconde chambre, où tu rêves.*" (MM, p. 154) . "*La seconde métaphore est celle des mots qu'on dit et de ce que j'entends d'eux.*" (MM, p. 154). Les mots mentent, cachent ce qu'ils signifient en secret , dans cet "*arrière-texte*" du sujet auquel autrui ne peut accéder. "*La troisième métaphore est celle de la vie. [...] . La troisième métaphore est celle de la mort. [...] Comme un miroir sans tain quand, dans la chambre claire, il n'y a plus personne.*

Comme une parole sans oreille, un amour d'absence, un désert de parfums." (p. 155). L'échec de la fusion amoureuse se place sous le signe de la mort . La métaphore du "miroir sans tain" désigne donc la séparation invisible entre les êtres dans la vie, dans l'imaginaire comme dans l'écriture . Les aveux du narrateur ne sont pas réciproques, ils se heurtent au silence de l'Autre. Nous reviendrons au chapitre III sur ce symbole du clivage dans le couple et sur les limites du discours amoureux qu'il révèle.

La référence au texte de Lewis Carroll, *Through the looking glass* dans la "Digression du roman comme miroir" reprend un dispositif analogue, puisque le narrateur tente de percer les apparences pour entrer dans ce "*monde qui [lui] est interdit, ce monde toi*" (MM, p. 185). La traversée du miroir désigne aussi , plus généralement , le passage de la réalité extérieure au monde imaginaire , à travers les conventions qu'il nécessite ; à la différence des dispositifs qui précèdent , ce miroir est commenté comme une métaphore de l'écriture romanesque , et repris comme tel dans l'essai sur les incipit (JI, p. 129). Puis la "Digression renversée ou le miroir comme roman" inverse la conception du reflet conforme au réalisme traditionnel : au lieu que le monde réel contienne à la source toute la signification de l'écriture, les identifications littéraires , à travers l'imaginaire romanesque, se projetteraient dans la réalité extérieure. Les effets incontrôlés de la fiction prennent alors le pas sur les conventions représentatives. Le dernier dispositif, celui du "miroir tournant" , semble réfléchir un double sens: d'une part, il multiplie encore les variations autour de l'image et du discours de la femme aimée, comme pour la *captiver* à son insu dans ce "miroir aux alouettes" toujours fascinant, insaisissable, inépuisable (MM, p. 405). D'autre part, sur le plan théorique, il actualise les effets de vertige de la fiction

romanesque, où se substituent indéfiniment les références du mentir-vrai. Le "mouvement perpétuel" des métaphores qu'il engendre symbolise les mécanismes de l'écriture dans leur discontinuité et leur prolifération déconcertante.

Mais le débordement massif des indices spéculaires contraint l'inventaire à sombrer dans la démesure, s'il faut prendre en compte tout ce qui "fait image" virtuellement dans le texte, c'est-à-dire au sens large toutes les allégories que le roman projette et fait miroiter; il est aisé de montrer , en déployant les volets de l'analyse, à l'instar d'un nouveau miroir Brot, comment la logique spéculaire étend de proche en proche ses figures , ses propriétés , au niveau du signifiant, du signifié et des connotations sémantiques; du récit, des personnages (T/R, p. 340), de l' onomastique ; des rapports entre l'invention et la réalité; de l' énoncé, de l'énonciation, des codes de l'écriture ; de l'intertextualité, de l'autotextualité...Ces rapports démultipliés de similitude , d'équivalence pourront , à leur tour, receler un nombre incalculable de secrets. Le statut des images ne peut que s'étendre d' analogies en analogies , et connaître une carrière sans entraves qui engendre le vertige. La métaphore du miroir comme méta-métaphore à laquelle rien n'échappe des mécanismes de l'écriture et de la lecture menace les tentatives herméneutiques et les hypothèses théoriques en les attirant à la dérive d'un sans-fond. En multipliant les ressemblances , en favorisant les reflets qui le prolongent à l'infini, le mécanisme spéculaire a pour effet obligatoire et privilégié de prêter à confusion ; l'agencement de ce dispositif dans le roman consacre le règne illimité de l'équivoque . L'*abus* étant un phénomène inhérent à la réflexivité , il n'y a pas d'autre moyen de l'éviter que de le désigner comme fallacieux, c'est-à-dire de mesurer

le défi de la spécularité en s'abstenant de le relever inconsidérément.

D) Les artifices de la mise en abyme

A quelle fin les artifices de la représentation sont -ils interposés devant le référent extérieur ? S'agit-il de garantir les conditions du faux-semblant ? Mais le vide oculaire du "miroir de Venise" annonce peut-être que leur ubiquité indiscrète menace d'affaiblir sinon d'aveugler toute autre réalité . La révélation du contenu du secret devient de plus en plus problématique.

Il est utile de revenir sur le signifiant spéculaire de la mise en abyme, dont nous avons déjà décrit les modalités narratives [chapitre I, 3-C] . Comme on le sait, Gide , l'inventeur du concept , prend l'exemple des miroirs convexes dans la tradition picturale pour expliciter la fonction de révélateur qu'il attribue à la mise en abyme . Dans les années 60, lorsque les théoriciens du Nouveau Roman , Jean Ricardou en tête, prirent la mise en abyme pour leur emblème, le concept fit florès dans le discours théorique . Le "pullulement" des mises en abyme se répandit alors avec les abus d'une mode de la modernité. L'on s'accorde aujourd'hui à admettre que l'extension de sens irrésistible qu'entraînait cet excès d'engouement a obscurci la définition du concept. En effet, plus récemment, dans un essai intitulé , Le Récit spéculaire (1977), L. Dällenbach s'est proposé de restituer à cette notion une certaine rigueur terminologique : la mise en abyme est une enclave, un emboîtement entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient . Cependant, l'auteur de cet ouvrage admet que la réflexivité de la structure ne porte pas exclusivement sur l'énoncé (le récit fictif); dans certains cas, la mise en abyme peut se rapporter à l'énonciation (aux structures narratives) ou réfléchir le "code" (au sens de R. Jakobson: c'est-à-dire en d'autres termes les

codes de l'écriture , le "métatexte"). En outre, Lucien Dällenbach distingue la reduplication simple (unique) , la reduplication complexe (lorsque le vertige de la réflexivité se prolonge à l'infini) et , pour finir, la mise en abyme "aporistique" (ou aporétique) lorsque le fragment est censé inclure l'oeuvre qui l'inclut.

Dans La Mise à mort, les "Contes de la chemise rouge" répondent assez bien à la définition la plus stricte du mécanisme : ce sont en effet des récits métadiégétiques comportant des similitudes thématiques avec le récit principal [cf. 3- C]. Mais le statut du miroir s'inscrit déjà ici entre la production du sens et le maintien du non-dit , entre la projection subjective et les altérations fictives. Cette allégorie spéculaire dénonce l'illusion naturaliste selon laquelle la réalité , supposée toujours fiable et tangible , est considérée comme un milieu neutre, dont l'écriture se prétend le calque : conception à laquelle Aragon n'a d'ailleurs jamais succombé; car même au temps des romans du "Monde réel", les exigences idéologiques du réalisme socialiste interdisaient de souscrire à cette forme supposée de méconnaissance . Néanmoins, l'exhibition des artifices optiques contribue , à partir de La Mise à mort à jeter un soupçon oblique sur l'univers représenté; c'est une manière très codée , très reconnaissable de signifier la *mise à nu* des conditions , des pièges de la mimesis.

Que vaut ce concept pour analyser la problématique de la spécularité? Dans l'"Après-dire", où il fait allusion , par ailleurs, aux images à secret, il se trouve qu'Aragon lui-même a indiqué sa position sur la mise en abyme , en commentant un mémoire de maîtrise consacré à la conception du miroir dans La Mise à mort . Il semble qu'il désigne son auteur sous un pseudonyme (10). C'est une chance opportune d'avoir connaissance du point de vue de l'auteur , d'autant que le fait est assez rare qu'un terme théorique retienne l' attention

d' un écrivain n'ayant point coutume de l'employer. S'il lui importe de revenir sur ce concept théorique, c'est peut-être parce qu'il soulève un problème sous-jacent que nous interpréterons par hypothèse comme la dialectique du secret et du déchiffrement de l'oeuvre. Il nous paraît nécessaire de nous en référer au commentaire de l'auteur non pour lui accorder une autorité absolue, mais en reconnaissant qu'il fait sens , d'une manière subjectivement déterminée. Il s'appuie en l'occurrence sur un paradoxe qu'il convient de mettre en évidence:

[...] je me sens en désaccord avec lui (par exemple, s'il abuse, précisément comme d'un paravent, d'une excuse de sa pensée, d'un concept gidien devenu fort à la mode ces temps-ci, "la mise en abyme" , pour justifier son entreprise et la mienne). Cependant, la lecture de ce travail intelligent, attentif, minutieux, perspicace, où je me suis plus d'une fois senti percé à jour, pris au dépourvu [...] m'a, je crois, interrompu dans le mien , de travail, et mis mal à l'aise pour le poursuivre : je dirais [...] que, plus que mon texte, c'est celui de Claude Rouquier que j'ai envie de compléter , continuer. [...] je crains bien de ne plus parler de *La Mise à mort* comme si ma tâche était d'éclairer ce roman pour le lecteur, mais bien de tenter de prouver à l'auteur du *Mémoire* je ne sais trop quoi, vraiment, de lui montrer en tout cas dans mon livre des perspectives qui ont pu lui échapper, de le guider par la main dans ce labyrinthe pour l'y perdre plus que pour lui en faire trouver l'issue. (MM, p. 515)

La critique de l'auteur à la lecture du mémoire consiste à ne prendre acte du fait que la mise en abyme a pour fonction d'élucider le secret que pour décaler cet objectif en le perdant dans le dédale du discours : 1) La mise en abyme explique le secret 2)il est impossible d'expliquer le secret 3) La mise en abyme ne peut expliquer le secret que comme impossible à expliquer. Il ne s'agit pas d'une simple contradiction, mais d'un vrai paradoxe , car cette définition du secret , en s'appliquant à elle-même , constitue une exception à la règle qu'elle énonce. L'argument crée une confusion entre l'énoncé , l'énonciation et la fonction métalinguistique qui sert à définir, à expliquer . Ainsi, pour définir le mot "secret", il faut commencer par dire que le secret ne peut être expliqué (avoué). Tout se passe comme si

cette proposition revenait à nier que la chose puisse être définie, expliquée.

Ce n'est pas uniquement dans les marges externes du paratexte que l'auteur commente les procédés de l'écriture ; cette réflexivité , qu'il est assez commode de nommer métatextuelle s'inscrit à l'intérieur du texte de fiction; en effet, ce roman prétend être "*le roman du réalisme . Du réalisme contemporain.* " (MM, p. 473) ; la mise en abyme n'est pas seulement fictionnelle puisque ce roman sur le roman , ce métaroman, réfléchit les codes de l'écriture. Certains chapitres le montrent tout particulièrement : le "miroir de Venise" pose le problème de la méconnaissance idéologique qui a pu discréditer le réalisme socialiste . Les deux " Digressions" commentent les rapports du roman et du miroir ; ces chapitres servent de manière d'avant-dire aux trois Contes, ainsi que "Fougère ou le miroir tournant". Cependant, loin d'être une pure conversation littéraire, ce dernier entretien joue un rôle essentiel dans le dénouement du récit principal: le narrateur y découvre que Fougère a eu connaissance du "Carnaval" à son insu (p. 404 et suivantes). Mais il est aisé de constater que la pratique métatextuelle a une extension beaucoup plus large . Tous les chapitres sont concernés (de même encore dans Blanche ou l'oubli). Le fait n'échappe pas à l'auteur, qui déclare d'emblée au seuil de l'"Après -dire" de la Mise à mort : "*Ce roman est à lui-même sa préface, je veux dire perpétuellement, d'une page sur l'autre.*" (p. 499) . Loin de tout expliciter, les commentaires de l'auteur dans le roman peuvent constituer , *on le sait*, un écran , une parade destinée à entraver l'investigation et non à l'éclairer.

Cette pratique qui entre en vigueur à partir de La Mise à mort, consiste à entrer sans cesse dans les coulisses de l'écriture romanesque, pour y agencer des décalages, des anomalies, des

distorsions. Il ne s'agit plus des interventions localisées du narrateur à propos de l'histoire contée comme dans les romans du "Monde réel" ou La Semaine sainte.

Dans un des chapitres de La Mise à mort, "Fougère ou le miroir tournant" , l'auteur analyse ce qu'il appelle le procédé du "thème secondaire" dans les romans d'Elsa Triolet . Or, ce concept ne semble guère différent de la mise en abyme fictionnelle ; il en constitue peut-être plus précisément un cas particulier, dans la mesure où , d'après les exemples cités, il joue souvent à partir de l'intertextualité: il consiste en effet à reprendre brièvement sous la forme d'un récit enchâssé une situation analogue venant d'un thème littéraire qui éclaire la signification générale du roman. Aragon a repris ces pages de La Mise à mort dans son essai sur Les Collages (MM, pp. 397-403). Cet équivalent du concept de la mise en abyme est commenté et non simplement pratiqué . Réfléchir sur le "thème secondaire" , d'un point de vue théorique, ce n'est pas utiliser , en situation, sa fonction de dévoilement ; de surcroît, un autre décalage est à prendre en compte , puisqu' il s'agit d'une étude littéraire consacrée à l'oeuvre d'Elsa .

Cette théorisation de l'écriture romanesque dans le texte , il est commode de l'appeler métadiscours ou métatexte, à condition de ne pas méconnaître la critique lacanienne à l'adresse de certaines prétentions de notre métalangage: il convient d'admettre que dans les langues naturelles , il n'existe pas de lieu transcendant de la vérité où accéder au sens du sens .Ce ne peut être qu'une illusion, au mépris de quelque vérité occultée. Par conséquent, il serait naïf de considérer que le métatexte énonce un savoir suprême par opposition à la fiction romanesque, assimilée plus ou moins à l'art de mentir . Il va de soi que le discours critique externe --pas plus que le discours critique

interne--ne saurait lui non plus prétendre occuper le statut absolu de métalangage, s'il le revendique plus souvent : à notre point de vue , il occupe un statut parallèle ou transversal au texte qu' il replie et déplie, jouxte ou déborde d'un commentaire. Aux antipodes de la distinction univoque de la vérité et du mensonge tel que le concevrait le fantasme théoriciste, la théorie interne au texte et le registre de la fiction forment bien plutôt un entrelacs d'allégorisations réciproques. C'est à la théorie externe au texte qu'il revient peut-être de montrer comment la fiction renvoie à l'art romanesque et l'art romanesque à la fiction , de sorte qu'il n'y pas de garants de part et d'autre . Or, cette hybridité qui semble homologique, fondée sur un rapport de similarité, ne va pas sans impliquer un jeu spéculaire. Tout le savoir qu'il est permis d'inférer , à la lecture des derniers romans, s'en tient en fin de compte à énoncer un non-savoir. La réflexivité rejoint ici les effets du paradoxe du menteur: dire qu'on ment, c'est dire la vérité; mais si l'on ment, on ne dit pas la vérité. Les commentaires d'auteur expliquent qu'ils engendrent l'illusion; ils ne dénoncent l'illusion que pour la reconstituer ailleurs, autrement.

Les remarques qui précèdent nous conduisent à ne pas surestimer dans <u>La Mise à mort</u> le caractère véridique de la spécularité textuelle. Le dédoublement que suscite l'image spéculaire implique ici plus que jamais la duplicité . Le miroir est désigné ici comme un instrument de leurre autant que de vérité, l'emblème par excellence de la dialectique du mentir-vrai . Une interprétation qui assigne le miroir au seul rôle de dévoilement du secret, comme si cet objet-fétiche pouvait assurer une "orthoscopie" du mentir-vrai romanesque , manquerait cette ambivalence pour retomber dans un ordre de valeurs excessivement positives. Si les miroirs sont bien des "images à secret", il faut

rompre le pacte qui confine la fonction du récit (ou du discours) spéculaire dans le registre de l'intelligibilité, de la lisibilité maximales. Cette rassurante certitude, l'auteur lui-même dans "l'Après-dire" la dénonce comme une illusion . Il ne sera pas permis de s'abriter derrière la mise en abyme en s'en servant comme d'un paravent théorique. L'autoréférence de ce métaroman paraît devancer tous les possibles de l'analyse critique; la surface réfléchissante du texte tend un piège déceptif aux codes de la lisibilité.

Il faut peut-être dépasser la clôture du discours théorique pour accéder à la signification autobiographique du secret . N'y-a-t-il pas des *chambres* condamnées à l'oubli , des pièces secrètes derrière cette galerie de miroirs, comme le suggère aux regards indiscrets l'image de la glace sans tain ? L'accès à l'intimité de la "*chambre seconde*" , ce lieu de la confidence avec l'Autre où s'engendrent les songeries de Fougère est interdit au narrateur (cf. "Seconde lettre à Fougère" , p. 155) . Les Chambres(1969) , un recueil poétique publié quelques années plus tard, confirme l'obsession de l'Autre inaccessible. Chambres de l'intimité, de la mémoire du couple, chambres de miroirs et chambres d'échos... Que dissimulent le triomphe du paraître, la prolifération des ombres inconsistantes , quelle est la raison d'être des masques et des reflets déformants ?

Après avoir centré l'analyse des "images à secret" sur les mécanismes théoriques de l'écriture, il convient donc de s'aventurer plus avant, mais avec prudence, du côté de l'herméneutique du miroir dans La Mise à mort. Que les images à secret constituent un mirage n'en fait pas moins un emblème significatif. L'auteur se garde bien de nous éclairer autrement que par la *via negativa* en ce qui concerne l'élucidation du référent réel . Décrypter le roman, est-ce procéder à l'inverse des mécanismes de l'écriture? Non, car le mentir-vrai ne se

laisse pas si facilement réduire. Les hypothèses trop simples sur la signification du réel risquent à coup sûr de se révéler hasardeuses et impraticables . Sous peine d'être invalidée en trouvant toujours la preuve du contraire dans le texte, l'interprétation est bien plutôt amenée à reconnaître les effets incessants d'illusion et de dénégation que lui tend le miroir du mentir-vrai . L' écriture des derniers romans se situe dans l'entre-deux de la fiction et de la réalité, de sorte que l'envers et l'endroit du texte sont confondus et indiscernables.

2- VALEURS CHANGEANTES DU VISIBLE ET DE L'INVISIBLE

Si "*l'échelle des reflets va de la lumière aveuglante aux ténèbres* " (MM, "Après-dire", p. 506), les miroirs de La Mise à mort font croître les ombres du secret . L'image de la réalité dépend des jeux du visible et de l'invisible . Dans la mesure où les modulations atteignent au plus haut degré du flamboiement pour décliner jusqu'à une éclipse totale , elles compromettent la visibilité des reflets, comme si les variations extrêmes constituaient un symbole de non-lisibilité. Ainsi, la fonction du miroir est parfois contredite: il y a des miroirs aveugles tout comme des lumières aveuglantes (cf. "Le miroir Brot"; T/R, p. 371). Telle anomalie "crève les yeux" (T/R, p. 377) : l'image est tellement évidente qu'elle passe inaperçue, mais l'expression se renforce à être prise au pied de la lettre (cf. le symbole d'OEdipe, la scène de l'aveuglement de Gloucester dans Le Roi Lear). Prenons le cas d'Anthoine , qui incarne la déficience spéculaire , ou à l'inverse celui de Christian, qui illustre symétriquement la profusion des reflets: la réflexivité est traitée en fonction d' un perpétuel déséquilibre dû au manque ou à l' excès de reflets, elle ne se présente jamais sous la forme de l'adéquation . Elle n' a pas pour fonction

d'assurer l'intelligibilité , mais d'instaurer du jeu, des jeux multiples . Les reflets ne seraient distincts que sur la moyenne de l'échelle, mais ces conditions optimales ne constituent qu'une résultante imparfaite, de même que, dans l'allégorie du "miroir Brot", la superposition des images, des points de vue contraires converge sur la figure intermédiaire de l'Indifférent, celui que rien n'affecte . Le dispositif est conçu pour que l'image distincte implique aussi l'indistinction d'une moyenne qui absorbe les écarts extrêmes de toutes les variations possibles.

La dialectique de l'obscurité et de la clarté se présente comme une alternative qui témoigne d' une certaine "dualité d'esprit"(Incipit, p. 49) . Certes , il s'agit d'une antithèse universelle que l'on peut qualifier de stéréotype rhétorique, mais elle renvoie dans l'oeuvre d'Aragon d'un champ sémantique assez révélateur . Le fait d'apparaître ou disparaître à la lumière relève d'une pratique de la contradiction dont Aragon a maintes fois voulu indiquer l'importance dans son oeuvre et dans sa conception de l'écriture. Il est instructif de discerner les significations majeures qu'assume cette image, car La Mise à mort est un aboutissement où s'inscrivent en filigrane des antécédents plus ou moins implicites; il faut donc , cette fois encore, commencer par en éclairer les déterminations sous-jacentes.

A) Symboles de l'ombre et de la lumière

Un aperçu d'ensemble permet de montrer que les images du visible et de l'invisible recueillent dans l'oeuvre d'Aragon des valeurs sémantiques récurrentes. Ce paradigme de notions abstraites constitue une ontologie parallèle à la problématique de la représentation dans La Mise à mort : l'ombre est le symbole de l'erreur , de l'illusion, de l'inconsistance, du "non-être"; la lumière est le symbole de la vérité,

de la certitude, de l'être. Mais cet antagonisme n'interdit pas le jeu des contraires, des variantes. Il se prête à toutes sortes de renversements par rapport aux présupposés de l'héritage philosophique . Selon les époques considérées dans l'oeuvre d'Aragon, les entités de l'ombre peuvent être valorisées à l'encontre de la tradition culturelle.

Ainsi, au seuil du Paysan de Paris (1926), la "Préface à une mythologie moderne" exalte le "*royaume noir*" de l'erreur, "avec ses caractères inconnus" que "*les yeux de l'homme évitent*", alors qu'elle seule pourrait témoigner "*de la fugitive réalité*". Le rationalisme s'illusionne quand il s'autorise à répandre les lumières humaines comme s'il pouvait éliminer cette puissance qu'il méprise et qu'il prétend contrôler : "*La lumière ne se comprend que par l'ombre, et la vérité suppose l'erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l'enivrement*". (Le Paysan de Paris, coll. "folio", PP, p. 15). Le surréalisme fraye sa voie au-delà des antithèses (ibidem, p. 14), ce qui rapproche cette problématique de celle de La Mise à mort.

Cependant, la "leçon de ténèbres" que donne le surréalisme *révèle* le scripteur à lui-même, sans complaisance, sans tricherie ; Aragon s'imagine l'automatisme psychique pur comme un "vérascope" assez redoutable , comme un instrument de vérité qui fait affleurer des secrets de l'inconscient. L'ombre "*fantastique et réelle*" des abîmes intérieurs se projette d'une manière rigoureuse et objective .

A partir des années 30 et jusqu'au milieu des années 50, le discours politisé d'Aragon va supprimer la réversibilité de la lumière et de l'ombre, de la vérité et de l'erreur . Pour un réalisme socialiste (1935) insiste sur le renversement des valeurs qui s'accomplit lorsqu'il faut franchir ce *passage* symbolique des rêves à la réalité qu'un abîme est venu séparer tout à coup. Tout se passe alors

comme si Aragon prononçait un nouveau pacte, irréversible; désormais, dans sa mythologie personnelle, il abjure solennellement son passé surréaliste : "*L'homme que j'ai été m'apparaît comme un être des ténèbres. Je revois les longues étapes de sa rééducation. [...] Regardez-le, camarades, et dites-moi, n'ai-je pas raison d'être fier de moi?*" (Pour un réalisme socialiste, éd. Denoël et Steele, p. 55). Un absolu moral vient alors se superposer au renversement axiologique de l'obscurité et de la lumière de la période surréaliste : les significations de l'ombre sont vouées au Mal, tandis que la clarté devient une évidente émanation du Bien . L'antagonisme va bientôt se figer dans cette nouvelle formulation , ce qui peut surprendre dans la mesure où Aragon répugne à un enfermement dans l'ordre des catégories fixes; mais cette conviction monolithique acquiert une force idéologique à s'affirmer envers et contre les origines sociales et une autre conception de l'écriture; en outre, c'est déjà, à l'origine, pour cet écrivain, un renversement assez spectaculaire, un basculement vertigineux en soi de ne plus "parier sur le noir" à chaque instant, de ne plus être contre, mais de (se) convaincre d'être "pour". D'autres raisons expliquent les postulats de l'écrivain militant (11) . L' ambivalence contenue dans l'hypothèse surréaliste tend néanmoins à être remplacée par un manichéisme triomphant, en accord avec les impératifs du réalisme socialiste: à la lumière du marxisme, les bâtisseurs du socialisme ont la certitude de détenir la vérité et d'accomplir le Bien ; les créatures infernales , les forces réactionnaires , les sombres machinations des ennemis de classe sont rejetées dans le domaine des ténèbres et de l'erreur. Dans cette symbolique, l' ombre errante (où l'on retrouve l'idée d'erreur, une forme d'inconsistance et d'irresponsabilité) est répudiée comme la survivance du passé individualiste (12).

Un article de Littératures soviétiques (1955) montre que cette dualité est encore maintenue dans une logique manichéenne (13). Ce n'est que dans la dernière période de l'écriture , assombrie par de graves mécomptes politiques et idéologiques que l'ambivalence de l'ombre et de la lumière est progressivement rétablie dans ses droits (14). Ainsi, dans sa conférence de 1959, "Il faut appeler les choses par leur nom", Aragon critique une conception rigide et stéréotypée de l'art de Parti , pour réinvestir dans le réalisme socialiste les effets déstabilisateurs de la dialectique autorisée du marxisme : "*Il n'y a pas de lumière sans ombre. Un livre sans ombre est un non-sens, et ne mérite pas d'être ouvert.*"(JJ, p. 136). Pour libérer la littérature militante de son affadissement bien-pensant, Aragon se réclame d'un réalisme socialiste qui projette envers et contre les certitudes idéologiques les ombres portées des objections , des doutes sans cesse renaissants ; selon lui, il faut montrer les conflits entre les certitudes idéologiques et les contradictions issues de la réalité (15). Tel serait le contexte de la problématique de La Mise à mort.

Les images de l'ombre et de la lumière dans l'oeuvre d'Aragon sont donc fondées sur des contenus philosophiques et métaphysiques (vérité, erreur; bien, mal); mais elles opèrent diverses interversions des valeurs : à la période surréaliste, Aragon explore les vérités de l'ombre, surgies de l'inconscient et de l'imaginaire; de nouveau, à l'époque des derniers romans , il reconnaît le danger des certitudes dogmatiques, d'où l' avènement paradoxal des "soleils noirs" de l'erreur , de l'incertitude , de l'illusion de connaître; ces éléments correspondent à une construction intellectuelle adaptée aux fonctions du mentir-vrai. Au contraire, la période intermédiaire qui s'étend du milieu des années 30 au milieu des années 50 , est dominée par une

antithèse sans équivoque , où la lumière du parti communiste s'oppose aux ténèbres infernales du monde non-communiste.

Ce panorama doit être à présent replacé dans l'optique de La Mise à mort. En appliquant ce "fond" , la configuration symbolique du roman prend sens; elle se (re)constituerait à partir des archives de la mémoire textuelle . L'on comprend qu'Anthoine, le personnage aux yeux noirs, défini comme le militant communiste (p. 467) , ait perdu son ombre dans le miroir, dans la mesure où il a rompu avec son passé individualiste. Il parcourt toute la gamme de la lumière à l'obscurité, c'est-à-dire de la vérité à l'erreur . A partir de 1956, Aragon évoque l'aveuglement de ceux qui ont été trop fascinés par le soleil radieux , à force de croire à leur idéal (cf. "La nuit de Moscou", RI, p. 234; "La fin du "Monde réel, C, p.596) . A présent, cette lumière trop intense que les valeurs du parti communiste dispensaient , concentre son faisceau sur Fougère seule, identifiée à Elsa , comme l'Après-dire, et d'innombrables allusions dans le roman le suggèrent.

B) De l'art de feindre

L'obscurcissement ou la surexposition , la luminosité trop faible ou trop forte des reflets pourraient donc se rapporter aux effets conjugués de l'erreur et des fausses certitudes. Toutes ces variations de l'image à la non-image indiqueraient tout d'abord la nécessité où se trouve un réalisme conséquent de procéder à des réglages , à des (ré)ajustements , à des *corrections* de la perspective (16). La réécriture des Communistes (1966-7) , par exemple, illustre symboliquement cette volonté de tenir compte des changements , des méprises, voire des falsifications (17). Mais les derniers romans "écrits à neuf" prennent beaucoup plus de libertés à l'égard de ces exigences conventionnelles de la véridicité. Il ne s'agirait pas tant de rectifier des erreurs, des illusions idéologiques, mais plutôt de

maintenir ou même de ramener symboliquement à leur apogée les altérations, les défauts de la représentation. Ainsi, par exemple, La Mise à mort, s'ouvre symboliquement sur l'évocation d'un miroir vacant, le miroir de Venise, parallèlement à l'absence de reflet d'Anthoine . Il y a donc une perturbation symbolique du miroir, d'entrée de jeu, au début du roman, avant que la fonction du miroir ne soit anéantie à la fin du roman , lors de la scène du miroir brisé; au milieu du roman ce serait plutôt la profusion des reflets déformés /déformants qui engendre et aggrave la crise du miroir. L'écriture compte ici sur le paradoxe pour atteindre son objectif réaliste : dire "*le non-luire [...] le non-voir [...] le non-étoiles*" (Théâtre /Roman, p. 158) , c'est faire apparaître le secret qui contrarie l'apparition du reflet. Toute cette négativité est la figure de la vérité à montrer . Cette nouvelle "leçon de ténèbres" va donc amplifier à plaisir les illusions d'optique et les dérèglements contradictoires du reflet .

Cette hypothèse permet d'apercevoir une autre ambivalence dans l'image des variations de l' ombre et de la clarté . Les contrastes ne seraient pas uniquement dûs à des contraintes objectives, à des causes situées dans la réalité extérieure . Supposons qu' il y a également dans le "mentir-vrai" des derniers romans--c'est aussi leur séduction--un malin génie dont l'intention est de dissimuler et d'aveugler. Il est difficile au lecteur de se charger du rôle d'arbitre. L'auteur prétend à cette impartialité qui permet de démentir les subterfuges, les omissions, les déformations; mais il est juge et partie. Il joue peut-être une indifférence feinte. Il se plaît lui aussi à se cacher, à se définir comme l'absent, ou le mort, au jeu de bridge. On ne se débarrasse pas si facilement des effets , des connotations de la dissimulation et de la simulation . La conscience trompée et la conscience trompeuse coopèrent, se substituent l'une à l'autre. Le

registre de la dissimulation ouvre l'abîme de la fausse apparence .

"L'Après-dire" de La Mise à mort propose , pour conclure , une image : un *mérou* a pris son propre reflet pour une proie réelle ; il se précipite, et brise le miroir dont il n'a su , et pour cause, reconnaître le leurre (MM, "Après-dire", p. 526) .

L' art troublant de "faire croire" n'affecte pas seulement les rapports amoureux (MM , pp. 349-350), il émane du principe même du *mentir-vrai* : "*La feinte, c'est la fiction, avec quelque chose en plus, la volonté de tromper. Vous faites semblant, au fleuret, de viser l'adversaire où il va porter la parade, se découvrant, alors que c'était où vous l'attendiez pour frapper ailleurs: c'est cela , la feinte de l'escrimeur...*" (p. 350). Cette parabole des duellistes , que l'on retrouve au détour d'un chapitre de Théâtre /Roman (p. 164) , intitulé "Le contre-dit", fait *se croiser* différents paradigmes qui constituent autant de thèmes de fascination d'Aragon : les exercices d'adresse , la blessure, son évitement, l'affrontement des contraires. L'art de l'escrime est constitué d'un ensemble de figures en mouvement, qui demandent des qualités de rapidité, d'habileté. On peut également mettre en regard le geste de la feinte et le motif du secret, puisqu'il s'agit de couvrir et mettre à découvert, alternativement, des points vulnérables. La structure de compétition du jeu agonistique renvoie à l'entre-deux du leurre et de la mise à nu, de la mise à mort symbolique. A condition de réussir, le mensonge et la méprise ont des effets tangibles et incontestables sur la réalité ; il y a tout lieu de penser que les fantasmes de la traîtrise , de l'erreur et de l'illusion provoquent ici la réalité elle-même avec un maximum d' efficacité . Les duellistes incarnent aussi à la perfection une structure mimétique inversée: leurs mouvements sont une réplique en miroir l'un de l'autre. Le joueur feinté n'a esquivé qu' un simulacre de coup, ce qui permet à

son adversaire de l'atteindre "pour de vrai". La feinte correspond à une stratégie du détour; mais le *trait* caractéristique de la vérité , c'est de *pointer* la blessure ; à cet instant, il n'y a plus de symétrie dans l'attaque et la défense . La feinte joue sur la non-coïncidence, le décalage, la confusion et le clivage du vrai et du faux , bref, sur des éléments caractéristiques qui s'apparentent aux mécanismes constitutifs de la diatextualité .

Le champ sémantique des exercices d'adresse --et plus généralement de l'habileté , de la qualité technique --est bien attesté dans l'oeuvre d' Aragon (18).

Les dons éclatants que l'on reconnaît à Aragon ne sont pas sans rapport avec une conception duelliste de l'affabulation. On lui accorde , le plus souvent pour le lui reprocher, une souplesse d'esprit , une agilité dialectique, une sinuosité habile et retorse dans le discours, une prodigieuse aptitude à mémoriser et à pasticher de vastes lectures (19) . Aragon témoigne aussi d'aptitudes infinies aux métamorphoses et d'une fascination pour les procédés techniques, les stratagèmes de l'*invention* (par exemple, la réflexivité, l'hybridité, les collages, les incipit).

Plus que jamais, les derniers romans de l'auteur apparient les contraires, entrecroisent des références hétérogènes, déploient des tactiques fondées sur les pièges du jeu et de l'équivoque. Deux historiens de la civilisation héllénique Marcel Détienne et J. P. Vernant, ont analysé ces diverses caractéristiques comme un " *ensemble complexe , mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels*" (20) qui combinent la feinte à des habiletés diverses. Cette catégorie que résumerait en grec le concept de *mètis*(20), nous paraît toutefois posséder une certaine universalité. La philosophie grecque , aux origines de la pensée occidentale, situe la *metis* à

l'opposé de l'Etre immuable et fixe; elle se produit dans le monde instable , multiple, changeant , et fallacieux, du devenir et de l'opinion; elle opère des renversements dialectiques et oscillatoires entre les termes . De même, Aragon se situe du côté du mouvement (Héraclite) , de la dialectique (Hegel puis Marx) et du "devenir révolutionnaire" (21). La fidélité , chez lui, n'exclut nullement une sorte de flexibilité; elle se renouvelle, elle s'accorde, s'adapte aux changements historiques ; elle compose, négocie avec des tendances labiles en fonction des stratégies dictées par la *mètis*. (22). Enfin et surtout, l'image d'Aragon a été souvent associée à la séduction . Or, dans la mesure où la séduction, étymologiquement, correspond à l'idée d'égarer, de détourner quelqu'un dans une fausse direction, l'on y retrouve encore cette thématique de la *metis* : séduire, c'est conquérir et pervertir en employant des manoeuvres rusées.

Cet écrivain doué de *mètis* ne peut que se sentir pris en faute au cas où il semble avoir commis une erreur de jugement; il connaitrait le vertige simulé ou réel de la chute quand son habileté, son intelligence ont manqué leur but . La perte des références, l'effondrement des certitudes et des objectifs, l'irruption de la douleur, du désespoir sont issus de cette confrontation . De tels états démentent les aptitudes propres à la *mètis* , à moins qu'ils ne constituent une ressource plus efficace, comme certains critiques ont pu l'insinuer . Il y a plutôt ici encore , à notre avis, une équivoque, une nouvelle ambivalence .

L'herméneutique des "images à secret" esquissée dans l'introduction, s'est déjà vue confrontée aux implications de la feinte. L'image étant située à la surface, elle risque de se confondre avec le

faux-semblant. Dès lors , dans la mesure où la profondeur tend à être évincée , tout se passe comme si les secrets se formaient en trompe-l'oeil . Quand les jeux de miroir suscitent l'illusion, comment détecter la disparition de l'objet réel? Pierre Abraham comparait de manière amusante Aragon à Robert Houdin en raison de la dextérité avec laquelle l'écrivain manipule les "tours" stylistiques ; il insistait sur la rigueur , la vitesse et la perfection que nécessite *"le travail de l'illusionniste"*-- on pourrait ajouter l'effet d'émerveillement --(23) . Toutes ces qualités techniques font de ce génie du leurre un équivalent du grand art , de l'essence de l'art, contrairement à l'opinion commune qui confond souvent dans une même réprobation l'escroquerie et cette fascination pour l' artifice et le mirage évanescent . Il suffit de considérer les définitions péjoratives dont l'esthétique baroque a été si longtemps taxée. Aragon lui-même , dans les années de passage du surréalisme au réalisme socialiste a dénoncé avec véhémence les charlatans de la littérature (24) . Pourtant, il se pourrait que l'écriture spéculaire révèle moins le contenu du secret que son escamotage. En effet, du point de vue du mentir-vrai, la fiction n'est pas seulement le reflet inversé de la réalité, mais le reflet d'une réalité si changeante qu'il n'y a plus lieu d'en évaluer la fausseté ou la véridicité (25).

C) Lectures divergentes des enjeux des miroirs

Dans l'ensemble, les travaux universitaires publiés sur La Mise à mort prennent pour objet essentiel les enjeux de la réflexivité . Nous renvoyons à la bibliographie pour l'indication complète des références aux articles et ouvrages cités ci-dessous. Dans "Grammaire d'Aragon" (1967) , Jean -Claude Milner analyse une nouvelle conception du roman réaliste où les reflets entre les personnages effacent les traits de leur individuation . S. Bibrowska, dans Une mise à mort.

L'Itinéraire romanesque d'Aragon (1972), passe en revue la succession des principaux miroirs du roman (miroir de Venise, miroir Brot, glace sans tain , miroir tournant) pour démontrer l'échec de l'engagement politique d'Aragon . Nous reviendrons en détail sur ces deux premières contributions.

Catherine Clément (dans un article publié en 1973, repris et augmenté en 1975) a étudié dans une perspective philosophique et psychanalytique les fantasmes et les mythes du narcissisme (elle insiste sur la conception romantique de l'amour , le thème de Peter Schlemihl et le thème d'Othello) . La perte d'image dont souffre Anthoine exhibe le complexe de castration de ce nouveau Peter Schlemihl et révèle aussi une transposition inversée du mythe de Narcisse et d'Echo, puisque le héros s'est privé de son reflet pour l'amour d'une cantatrice .

Daniel Bougnoux est , de tous les commentateurs , celui qui a consacré aux derniers romans d'Aragon le plus grand nombre de travaux , et d'une importance souvent remarquable. Dans "L'échange fou" (1973) , il reprend la perspective sémiologique et intertextuelle que révélait son ouvrage sur Blanche ou l'oubli (1971). Il y montre sur un corpus élargi que la confrontation de l'écriture , du chant, de la musique et de la peinture dans "quelques oeuvres récentes de L. Aragon" (dont La Mise à mort) fait appel aux "*jeux incessants de miroir (ou de rimoir, ou de grimoire, ou de la mémoire*". Il relève accessoirement une certaine bipolarité : le dispositif dioptrique de Blanche ou l'oubli répond aux stratagèmes catoptriques de La Mise à mort. Il convient ensuite de rendre compte de deux articles ultérieurs de D. Bougnoux qui insistent sur l'interaction du visible et de l'invisible, et qui constituent à notre avis une contribution considérable à l'analyse de La Mise à mort comme roman du miroir. Le titre du premier, "Chambre obscure"

(1977), fait allusion à l'obturation d'un appareil optique dont la fonction est de reproduire une *image* sur un écran. C'est une invitation à lire comme une "reprographie" du roman tout entier le premier Conte de la Chemise rouge , "Murmure", où le narrateur se réveille en effet dans une chambre, ce lieu d'intimité, avec le sentiment d'avoir perdu les repères de l'espace et du temps et la conscience de son identité . Les différents niveaux narratifs de ce texte permettent d'explorer la mise en abyme "nucléaire" d'une "*substance fissible*" , renfermant dans ses failles une réserve d'*aveux* ailleurs refusés.

Dans le dernier en date de ses articles sur l'oeuvre d'Aragon,"Girardisme et littérature : une lecture de La Mise à mort" (1985), Daniel Bougnoux montre quelques convergences entre la problématique d'Aragon et les théories de René Girard concernant le désir mimétique et la crise sacrificielle. Cette lecture girardienne de La Mise à mort part de l'hypothèse "*qu'il y a chez Aragon du miroir en prime*"; "*[...] au commencement [...] serait le mime ou le redoublement spéculaire*"; une triple clause est associée à ce pacte (26) :"*[...] le miroir fonctionne en permanence au [...] niveau du politique, de l'érotique et de l'esthétique* [...]". Ce serait "*simplifier cette écriture*" que de méconnaître l''enchevêtrement de ces trois niveaux (27) . Cette hypothèse de lecture rappelle les trois thèmes que le premier chapitre de La Mise à mort introduit, pour annoncer que les lecteurs et les personnages ne sauront les percevoir que sélectivement : "*Ici, la question était plutôt de regarder les mêmes faits et les mêmes gens du point de vue de la jalousie, de la dépersonnalisation, du réalisme, etc.*" (p. 25) . Pour souligner un aspect de cette triple détermination, Daniel Bougnoux ne craint pas d'affirmer que l'amour courtois et masochiste adressé à Fougère-Elsa dans le roman relèverait

au fond de la même "statuomanie" que le culte de Staline... Mais le sacrifice du narcissisme à l'objet aimé n'est qu'apparent, car la rivalité mimétique l'emporte dans le duel final entre Alfred et Anthoine ; l'instance du tiers --Fougère, qui en est l'enjeu et l'arbitre, comme l'auteur-- semble alors avoir disparu de ce combat singulier. La "*victimisation du double*" jouerait dans le dénouement le rôle d'une défense schizoïde dressée contre l'inacceptable réalité. Enfin, le rapport du miroir à l'esthétique renvoie à la conception du réalisme, devenue problématique; le miroir de Venise reflète à un méta-niveau la crise de la représentation engendrée par la faillite des idéaux historiques . En outre, ce n'est pas seulement l'argument du roman qui peut être analysé à partir de ces "*phénomènes de captures mimétiques*"; dans l'écriture, l'emboîtement des niveaux narratifs serait poussé jusqu'"*à l'ombilicabyme*"; le morcellement des reflets , les images, les analogies déferlent .

Les études les plus récentes orientent l'interprétation de la réflexivité dans de nouvelles directions. Jacqueline Dang Tran (1987) analyse les jeux de miroirs de La Mise à mort comme un des motifs de l'esthétique baroque. Eliane Formentelli (1987) met en parallèle dans La Mise à mort un double imaginaire mortifère, l'imaginaire du miroir et celui de la voix ; le roman se partage entre la propension à l'"autoscopie" spéculaire et une fascination pour le chant sublime , par essence irreprésentable, où s'investit le discours amoureux. Edouard Beguin (1988) traite des effets de miroir dans une perspective théorique fondée sur les rapports entre écriture et lecture : un roman comme La Mise à mort renvoie le lecteur à son image critique , pour disposer en retour de certains effets au cours du processus de la lecture.

Il convient , à présent, de dégager parmi ces travaux critiques quelques pistes cruciales qui nous permettent d'approfondir l' axe essentiel de notre lecture, à savoir la corrélation du miroir , du secret et de l'illusion . Nous nous reporterons à cet égard à l'article de J. C. Milner et à l'ouvrage de S. Bibrowska, dans la mesure où ils se rapprochent sans doute le plus de notre propos . En outre, leurs hypothèses ont l'intérêt d'être fort dissemblables (et toute hypothèse a sans doute déjà partie liée avec le dévoilement du secret). Tandis que l'analyse volontiers abstraite de Milner démontre la portée théorique des ambiguïtés fondées sur la simulation et la dissimulation , l'essai de S. Bibrowska soumet le texte à la question de la crise stalinienne, pour en disséquer les répercussions inavouées; bien que la critique idéologique de S. Bibrowska ait le mérite de soulever un problème majeur , elle nous paraît faire violence au texte, en procédant trop souvent à des extrapolations . Quand des études critiques analysent les formes et les contenus de la simulation et de la dissimulation , des problèmes méthodologiques particuliers se posent , qui reflètent certaines difficultés qu'il convient peut-être de répérer à la lecture.

Tout d'abord, Sophie Bibrowska examine successivement les principaux miroirs pour expliciter le secret qu'ils renferment à chaque nouvelle étape. Que cet ouvrage parvienne à suivre un parcours aussi clair , aussi linéaire, nous surprend un peu dans la mesure où l'écriture romanesque du dernier Aragon superpose plusieurs registres et joue sur des rappels, des effets de récurrences incessants. Cet essai se propose d'analyser la signification du roman dans sa totalité , mais l'on constate qu'il se limite pour l'essentiel--sans que l'auteur s'en explique , comme si la chose allait de soi--aux répercussions de la période stalinienne , alors que la diversité des travaux critiques cités

suffit à montrer que La Mise à mort peut aussi donner lieu à de tout autres hypothèses de lecture . Malgré l'importance de son point de vue, il ne tiendrait pas assez compte, à notre avis, de la polysémie du roman, ce qui le conduit à occulter du même coup une part de sa complexité même, et notamment à éliminer d'autres ramifications liées au dédoublement , au secret et à la mise à mort . En outre, Blanche ou l'oubli et Henri Matisse, roman, y sont interprétés à partir des mêmes thèmes de la dualité et de l'échec dégagés dans l'analyse de La Mise à mort.

Dans "Girardisme et littérature" (1985) , au contraire, D. Bougnoux traite des implications réciproques entre le stalinisme , le discours amoureux et la problématique du réalisme : cette approche permet d'éviter de dissocier le statut du stalinisme chez l'auteur d'une problématique globale cohérente. Il est vrai que dans les présupposés de l'exégèse critique , le comportement d'un stalinien se rattacherait plus étroitement au secret que ne l'exigent d'ordinaire l'activité politique et la participation aux affaires publiques : comme on le sait, les procès accusaient de complot des "ennemis de l'intérieur" , mettaient ceux-ci dans l'obligation d' *avouer* une compromission sans fondement . Daniel Bougnoux, dans ce dernier article , suggère que la problématique de la méconnaissance se prête à être analysée en ce sens : le leurre spéculaire aurait pour fonction de reproduire cette méprise idéologique . La question du secret se rattache ici à la dissimulation dans la mesure où Aragon , par l'intermédiaire de la famille et des amis d'Elsa, pouvait être informé ; mais , en l'absence d'informations, à défaut d'archives disponibles, il n'y a actuellement que des hypothèses invérifiables (28).

C'est à la fois la force et la faiblesse de l'essai de S. Bibrowska de trancher la signification de La Mise à mort en vertu d'un principe

de lecture unilatéral. Ainsi, l'équivoque liée au refus de sacrifier clairement Anthoine pour redevenir Alfred y est parfaitement montrée. Mais Anthoine et Alfred y incarnent Aragon lui-même , ils expriment des tendances caractéristiques de l'écrivain. Cette certitude est même si appuyée que dans la dernière partie de l'ouvrage, l'oeuvre d'Aragon est attribuée à Alfred (la période surréaliste) et à Anthoine ("Le Monde réel"); puis toute la critique aragonienne est divisée purement et simplement en "critique anthoinienne" et "critique alfredienne"! S. Bibrowska néglige les clivages entre la fiction et la réalité extratextuelle dans l'écriture, ce qui fausse la perspective de ses analyses. Son hypothèse de travail paraît peut-être commode, pour aller droit au but, mais, à cause de ce manque de rigueur , elle peut aussi paraître abusive, et être contestée . Pour définir autrement que par métaphore une "méthode d'inquisition" assez étrange où les intuitions les plus justes côtoient les jugements sommaires , Une Mise à mort s'apparente assez à une "critique existentialiste" du roman: en faisant référence à des concepts de résonance sartrienne, comme l'engagement, la prise de conscience, S. Bibrowska dénonce les ruses de la mauvaise foi , et donc, de manière latente, les compromissions , les contradictions de l'écrivain , sa complaisance envers les masques. Ses références théoriques ne sont donc peut-être pas toujours adaptées à leur objet; en outre, la tendance de l'interprétation est parfois normative, éthique presque dogmatique. L'auteur de cet essai semble préconiser une autre conception de la littérature, en reprochant à Aragon, notamment, de préférer les échappatoires , de ne pas aller jusqu'au bout de ses positions critiques, et de même ne rien avoir appris de mai 1968 (30) . La perspective "existentialiste" de cet *itinéraire* romanesque d'Aragon, comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage , peut se définir exactement comme l'envers, la contre-partie

polémique de l' apologie de l'écrivain marxiste que Garaudy avait publiée quatre ans avant La Mise à mort. Selon S. Bibrowska, au contraire, dans Les Communistes , " *l'absolu s'identifie avec une contingence : le Parti communiste en tant qu'*organisation.". C'est pourquoi Aragon aurait "*commis un sacrilège artistique* " en supprimant le décalage entre "l'absolu" de la "vision artistique" et la contingence du "niveau de l'anecdote"; bizarrement , S. Bibrowska affirme qu'à partir de La Mise à mort, l'écrivain a souvent répété qu'il existait une tension de ce genre alors que nous cherchons en vain où Aragon considère la littérature en des termes aussi idéalistes (31) . Une telle conception de la littérature exemplaire n'écarte-t-elle pas certaines oeuvres qui échappent à ce grand dessein, d'une transcendance métaphysique? A partir du moment où la valeur esthétique dépend des finalités et non plus des moyens de l'oeuvre, l'analyse littéraire passe au second plan . C'est un acquis des méthodes structurales d'avoir montré, au contraire, qu'il importait de partir des caractéristiques formelles du texte . L'assimilation des deux personnages romanesques par l'auteur de cet essai montre à quel point les structures textuelles et sémiotiques sont négligées . Tout se tient, car une perspective de lecture qui sous-estime les brouillages herméneutiques que constituent les clivages de la situation d'énonciation accroît la certitude un peu naïve de dégager la signification du "cas Aragon".

Par contre, S. Bibrowska explique remarquablement à notre avis comment la trahison des valeurs communistes suscite le thème tragique de l'aveuglement au stalinisme. La culpabilité se mêle confusément à l'irruption de la douleur . C'est pourquoi le mythe d'OEdipe tient une place privilégiée dans les derniers romans . Il est aisé de montrer que cette figure de l'ironie tragique dont S. Bibrowska analyse à juste

titre l'importance, symbolise aussi les liens du visible et de l'invisible . Certes, l'affinité mythique au second degré que le dernier Aragon montre pour le personnage d'OEdipe se fonde non seulement sur le camouflage de la naissance, mais surtout en raison du revers de fortune et de la malédiction du roi de Thèbes. Dans le cas d'Aragon, l'horreur ne survient pas aussi immédiatement , dans le prolongement des origines familiales . La catastrophe est causée davantage par l'exercice impur du pouvoir politique . L'étrange identification archétypale entre la compromission de l'écrivain stalinien et le héros de la tragédie antique en appelle aux circonstances du destin. OEdipe n'a commis les crimes les plus atroces que par une fatale méconnaissance; ce sont les Dieux qui ont voulu l'accomplissement de cette infâmie; à la fois innocent et coupable , OEdipe se dissocie , se dédouble de son image odieuse en s'infligeant aussitôt le châtiment de l'énucléation . Il est celui qui , au paroxysme de la honte , de la haine de soi , aux confins du désespoir et de la démence , prend l'univers à témoin que la clairvoyance lui a fait défaut ; rempli de fureur impuissante contre lui-même, il se condamne à porter malgré lui dans l'exil sa déchéance irréparable .

L'idéal politique d'Anthoine , bafoué par l'Histoire, est confronté à la monstruosité des faits , tandis que l'écrivain retrouverait, une seconde "vision artistique" , d'une autre essence que la première : il s'agirait cette fois d'une immense aspiration à vaincre l'ironie tragique (dans La Mise à mort) , à transcender l'oubli, (dans Blanche ou l'oubli) et le tragique (dans Matisse, roman) . Cependant, Sophie Bibrowska n'indique pas que l'avènement du tragique issu des échecs et des mécomptes politiques n'est pas introduit pour la première fois dans La Mise à mort; il s'inscrit dix ans plus tôt dans la poésie d'Aragon ; citons pour mémoire le "Nocturne des frères divisés" des Yeux et la

mémoire (1954), peu après l'affaire du portrait de Staline, "Parenthèse 56" et "La Nuit de Moscou" dans Le Roman inachevé (1956) .

Pour S. Bibrowska les miroirs successifs de La Mise à mort représentent autant de vaines tentatives pour résoudre la dissociation entre le militant et le poète . Dans "Le Miroir de Venise", "la naissance d'Anthoine" remonte au changement de cap des années 30 sous l'influence du "chant " de la femme aimée; les aspirations généreuses se révèlent avoir été à l'origine d'un leurre sur la réalité du stalinisme. L'élan pro-soviétique a aveuglé Anthoine , que quelques allusions ironiques désignent comme un militant communiste exemplaire . L'obscurcissement du cadre du miroir vénitien, du bleu au noir , en parallèle avec les yeux des personnages antagonistes témoigne de cette révélation du Mal; Anthoine , l'homme aux yeux noirs, a couvert, de plus en plus gravement, des crimes impardonnables; le monstre qu'il dissimulait en lui est né du philanthrope comme M. Hyde de l'honnête Dr. Jekyll (MM, p. 110). Les miroirs suivants relèveraient d'une introspection plus approfondie des causes du dédoublement: la pluralité de reflets du "Miroir Brot" permet au profil d'Alfred de réapparaître symétriquement, alors que l"Homme communiste" a tout fait pour le renier en imposant une vision monolithique . Ici, Alfred , le narrateur aux yeux bleus, "réapparaît", selon S. Bibrowska . Il est assimilé à l'image du poète et du surréaliste parce qu'il porterait dans la couleur si pure de son regard son idéal (la spontanéité de son individualisme et de la révolte anarchisante dont il fait montre) . L'époque de la rencontre entre le narrateur et Fougère-Elsa (MM, pp. 176-177) , et la désignation d'Anthoine comme écrivain communiste (MM, p. 204 et p. 467) confirment sans doute dans le texte cette dichotomie "chronologique" qui, à travers cette crise, se produirait sous l'apparence de la simultanéité.

Certes, l'essai de S. Bibrowska analyse de manière convaincante les ambiguïtés , les paradoxes du récit romanesque, les malentendus , les contradictions des protagonistes (32). Mais bien que l'on puisse admettre une certaine efficacité polémique à cette forme de "critique engagée" , le déchiffrement dont il s'agit se dévoie trop souvent à notre avis dans une interprétation schématique ; les problèmes soulevés mériteraient sans doute une critique idéologique plus serrée, mieux informée aussi des circonstances et des faits "anecdotiques" .

L'incidence du secret ne paraît pas aussi tangible tout d'abord , dans l'article très dense de Jean-Claude Milner. Cependant, celui-ci se propose de reprendre "*en connaissance de cause*" "*une clé qu'Aragon ne [lui] refuse pas, lui qui de son roman nous dit explicitement qu'il est un jeu*" (33) . Ainsi, le dévoilement de la règle du jeu emprunte les formes du secret. La démonstration se fonde sur des hypothèses concernant la composition de figures définies comme une "algèbre", (A ou Anthoine, A' ou Alfred; B ou Fougère; C ou Christian), pour déduire le plus rigoureusement possible le fonctionnement , le cycle des transformations de ce "jeu optique". Curieusement, le recours initial à cette axiomatique formelle évoque le "Schéma pour un livre à écrire" de Théâtre /Roman , publié sept ans plus tard.

Il nous paraît indispensable quant à notre objet de résumer cet article important dans lequel Milner analyse d'un point de vue théorique les vertiges de l'écriture spéculaire . Ainsi, la rivalité entre Anthoine et Alfred résulte d'un stratagème qui leur assigne un statut de pièces complémentaires . Anthoine est défini comme un écrivain "célèbre", donc reconnu "*possesseur d'un écrire*" (34); en outre c'est lui qui possède l'amour de Fougère. Mais , puisqu' Anthoine a perdu son image, il ne peut se savoir propriétaire de ce qui le distingue d'Alfred. Pour reprendre les termes de Milner, il ne peut

rassemblement" qui absorbe massivement dans l'espace même de la littérature toutes les apparences de personnages différenciés, individualisés (36). Le dénominateur commun, ce "*schifter de l'écrit comme tel*" s'applique à l'univers infini de la littérature, Les jeux de superposition d'une identité à l'autre débordent les limites internes aux figures précédemment développées, comme le montre bien ce passage cité par Milner : "*Je suis à la fois Iago, Vivien, W. Meister, Tchitchikov, Lancelot, moi-même...*" (MM, p. 272). Dans sa dimension impersonnelle, cette "*figure de la non-figure*", toujours identique à elle-même que Milner qualifie d' "isotone", "*devient figure de l'écrire désindividuant*". Cette "*indéfinité*" des effets de la machine romanesque constituerait la règle essentielle dont dérivent les autres (37). Cette loi générale de la littérature que le texte édicte s'applique à lui-même. Dès lors, le roman n'est plus ce qu'il désigne, dans la mesure où l'assomption des lois de l'écrit efface les figures apparues au niveau du récit. Ainsi, dans La Mise à mort, le dilemme du miroir (comme roman) figure ce que Milner appelle "*l'autonymie paradoxale du "je mens"* (38). Le développement de ces illusions contradictoires abouti, dans le dénouement, à faire éclater le "centre du je" encore trop saisissable, de sorte qu'il finit par sombrer lui aussi, sous nos yeux, dans le bris du miroir. Ce qui amène Milner à conclure que, puisque le leurre de toutes les conventions représentatives a été dénoncé, subverti, se dessine, "*dans le point de fuite qui règle le roman*", la place d' "*une littérature devenue véridique*" (39).

Les analyses de J. C. Milner s'accordent donc tout à fait avec ce que nous décrivons comme la diatextualité, sous sa forme la plus reconnaissable, c'est-à-dire les permutations d'identité; une expression de Milner, le "*glissement perpétuel*" des figures, montre

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

bien comment s'engendre ce caroussel des identités brouillées, indistinctes; pour caractériser ce mécanisme essentiel , l'on pourrait aussi partir des images qu'Aragon emploie dans J'abats mon jeu pour caractériser les procédés de l'écriture de La Semaine sainte: la "stéréoscopie" des personnages (JJ, p. 49); le lecteur des derniers romans connaît aussi la prédilection de l'écrivain pour les images optiques du "télescopage" ou du kaléidoscope, ces fragments de verre colorés qui engendrent des *figures* toujours en mouvement .

En outre, l'article de Milner relie l'équivoque de la représentation à l'objet immédiat de notre questionnement , c'est-à-dire les liens du secret et de la réflexivité. En considérant l'auteur comme la "*tierce source de jeux d'occultation et de mirage*" (40), Milner nous semble définir incidemment, mais ingénieusement, le statut du secret, dans les conditions du mentir-vrai . Cette "Grammaire d'Aragon" permet de comprendre que le texte nous dissuade de compter sur la transparence réflexive du secret .

A l'opposé des brouillages de l'écriture dont Milner nous avertit , il ne fait pas de doute que "l'enquête" menée par S. Bibrowska confère aux situations romanesques, aux traits distincts des personnages un contenu significatif . On pourrait ainsi résumer l'intention implicite qui préside à cet ouvrage . Au lieu d'admettre , conformément aux lois du brouillage textuel, que les oppositions "reviennent au même" , que leur pertinence s'efface du point de vue de l'écriture, il faudrait recueillir et utiliser les particularités singulières qui affleurent au niveau du récit romanesque comme autant d' indices révélateurs (41) . Ainsi, par exemple, les deux principaux éléments qui distinguent Anthoine et Alfred, la perte de reflet attribuée au premier et leur couleur d'yeux , constituent, selon S. Bibrowska, un "*symbole transparent d'un divorce dans la manière de* voir". Le texte n'est peut-

être que trop explicite à cet égard (42) . La crise du stalinisme peut être assimilée, dans l'ouvrage de S. Bibrowska, au "secret de Polichinelle" des différents récits de La Mise à mort. Nous reprendrons tout à l'heure *l'argument* de la fiction policière , dont le scénario est à la fois proposé et refusé à l'intérieur du roman, pour constater que l'équivoque de la représentation tend à y reprendre ses droits pour rendre l'enquête impraticable.

Car il convient de remarquer combien les subtilités de La Mise à mort mettent en crise le discours critique . La méthodologie de S. Bibrowska est sujette à caution parce qu'elle ne se met pas en question. Milner, au contraire, a perçu et décrit le premier cette difficulté; E. Béguin en a indiqué certains autres effets (43) . Les derniers romans d'Aragon perturbent assez les codes de la lecture littéraire pour susciter un lecteur actif, que les mécanismes de l'écriture auront mis à l'épreuve. Il importe de remarquer, de décrire comment le texte nous met dans l'impasse critique; et dans l'introduction de son article, Milner , précisément, a su évoquer l'une des causes de cette illisibilité :

> Certaines oeuvres font régner le silence autour d'elles, non pas que le discours n'y ait aucune prise, mais il arrive qu'elles puissent , en leur déploiement, absorber la lecture qui s'en propose et s'intégrer le discours critique, l'abolissant pour en faire un de leurs éléments.
> Propriété sans doute qui de la Mise à mort donne la singularité et justifie la paralysie dont elle doit frapper tout commentateur. Faut-il se risquer pourtant à ne pouvoir faire plus que reconnaître l'effet et en affirmer une cause ? N'est-il pas possible de saisir en cette absorption même [...] l'indice qu'une structure est présente, dont c'est là le fonctionnement spécifique et dont on ne saurait parler qu'à en admettre l'existence et à en suivre le développement ? (44)

Milner ne fait pas autrement état de la relation au lecteur. L'hypothèse qu'il propose, à savoir qu'il s'agit d'un dispositif élaboré par le texte, est d'une importance essentielle. Cependant, il accorde à

ces effets de brouillage dans l'écriture -lecture une fonction purement littéraire, qui relève de l'histoire de la modernité: ruiner les postulats du roman classique (45) . Il ne fait pas le lien entre l'indétermination dans l'écriture et les déterminations autobiographiques. La conception purement théorique ou intertextuelle de l'instance de l'auteur ne nous paraît pas entièrement satisfaisante en raison du contrat référentiel d'autofiction auquel se rapporte l'"*homo duplex*" [cf. chapitre I, 1-B; 1-C; 3-B].

3. AMBIGUITES DE LA SIMULATION ET DE LA DISSIMULATION

A) Parodie d'une enquête policière

Une déclaration de l'auteur en 1971 permet de rapprocher l'argument du roman policier repris par métaphore dans La Mise à mort des éléments constitutifs du mentir-vrai que représentent la mémoire individuelle et collective, l'Histoire et l'imaginaire :

> Je tiens en effet tout roman pour une "reconstitution" au sens judiciaire du mot. D'un crime, bien entendu, en donnant à "crime" son sens large qui embrasse à la fois la mémoire, le songe et l'histoire. Le crime pas seulement du roman policier, dont il constitue le problème, mais le crime pour Werther d'aimer Charlotte, pour Robinson Crusoë de survivre dans son île, le crime du procès kafkaïen progressivement sous nos yeux passé de l'imagination à la réalité de diverses nations, etc.
>
> "Reconstituer le crime", Les Lettres françaises , n°1367 du 6 au 12 janvier 1971, p. 3)

Il nous semble que la pratique de l'écriture-lecture pourrait être assimilée au roman policier pour une autre raison , à savoir la recherche et la découverte du secret. L'aveu , qui prend dans la logique du mentir-vrai une importance essentielle, met en relation le fait du secret et "*la faute ou le crime*" (T/R, p. 412); l'importance de cette problématique étant accrue par son caractère litigieux, le refus de passer aux aveux rapproche le secret inavouable du thème de la culpabilité. Les nombreuses allusions au genre du roman policier dans

les derniers romans et dans l'oeuvre contemporaine peuvent aussi s'expliquer par cette détermination essentielle du secret . Dans Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit*, où l'auteur démontre que la génèse de ses romans n'est pas *préméditée*, Aragon compare sa conception de l'écriture à la lecture d' un roman policier où il n'aurait jamais su qui était l'assassin (JI, p. 43) .

Mais il y a également dans cette non-élucidation de la culpabilité une analogie avec l'indétermination de l'identité et les brouillages de la représentation dans les derniers romans; nous verrons plus loin que dans le scénario La Mise à mort l' équivoque de l'intrigue policière a une certaine efficacité pragmatique. Théâtre/Roman reprend l'argument sous-jacent de La Mise à mort : "*[...]cela supposerait que l'auteur de ce livre soit soudain considéré comme le coupable de cette mythologie dans son ensemble. [...]Pour être enfin celui qu'on accuse, et par là le coupable d'une interprétation, sans doute abusive, de ce monde où nous vivons, où nous vit. Et je meurt, va mourir. Aussi le personnage à nos yeux perd-il la personne, le masque qui le protégeait.*" (pp. 437-8). Mais l'auteur n'avoue sa culpabilité que dans une intention provocatoire , pour mettre en cause l'indiscrétion d' enquêteurs supposés. Il se retourne contre les lecteurs détectives, et les juges impénitents que nous sommes.

Cette interversion des rôles peut être considérée comme une nouvelle figure des indéterminations diatextuelles de l'écriture :

> Sans doute, nous sommes tous des criminels. [...]. Et j'ai toujours considéré les bibliothèques comme une accumulation d'aveux faits en toute innocence devant des gens dont nous ignorions la présence. Et pas seulement d'aveux: de pièces à conviction pour le procès qui va être fait à partir de ce que j'écris à ce que je suis. La moindre prudence serait de suivre le conseil *n'avouez jamais*...c'est-à-dire n'écrivez. Jamais. Mais je le dis, je l'écris même.
>
> ("Réponse à une enquête", T/R,p. 371)

Toute l'écriture romanesque est ainsi placée dans la perspective de l'aveu ; mais du même coup ce déplacement peut conduire à écarter l'objet, le contenu des aveux autobiographiques . Alors qu'il était question précédemment d' individus coupables , la culpabilité se reporte ici sur le roman comme genre littéraire . Dans Théâtre/ Roman, le personnage de l'Ecrivain remarque en ce sens que "*personne n'a jamais tenté, n'a osé entreprendre d'écrire l'histoire du roman considérée comme crime, par cette peur qu'on a d'appeler le diable par son nom, ce qui n'empêche ni les exorcismes ni les bûchers des diverses sortes d'inquisitions.*" (T/R, p. 404). L'auteur (ne) se reconnaît coupable (que) d'écrire un roman: ce genre de la fiction par excellence est tenu en suspicion sous prétexte qu'il s'attaque aux opinions établies, à l'image conventionnelle de la réalité . Le bien-fondé de cette fonction symbolique de l'écriture serait confirmé par certains faits autobiographiques , qui ont marqué l'histoire de l'écrivain à différentes périodes de son oeuvre (46). Prendre la défense du roman considéré comme crime, c'est faire de l'acte d'accusation une valeur contradictoire , pour mettre à son actif sa vocation à braver les interdits; le blâme attiré sur le roman pour l'éloge du roman. La faute étant rejetée sur les censeurs que le romancier a dû affronter, cette conception du roman opère un nouveau renversement dans l'ordre de la culpabilité . Mais aux origines du surréalisme, l'attentat est une exigence première qu'Aragon reprend ici en la retournant contre le procès du roman entrepris par Breton et les surréalistes :"*[...] tout roman prend caractère de crime, n'est roman que par là, que par l'attentat qu'il constitue. Contre qui ? les autres? ou contre moi...Et faut-il vraiment distinguer de moi les autres...faut-il enfin comprendre que tout roman est le crime d'exister, de donner le jour à des êtres qui n'y ont pas droit ?*" ("L'avenir immédiat", p. 438)

Il est permis de remarquer dans cette argumentation un certain flottement entre le sens propre et le sens figuré, car un procès porte généralement sur les implications biographiques, extra-littéraires , alors que l'image attentatoire et répréhensible reconnue à l'écriture romanesque concerne un genre littéraire en tant que tel. Cette conception du roman comme crime semble réagir contre l'implication personnelle, individuelle que l'on prête aux romanciers pour déplacer les griefs et les chefs d'accusation sur les autres instances impliquées dans l'écriture (les abus du lecteur comme enquêteur de police , ou encore comme censeur de la fiction romanesque). Elle confirme néanmoins l'importance obsessionnelle du thème de l'aveu (fût-ce sur le mode du déni de la culpabilité) dans les derniers romans . Dans certaines occurrences, au contraire, la culpabilité n'est pas déplacée, mais assumée par un locuteur qui fait état de son angoisse confuse d'avoir été compromis, d'être coupable, dans un sens plus concret, plus immédiat.

L' "Après-dire" de La Mise à mort contient à ce propos un aveu aux enquêteurs que l'auteur formule en son nom propre , après la citation d'Anicet , comme une révélation du secret qu'il se contraint à avouer à son insu : "*Plus encore que pour mes [...] contemporains, de la part des historiens de l'avenir, pour peu qu'ils découvrent à la fois et la date à laquelle j'écris ceci, et ce que je me suis trouvé écrire d'un tout autre point de vue, ces mêmes jours, messeigneurs, quelle découverte ! et je ne serai plus là pour pousser les hauts cris. Ce serait pis , croyez-moi, que pour Fougère.* " (MM, p. 508).

Pour déchiffrer ces révélations sensationnelles, ou simplement pour les resituer dans un certain contexte d'écriture, on peut également penser aux textes précédemment cités de Théâtre/Roman ou encore à ces deux poèmes qui se suivent des Adieux: "Le crime parfait" et "Sais-je",

où la question est ouvertement posée, sans recours aux masques comme le permet la fiction romanesque . Et dans une tonalité très voisine , citons quelques vers d'un chapitre de Théâtre/Roman ,"La tragédie est ailleurs":

J'ai pris sur moi le crime Une infinité
De crimes Caché façon pagure dans
La bouche
Noire des victimes J'ai

Glorifié le meurtre avec la langue coupée
La nuit avec les yeux
Crevés (p. 315)

Toutefois, dans un autre poème, le "je" se compte parmi les victimes :

Je suis l'innocent couvert de feuilles
J'ai les pieds en sang des peuples chassés de chez eux
J'ai la gorge sans cri des rois tués dans leur sommeil (p. 325)

Ce dernier vers fait penser au meurtre de Duncan ; mais le thème de Macbeth apparaîtrait aussi dans un autre poème de Théâtre /Roman, suggérant (fait rarissime) la culpabilité de la Reine :

Et jamais tu n'arriveras plus ma Reine à laver
Tes merveilleuses mains même quitté
Le Théâtre Tes mains d'empreinte et d'infamie (p. 100)

Cette alternative insoluble entre l'innocence et la culpabilité semble également exprimée symboliquement par le thème d'OEdipe, qui illustre le mécanisme de l'ironie tragique , parce que c'est involontairement que le héros mythique a accompli des actes monstrueux.

Un but tout désigné de l'investigation des "images à secret" consisterait donc à identifier le meurtrier, et à expliquer les mobiles et le déroulement de la mise à mort . Mais bien qu'un des derniers

articles d'Aragon pour Les Lettres françaises s'intitule "Reconstituer le crime" [cf. citation ci-dessus, p. 203], dans La Mise à mort, comme on peut s'y attendre, la reconstitution de l'affaire est vouée à l'échec. Dans le récit principal , l'anecdote fictive et les brouillages de l'écriture mettent en doute le scénario du meurtre , dans la mesure où il est impossible d'attenter à son double ; "OEdipe" reprend en abyme cette foncière incohérence. Tandis que le meurtre d'Anthoine est différé , et ne semble pas accompli en dépit d'une ultime tentative d'agression, le roman emprunte à des scènes historiques, littéraires, mythiques une multiplicité des allusions à la mort violente, parfois tragiques , parfois loufoques , notamment dans les digressions et les contes . Il ne s'agit que d' un objet de tentation et de répulsion mêlées, qui relève essentiellement du fantasme . Après qu'"OEdipe" , le troisième conte, a brouillé le canevas d'une fiction policière , le dernier chapitre de La Mise à mort aboutit à la tentative d'homicide que le titre du roman annonçait.

B) La duplicité comme stratégie défensive

L'obsession du meurtre et le thème de l'enquête judiciaire dans l'autofiction de La Mise à mort seraient en partie explicables par un faisceau de déterminations autobiographiques .

Les surréalistes ont souvent encouru des poursuites judiciaires. Le goût du "scandale" , de "l'attentat" est réaffirmé avec éclat au dernier chapitre de La Mise à mort (p. 463) et dans un chapitre de Théâtre/Roman intitulé "Déchiré d'un programme sans distribution". Les surréalistes ont prôné le passage à l'acte, défendu certains criminels qui n'avaient pas démérité à leurs yeux. A dater de son engagement politique, l'écrivain communiste dut subir l'interdiction de son parti en 1939, passer dans la clandestinité sous l'Occupation, pour échapper aux arrestations des résistants; dans les années 50 il fut privé de ses

droits civiques pour dix ans. La période stalinienne accroît considérablement les chefs d'accusation qui peuvent lui être imputés. L'auteur doit répondre des crimes imputables au stalinisme ; il doit comparaître en accusé au tribunal de l'Histoire, contraint de se justifier . L'opinion non-communiste retient à charge contre l'oeuvre d'Aragon des griefs qui remontent à la période stalinienne, des années 30 aux années 50. C'est probablement l'héritage écrasant des crimes de Staline qui détermine dans l'immédiat ce thème de la culpabilité, du remords, du malaise (l'étude de S. Bibrowska le démontre déjà amplement); en outre, les romans ou poèmes d'Aragon à partir du milieu des années 50 comportent à ce sujet des indices assez explicites.

Prenons par exemple l'éloge du Guepeou, la police de Staline, dans Front rouge. Dans les années 60, l'auteur a condamné ce poème, il s'est jugé , placé lui-même dans "*la lumière de l'impardonnable*" (T/R, p. 354), pour les imprudences, les erreurs, les excès de langage (dithyrambes ou vitupérations) *commis* à l' époque stalinienne. Parfois, rien ne laisse prévoir l'affleurement de la mauvaise conscience: ainsi, dans Théâtre /Roman, il est soudain question (à propos de divers projets de mise en scène) des condamnés politiques qui sont morts dans des conditions effroyables en creusant le canal de la mer Blanche à la Baltique et "*qui ne sont pas forcément objets de réhabilitation*"("L'ainsi-dire", p. 353) . Or, dans Pour un réalisme socialiste (1935), Aragon avait fait sienne à propos de ces travaux forcés la propagande stalinienne qui vantait le "rachat", la "rééducation" des ennemis du socialisme .

Inversement, à la mort de Staline, en mars 1953, Aragon publie à la "une" des Lettres françaises un portrait de Staline par Picasso qui fait scandale dans le PCF. Pour de nombreux militants, une représentation peu conforme à l'imagerie du chef d'Etat qu'ils idolâtraient

~~qu'ils idolâtraient~~ revenait symboliquement à tuer Staline une seconde fois . Dans son communiqué du 17 mars, le secrétariat du PCF demande à Aragon de faire paraître dans Les Lettres françaises un choix de lettres de protestation parvenues au Comité central; après avoir reproduit ce communiqué dans sa livraison du 19 au 26 mars , la revue dirigée par Aragon ouvre ses colonnes, la semaine suivante, au courrier des lecteurs indignés; Aragon leur présente des excuses pour cet acte involontairement attentatoire; il a aussi, d'après Elsa, des vélleités de suicide, comme le rapporteront ses biographes. Il faut un télégramme de M. Thorez, alors en URSS, pour l'acquitter, et étouffer la "cabale" de la direction intérimaire: on a compté sur l'anti-intellectualisme pour mettre l'écrivain en difficulté. Le fait qu'Aragon n'a conservé dans ses archives que le dossier d'accusation tend à confirmer qu'il s'est considéré symboliquement comme un inculpé. Or, l' affaire du portrait trouve dans les derniers romans certains échos bien caractérisés : en effet, dans La Mise à mort, "OEdipe" est dénommé "l'assassin du 18 mars" (p. 428; p. 436; p. 446), date à laquelle Aragon aurait pris connaissance des accusations portées contre lui; en outre, le héros du conte voit une coïncidence entre le crime qui lui est imputé et "De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts", titre qu'il faut bien sûr entendre au sens propre (p. 426). S'il "*avait fait de ses rêves un Staline en bande illustrée, il n'encourrait plus les reproches de légèreté qu'on lui fait [...].*" (p. 452). Suit ce commentaire : "*Mais OEdipe a présente à l'esprit l'aventure de quelqu'un de sa connaissance, qui fit une fois quelque chose de ce genre et en eut de graves ennuis, bien qu'il n'y eût pas lui-même vu malice.*" (ibidem) . Tous ces indices permettent de déchiffrer dans le meurtre attribué au dénommé OEdipe une partie de l'énigme que ce conte évoquerait.

Une autre confidence sur l'affaire du portrait peut se lire dans Blanche ou l'oubli ; elle emprunte le biais des difficultés qu'a pu rencontrer Léon Moussinac, Directeur des Arts décoratifs :

> Si, moi, j'avais été dans sa situation en 1950 ou 51, qu'est-ce que j'aurais fait? Si j'avais écrit cet article sur Picasso, et puis cela aurait déplu en haut lieu...[...] et encore , moi, la peinture, imaginez-vous [...]On ne peut pas me demander de dire qu'il fait nuit en plein midi, même à mon âge! Et peut-être pourtant qu'il faut, dans certaines occasions, dire qu'il...Je n'arrive pas à le penser, ou si je me mets à le penser, ça se contorsionne là -dedans [...]. Et encore, Léon, avec Picasso, c'est un exemple. Il y avait de plus en plus de cas où je me disais, et moi, si , alors, de plus en plus, était-ce moi qui , peut-être ! Vous voyez bien, camarades, que je ne suis pas mûr [...].
>
> (BO, p. 409).

Lorsqu'il faut faire le bilan d'une vie comme celle d'Aragon, où il y a trop de comptes à régler et de débordements de haine, la fiction policiére de La Mise à mort paraît significative, d'autant que la déposition des témoins, l'opinion des jurés sont partagées . Dans la mesure où il est aussi l'assassin du 18 mars, l'*homo duplex* parvient à ce tour de force de représenter l'idôlatrie stalinienne et un iconoclaste stalinien malgré lui (MM, pp. 451-2).

Outre les crimes ou les complicités politiques dont le secret entrave la récapitulation des faits, la réécriture d'allusions "littéraires" assez diverses peut expliquer pourquoi l'autofiction a pris la forme d'une intrigue policière . Tout d'abord, le personnage de Nick Carter apparaît dans l'intrigue d' Anicet, en souvenir des lectures d'enfance de l'auteur et de ses amis; dans La Mise à mort, c'est un jeu de mots qui introduit une allusion à ce premier roman de l'auteur , puisque celui-ci est défini comme "*un livre de la Série Noire*" (MM, p. 454); puis la scène du meurtre de Omme est citée pour constituer un collage qui se confond avec le scénario d'"OEdipe" (MM, pp. 454-455) .

Un autre récit de la période surréaliste reprend une affaire criminelle sous la forme d'un argument paradoxal (47). Dans les premières années 30, un titre comme Persécuté persécuteur évoque une

certaine ambivalence des relations de victime à coupable, qui se confirme dans le récit d'"OEdipe", et plus généralement dans le scénario final de La Mise à mort . De même, dans "Les Yeux", un chapitre de Théâtre/Roman , la scène de l'aveuglement de Gloucester dans Le Roi Lear, donne lieu à un tel échange des rôles entre bourreau et victime, où l'on peut voir , après mai 1968, la projection autobiographique d'une relation conflictuelle et identificatoire de l'auteur à la jeunesse (T/Rpp. 297-314) . Il y a lieu de penser que cette réversibilité liée à une indétermination constitue une structure essentielle de la feinte, et que cette thématique récurrente de la "double face" contient une certaine vérité subjective .

B) le clivage du moi comme stratégie défensive

Le dédoublement , d'un bout à l'autre des derniers romans, se révèle être une stratégie par laquelle les personnages se montrent tour à tour distincts ou indifférenciés . Dans le cas d'Anthoine et d'Alfred, par exemple, la supercherie des effets spéculaires permet de rendre invisible l'identité du criminel . Chacun des personnages dédoublés peut s'identifier tour à tour à la victime , et rejeter la culpabilité sur l'Autre, qui le condamne. Ce mouvement oscillatoire joue pour ainsi dire au bénéfice du double; le mécanisme du clivage permet de trouver un alibi aux suspects, car il suffit de charger celui sur qui pèse en apparence une présomption de culpabilité pour ménager l'autre qui jouit d'une opinion favorable auprès du lecteur, et inversement . La duplicité leur assure ainsi une impunité mutuelle.

Car l'inimitié des sosies cache leur complicité latente; la conjonction et la disjonction des identifications ne servent à occuper des positions antagonistes que pour ne rien céder . Dans le cas d'Anthoine et Alfred, les deux personnages recouvrent des images symboliques tranchées (comme l'opposition entre le communiste et le

surréaliste, entre le militant et le poète, etc). Mais ils voudraient ne faire qu'un, alors que les autres les incitent à se déchirer . Il y a lieu de rappeler qu' "OEdipe", le dernier"Conte de la chemise rouge", fait allusion à la rivalité tragique d' Etéocle et Polynice. La haine qu' Anthoine et Alfred en viennent à se montrer ne cache jamais tout à fait la connivence réciproque , indissoluble qui les unirait à travers le miroir . Leur dédoublement n'est admis à l'origine que comme la convention d'un jeu fictif ; certes, par une contradiction interne, " *l'homme qui était à la fois Anthoine et Alfred* " et qui se désigne ici comme "*vraiment moi*" (p. 467) s'est mis à "*éprouver cette tricherie comme un crime*", pour devenir " *vraiment Anthoine, plus du tout par jeu, par esprit de responsabilité devant les autres [...].*" (p. 467) . Mais l'envie de tuer Anthoine provoque une crise ouverte à laquelle le narrateur succombe, car il est intolérable de renier cet autre lui-même. Leur image de "frères ennemis" leur a été signifiée de l'extérieur, leurs divergences ont été dictées par l'Autre, bien que l'auteur ait dû les intérioriser pour se rendre à l'opinion établie : il a fallu se résoudre , pour l'amour de Fougère, à prendre parti pour une certaine conception du monde , de l'écriture (le réalisme) et de l'Histoire; il est impossible , enfin, de ne pas se rendre à l'évidence, aux clivages de l'opinion , bref de ne pas tenir compte de l'hostilité déclarée des parties en présence.

On pourrait ainsi résumer le plaidoyer caché du discours romanesque: les "vrais" coupables ne sont pas à chercher dans le double jeu; ce sont les individus ou les causes historiques qui ont contraint Anthoine et Alfred à admettre leur incompatibilité mutuelle et à renforcer des clivages qui n'auraient pas dû exister. La réconciliation entre Alfred et son image serait donc le désir secret du tiers , dit l'auteur, dans la

mesure où il tient à "coïncider" avec ses hypostases ; mais l'aboutissement du récit aboutit à figurer l'impossibilité de nier l'abîme qui s'est (r)ouvert entre Anthoine et Alfred . L'échec , cependant, à être trop explicitement représenté , n' est peut-être qu'apparent, dans la mesure où il protège confusément la victime et le coupable , au lieu de confondre le seul coupable; dans le contexte de la duplicité, la crise sacrificielle échouerait au contraire si elle prenait l'assassin sur le fait . La mise à mort règlerait le conflit de la manière la plus gratifiante parce qu'elle ne constitue qu'un simulacre. Comme tout rituel, elle rejette la mauvaise part , pour se débarrasser de ce qui porte atteinte à l'intégrité de l'image de l'auteur; mais comme tout simulacre, la mise à mort refuse en même temps d' exclure définitivement ce qu'elle condamne pour ne pas tomber dans un partage sommaire. En ce sens, par un tour de passe -passe, l'écriture parvient à réélaborer l' image de l'oeuvre et de l'auteur dans son intégrité : elle joue sur sa continuité dialectique , au lieu de la renier de manière unilatérale.

Cependant, la femme aimée porte une responsabilité dans les fantasmes de la mise à mort non seulement parce qu'elle a contribué à dissocier Anthoine, à lui conférer le poids de la réalité (MM, p. 406), mais aussi dans la mesure où son incompréhension, ses critiques ,son détachement , son indifférence peuvent à tout moment entrainer au désespoir . Mais les blessures d'amour-propre qu'elle inflige avec une impitoyable lucidité sont assumées sous la forme d'un auto-sacrifice; elles ne sont jamais dénoncées explicitement . Le narrateur de Blanche ou l'oubli s'accuse lui-même d'avoir commis envers Blanche des "*crimes qui ne tombent pas sous le coup des lois*" (p. 498) (à propos d'une lettre de reproches de Blanche qui , d'après M. Apel-Muller, fait allusion à une lettre réelle d'Elsa, à peu près contemporaine de l'écriture du

roman). Et , pour brouiller les pistes, la femme aimée est au contraire, dans le meilleur et le pire des cas, la confidente, donc la complice du secret, de la faute ou du crime. C'est pourquoi l' implication de la femme aimée relèverait d'une autre stratégie défensive; l'immortalisation de la femme aimée exigerait la mortification du narrateur devant la faillite d'un couple légendaire. Cette volonté auto-punitive relie directement la blessure à des velléités suicidaires. De toute manière, Elsa ne se leurre pas à cette apparence , elle qui disait en substance à propos de Maïakovski qu'il n'y a pas de suicides, qu'il n'y a que des meurtres. Prenons par exemple dans La Mise à mort le récit de la tentative de suicide à Venise , qui coïncide avec un fait donné comme réel par Aragon lors de sa rupture avec Nancy Cunard l'été de 1928 (MM, "Seconde lettre à Fougère..." , pp. 171-4) (48) . Le narrateur de La Mise à mort veut croire qu'Ingeborg-Fougère ne souhaite pas qu'il regarde de ce côté -là de son passé. Succédant au paroxysme du désespoir, la rencontre avec Fougère à la fin de la même année symbolise dans le récit de La Mise à mort une re-naissance que le poète d'Elsa a souvent évoquée (MM, p. 174).

Mais les rôles, là encore, ne sont pas distribués aussi simplement. Ingeborg-Fougère n'est pas seulement, par contraste, la messagère d'un bonheur certain; dans "l'arrière-texte" de la lettre qu'il lui adresse, son amant éprouve plus que jamais cette hantise de la mort, de leur "*longue mort*" (MM, p. 177). Alors que le souvenir de Nancy est associé au thème d'Othello, dans La Mise à mort, la "Lettre à Fougère sur l'essence de la jalousie" et le répertoire de la cantatrice (où figure Othello) transfèrent cet archétype de la jalousie amoureuse sur Fougère- Ingeborg d'Usher , substitut d'Elsa "attesté" par les révélations de l'"Après-dire" . Nancy est la part sous-jacente d'une

jalousie qui se reporte explicitement sur Fougère-Elsa. Ainsi, les images de Nancy et d'Elsa se superposent comme si la confusion des sentiments suscitait cette étrange symbiose. Puisque la jalousie consiste à soupçonner l'objet aimé de trahir , la femme aimée est étroitement reliée au thème du secret et du mensonge . Il s'agirait d'une surdétermination passionnelle du "mentir-vrai", orientée vers une éventuelle culpabilité des figures féminines . C'est dans la mesure où la jalousie est le versant mortifère de l'amour qu'Ingeborg d'Usher ordonne la mise à mort.

Les présomptions fondées ou fausses qui pèsent à l'encontre de la femme aimée ne sont pas seulement de l'ordre de la vérité intime, de la vie privée (et en ce sens, prédisposées au secret). Elles reposent aussi sur des déterminations objectives, sur des données plus accessibles dans la mesure où l'image de la femme aimée a été trop souvent exposée à la méfiance, aux critiques de l'opinion. Dans La Mise à mort, Ingeborg d'Usher porte en effet par le biais de l'emprunt à Poë un "*patronyme d'épouvante*" , évoquant la chute irrémédiable: ce n'est pas seulement parce qu'Elsa est l'auteur de L'Inspecteur des ruines; appliqué à Elsa Kagan, il se pourrait bien que ce "Nom du Père" soit terrifiant du point de vue non pas biographique, mais symbolique, puisqu'elle est d'origine russe (et que son nom est ainsi chargé d'implications politiques et historiques douloureuses, voire monstrueuses); mais ce n'est pas seulement parce que la construction du socialisme dans ce pays menace ruine qu'il faudrait en conclure pour autant à la responsabilité d'Elsa; n'est-elle pas de ce fait une victime en puissance , non seulement parce qu'elle descend d'une famille juive installée à Moscou, mais parce que la patrie de l'exilée lui attire le mauvais oeil (invidia) , la haine et la suspicion ? En outre, le portrait moral d'Elsa (fût-ce dans le roman ou le poème) insiste à la

fois sur sa conscience critique et sur sa fragilité, sur sa lucidité et sur sa vulnérabilité . Néanmoins, elle ne peut qu' entraîner à sa perte l'amant qu'elle a séduit et confirmer ainsi la fatalité de la chute; à tel point que c'est lui qui accepte de se sacrifier dans l'espoir d' immortaliser cette passion légendaire . Au plaidoyer *pro domo* se substitue un plaidoyer pour l'Autre féminin. La femme qui signe à son amant un arrêt de mort et laisse tomber la hache (MM, p. 406 et par *feed-back*, p. 257) , ce qu'Eliane Formentelli rattache très judicieusement à l'ajout du (d'une) "h" au nom d'Anthoine) (49) , peut être identifiée à la victime , car elle incarne aussi Desdémone (MM, p. 367). Tout revient au même, par cette nouvelle interversion des rôles . On disculpera celui qui s'accuse, on mettra hors de cause celui qui s'accable ; mais il s'est trouvé des lecteurs pour conclure avec plus de perversité qu'il y a dans ce mécanisme de l'auto-accusation une manière insidieuse de reprocher à Elsa de s'être porté garante d'un système de valeurs qui a entraîné le stalinien à sa perte. Le narrateur tue Anthoine-Othello sous prétexte d'éviter le meurtre de Desdémone , mais la dénégation maintient une certaine ambiguïté , puique dans le texte original, Othello tue effectivement la femme aimée. En outre, dans Blanche ou l'oubli, le meurtre de Marie-Noire par Philippe a tout l'air d'un passage à l'acte de ce que Geoffroy s'est retenu de commettre (broyer, étouffer son amour). Aragon admet même le caractère de secret inconscient de l'étranglement de Marie-noire au dernier chapitre du roman puisqu' il affirme qu'il ne savait pas comment le roman allait se terminer, et qu'il n'avait pas prévu cette scène (Aragon parle avec D. Arban, p. 118) . L'amour -haine est l'un des mécanismes fondamentaux de renversement qui peuvent se produire .

Enfin, l'image du narrateur-scripteur, dans La Mise à mort , contribue à récuser l'amalgame approximatif , mais attendu, prémédité,

entre le romancier, le menteur et le coupable. En effet, le narrateur se présente tout d'abord explicitement comme le rescapé d'un naufrage , puis il raconte sa tentative de suicide à Venise avant de succomber à un passage à l'acte suicidaire . Certes, Anthoine et Alfred constituent aussi bien l'un et l'autre la victime présumée de la mise à mort , dans leur ardeur à se sacrifier pour la femme aimée . De toutes les manières que l'on retourne le problème, la culpabilité individuelle est présente/absente ; elle n'est pas à proprement parler escamotée, mais cette obsession ne fait jamais l'objet d'un aveu caractérisé .

C) Effets de prisme: une reconstitution impossible

Alors que Sophie Bibrowska associe la culpabilité au seul Anthoine , parce que celui-ci s'est compromis dans le stalinisme , et reconnaît l'innocence d'Alfred [cf. ci-dessus p. 197], les connotations de la culpabilité ne nous semblent pas si univoques dans le discours romanesque : un effet de symétrie recrée (peut-être artificiellement) un *statu quo* entre les personnages dédoublés , conformément à cette "*mythologie propre*"(T/R, p. 437) dont le narrateur dit être à la fois "*le Sphynx et l'OEdipe, la victime et le meurtrier. Ou, si* l'on *préfère, le Vautour et Prométhée.*" (T/R, p. 436). Dans La Mise à mort, en effet, Alfred aussi éprouve un sentiment de culpabilité envers Anthoine. Il est l'usurpateur des textes , le Jaloux , identifié à l'"Honest Iago" qui se révèle être le traître, le monstre; il est enfin le meurtrier en puissance de son double . L'existence d'Anthoine a été conçue à l'origine pour être le rachat d'Alfred, comme si l'homme aux yeux bleus s'était couvert d'infâmie (p. 467). C'est pour cela qu'il a été lui-même renié , avant qu'il ne tente désespérément de nier Anthoine, au dernier chapitre du roman . Pour interpréter en fonction de l'hypothèse idéologique cette condamnation (injuste, peut-être) , elle cadre assez

bien avec le procès de l'ancien surréaliste dans le contexte historique des années 30 . Mais il faut noter qu'au dernier chapitre, Anthoine dresse un réquisitoire contre son double individualiste à l'issue duquel le narrateur découvre que le reflet d'Anthoine dans la glace a les yeux bleus (p. 491-2). A la différence du prototype que constitue le dédoublement de Dr Jekyll et de Mr. Hyde , il y a une réversibilité du bon et du mauvais rôle que néglige l'analyse trop linéaire de S. Bibrowska ; Christian, qui introduit la référence au roman de Stevenson, incarne le mieux cette duplicité à la limite de la compromission idéologique, bien qu'il ait été le "sauveur" d'Alfred (p. 111) (50) . Les principaux personnages apparaissent tantôt innocents et tantôt criminels , ils incarnent une conception du Bien et une émanation du Mal, ce qui revient à admettre qu'ils sont compromis insidieusement par leur dédoublement (p. 111) . Les identifications positives ou négatives sont fragiles et suspectes . "OEdipe", le dernier conte de La Mise à mort montre dans l'inversion des rôles un obstacle à l'aveu dans la mesure où la réciprocité implique une contradiction insurmontable: paradoxalement,l'auteur présumé de l'homicide mène l'enquête, parce qu'il est amnésique, et qu'il doute lui-même de son identité de criminel . Mais inversement, il est logique, conséquent que le fautif brouille les pistes, qu'il multiplie les incohérences, pour confondre les témoins, les détectives, les juges en puissance que nous sommes (MM, p. 464) ; d'où une aporie car il est impossible d'établir si cette conception de l'aveu *imaginaire* dénonce l'aberration de l'hypothèse policière ou si , au contraire, elle confirme la culpabilité de celui qui montre autant d'insistance à vouloir se disculper.

D) Le statut fictionnel du texte comme non-lieu

De l'avis de ces "inspecteurs", "procureurs" et "moralistes" que sont les lecteurs prévenus contre la fiction , d'assez fortes présomptions de culpabilité pèsent à l'encontre du menteur, du tricheur, du mystificateur --c'est-à-dire du romancier . Celui-ci fait figure d'accusé de mauvaise foi parce qu'il ne veut pas reconnaître les faits . Il se défend mal des crimes qui lui sont imputés au tribunal de l'Histoire. Mais peut-être a-t-il déjà succombé de manière symbolique au "suicide passionnel" de sa vie privée. Il passe alors du statut d'assassin (ou de complice) à celui de victime, à moins que ce ne soit son alibi de passer pour une victime expiatoire. Il emprunte tour à tour le masque de victime ou celui de coupable . Une affaire aussi embrouillée (à l'instar du meurtre de l'OEdipe de la rue des Martyrs) nous fait courir le risque d' une erreur judicaire . Ne faut-il pas suspendre un verdict trop hâtif et demander un supplément d'instruction?

En nous mettant sur la piste policière, l'auteur se charge lui-même d'ouvrir l'enquête, ce qui contredit en apparence son statut supposé (par maints lecteurs) de coupable ou de complice . Certes, l'auteur est à la fois juge et partie en présentant les faits à sa guise, dans le miroir déformant du roman. La variation des rôles à laquelle il a recours participe de la tactique de la diatextualité. Notre enquête ne peut donc pas être impartiale si elle ne prend pas des points d'appui extérieurs en dehors de la version romancée de la mise à mort; mais à défaut de recueillir des informations , des indices incontestables, elle devra conclure à un non-lieu (ou à une entière affabulation).

Pourtant, quand l'auteur "abat son jeu", certains des "secrets de fabrication" qu'il révèle consistent bien à utiliser (à manipuler, déformer, déguiser) le référent réel dans l'écriture . Il en est de même quand il reprend un passage d'un texte fictionnel (intitulé "roman")

dans un paratexte dont le statut apparent n'est pas fictionnel (dans la mesure où le "je" renvoie à l'auteur). Par conséquent, l'auteur souhaite dévoiler --donc nier-- les secrets du texte au lieu d'en préserver l'existence. Il y aurait donc un effet de renversement entre le texte et l'épitexte qui demande à être vérifié.

Mais ne s'agit -il pas encore d'une stratégie qui demeure conforme aux intérêts de l'auteur? S'il est vrai que toute parole est énigme, même l'"Après-dire" ne saurait révéler l'énigme , du moins entièrement. "Le fait du secret" nous confronte à cette double possibilité : est-ce que l'auteur dit vrai afin de nous faire découvrir le secret, ou est-ce qu'il ment afin de ne pas trahir celui-ci? Il faut sans doute mettre à l'épreuve "le dire du secret", interroger , évaluer peu à peu sa crédibilité en comparant l'espace du discours romanesque , l'"Après-dire" et le "référent" historique et biographique. Bien que l'auteur joue volontiers sur ce décalage, il y a en réalité un dilemne moindre que nous le supposons *a priori*; à certain égards, la différence entre les textes fictionnels et les textes non fictionnels d'Aragon s'estompe de par la reprise des mêmes thèmes. De même que sa "rhétorique" , sa poétique lui appartiennent , de même il est prévisible que l'imaginaire d'Aragon constitue une dimension unifiante de son oeuvre. Le lecteur voit se confirmer une cohérence subjective, à partir d' une multitude de recoupements possibles qui font que tous les écrits d'Aragon quel que soit leur statut, leur genre, forment en profondeur "*un même discours*" (T/R, p. 436) , un seul grand texte polyphonique . Les artères communiquent , fût-ce sur le mode du labyrinthe , ou encore à travers les éboulis de constructions anciennes; et les échos s'amplifient malgré la distance et le chaos. Les aveux d'Aragon sont donc plus homogènes qu'on ne pense; tout au plus connaissent -ils une ponctuation différente selon les circonstances, des suspens, des

degrés, des modulations en fonction de leur "chronologie" , et des effets d'entraînement incontrôlables liés aux mécanismes de l'écriture. Mais les contradictions de l'oeuvre sont intégrées: elles-mêmes font partie du "système" , d'un système "ruiné". Aragon est un , même s'il dit s'être cent fois fois métamorphosé, et inversement cent différences surgissent à travers son oeuvre quand l'écrivain en affirme l'unicité (51).

Qui se refuse à confirmer ce jugement hâtif (romancier== menteur== tricheur==coupable) n'en est pas moins confronté à une affaire incohérente , où les indices apparents sont aussi équivoques que dans l'histoire de cet OEdipe "*de la rue des Martyrs*" (MM, p. 420). La variation des rôles instaure une dialectique entre bourreau et victime, persécuté-persécuteur, mais aussi entre enquêteur et complice, juge et partie . Quelle est la nécessité, la fonction de ce mécanisme de la diatextualité? Dans le contexte de la fiction policière, ce dispositif constitue un mécanisme de défense, une stratégie destinée à ne pas avouer, à ne pas assumer la place fixe de coupable, ou de victime, en les empruntant tour à tour . Cet échange des places relève de l'*alibi*, au sens propre. Mais, à l'intérieur de la fiction, tous les indices ne sont-ils pas piégés? Il faut prendre garde à une contamination inévitable entre le vrai et l'inventé . Tout dépend aussi au préalable de la sélection des indices et des types d' interprétation en vigueur.

La stratégie de la feinte que le texte emploie à l'encontre des enquêteurs est énoncée ouvertement, pour en avertir les lecteurs. Il nous faut donc tenir compte de la supercherie que constitue le caractère imperceptible , insaisissable des secrets ainsi exposés à la vue, à la surface trop lisse des miroirs. En ce sens, dans la mesure où la fiction policière constitue, dans l'"Après-dire" de La Mise à mort, la matrice des "images à secret", elle pourrait prêter à un

parallèle avec le cas de la "lettre volée" , où la mise en évidence apparaît comme le moyen le plus sûr de garder un secret (notons à ce propos, pour confirmer les soupçons de "l'Après-dire" que La Mise à mort contient aussi deux lettres peut-être compromettantes adressées à Fougère...("Après-dire", p. 518) (52). Comme le montre cette lettre *dérobée* aux deux sens du terme, rien ne vaut une cachette qui n'en est pas une, une non-cachette , qui échappe à l'attention naïvement exercée des enquêteurs parce qu'elle met le secret à découvert . Cette logique contradictoire tend à nous convaincre qu' au second degré une "vraie" cachette se révèle inefficace , tandis que la fausse cachette en est une vraie, parce qu'elle est fallacieuse . Il fait preuve d'une habileté telle que la prévision de l'enquêteur se révèle exacte au second degré de l'hypothèse; c'est ce qui arrive dans le récit de "la lettre volée". Mais il est d'autres jeux de brouillage où rien n'empêche a priori que la solution ne puisse être contredite au troisième degré (retour à la situation initiale), et ainsi de suite, pour devancer , pour déjouer toujours l'attente de l'adversaire, et le prendre au dépourvu dans ses hypothèses. Mais la subtilité de la feinte peut être raffinée au-delà du dénouement de cette nouvelle de Poë , lorsqu'il y a moins d'informations de première main connues à l'avance . C'est le cas des partenaires qui jouent au "Dilemne des prisonniers" que Watzlawick et alii étudient dans Une Logique de la communication comme un exemple de prévision paradoxale où se pose la question de confiance. Rien n'empêche alors que la solution ne puisse --éventuellement--être contredite au quatrième degré (retour à la situation initiale), et ainsi de suite, pour prendre au dépourvu l'autre joueur. L'indétermination ainsi créée épaissit le mystère en rendant vaines toutes les prévisions. Le recours à l'équivoque suspend l'efficacité de la ruse déductive préconisée chez Poë, mais d'une certaine manière , la

poursuit avec d'autres moyens . C'est la logique même du *make believe*, dont Fougère fait une curieuse apologie , puisque le leurre supprime la confiance mutuelle des partenaires. La trouvaille serait alors le fait d'une *coïncidence* fortuite ou d'une affinité intuitive entre les intentions de jeu des partenaires. Mais il est probable (si l'on peut dire) que le secret est introuvable. Comment conclure, comment savoir? (53). En fin de compte, l'auteur a le dernier mot, précisément parce qu'il dérobe le mot de l'énigme. Il joue à qui perd gagne. Cette souplesse dialectique le rend imbattable, imparable. Lacan a fait de la lettre volée une théorisation des instances de l'inconscient , qui tend à montrer qu'il peut y avoir dans le mécanisme du clivage autre chose qu'un stratagème.

Cette problématique de l'ambiguïté dans l'intrigue criminelle démontre qu'il n'y a pas de référent asssignable à la culpabilité; elle n'est pas censurée , mais elle n'est placée sur personne et toujours déplacée, à partir d'un schéma général où la mise à mort rejoint la mise en absence, la mise en mots et la mise en doute. "OEdipe" est tant une parodie burlesque du mythe grec que du genre policier; et au-delà , dans Blanche ou l'oubli, le modèle du roman-questionnement tend à se maintenir au niveau de l'enquête, à ne pas faire aboutir l'enquête ; cette exhortation à ne pas conclure contribue à sa manière à rejoindre la " défense de l'infini". Le questionneur tient aux anomalies, aux invraisemblances, aux équivoques , au désordre, aux lacunes, aux incohérences, aux erreurs de la diégèse et de la narration. Il ne s'accable pas de l'inexplicable, de l'injustifiable , il en fait une défense et illustration, un manifeste de l'écriture . Ainsi, le texte a à sa disposition, ici encore, la ressource d' une communication paradoxale : l'auteur -dans- le- roman l'indique , comme s'il acceptait le verdict: "*Je me relis. C'est-à-dire que j'assume la responsabilité de*

tout. Gaiffier, Marie-Noire, moi...l'abstrait, et l'autre. La cohérence et l'incohérence. Le possible et l'impossible [...]." (BO, p. 470): c'est se juger responsable de son irresponsabilité; donc n'être pas responsable , et le paradoxe se prolonge à l'infini. C'est faire de l'improbabilité, de l'absence de preuves une pratique consciente et systématique; le mentir-vrai vise à réclamer un non-lieu au nom du faux-semblant . Dans la mesure où les romanciers, peuple "*sans gouvernement et sans dieux*" (BO, p. 224) (comme les gens de théâtre, dans Théâtre/Roman) se situent d'instinct du côté de la transgression, ils échappent aussi aux lois sociales . En principe, la liberté de l'imaginaire , de l'oeuvre d'art (à condition qu'elle soit reconnue) échappe légitimement aux contraintes de la réalité. Mais la fiction policière est un cas particulier au regard des textes de fiction, dans la mesure où elle reconstitue le cadre des obligations pénales à quoi , précisément, la littérature échappe ou devrait échapper. Si La Mise à mort accorde une telle importance à la parodie de ce genre ("OEdipe"; le meurtre du dernier chapitre...), c'est donc par feinte, pour mener double jeu, dans la mesure où le texte se plaît à effacer le délit , et que la culpabilité supposée n'est que simulée dans une fiction. L'élimination d'un personnage dans le roman est considérée comme simple correction du texte dans La Mise à mort; le renversement de l'illusion référentielle à sa dénégation permet de mieux tromper le lecteur en le détrompant . La transgression se reporte sur le seul plan scriptural où elle perd tout son sens. Le scripteur se soumet d'autant moins aux règles du genre qu'il n'a pas l'intention de respecter dans son récit la vraisemblance, la crédibilité d'une hypothèse acceptable .

Pour prendre ses distances envers les principes de la motivation et de la lisibilité du réalisme classique , il faut prendre le contrepied

du roman "*détective, achevé quand on sait qui est l'assassin, et dont il n'y aurait raison de seconde lecture que si je, on, l'avait oublié. Mon ambition, j'entends l'ambition de l'auteur-lecteur , se porte au-delà. J'entends que mon livre [...] me force à penser au-delà de la lecture, que je dois continuer à m'interroger et à me répondre.*"(BO, p. 438) Il apparaît donc au terme de cette analyse que la référence insistante au roman policier est subvertie; l'indétermination de l'identité , l'absence des aveux, du flagrant délit, les impasses de la déduction réservent ironiquement un traitement contradictoire à la reprise du genre policier. C'est d'une réfutation du "modèle" du roman policier qu'il s'agit. Le romancier se méfie de l'indiscrétion des détectives . Il voit ainsi dans les lecteurs des assassins en puissance ou des maîtres-chanteurs s'ils passent outre aux défenses de savoir qu'il leur adresse; l'interdiction faite aux critiques de lui extorquer des secrets s'adjoint d'une menace ; l'inversion des rôles du criminel et des enquêteurs vise à retourner l'arme contre ces derniers , dans "Réponse à une enquête" (T/R, p. 371 et p. 372): dans ce parcours particulier de la légitime défense où c'est le public des lecteurs qui devient l' ennemi à abattre. Toutefois, il y a des lecteurs complices , qui acceptent les jeux de l'ambiguïté , qui reconnaissent aussi à l'auteur le droit d'être "*pris du vertige de refermer le secret sur lui-même [...].*" (Je n'ai jamais appris à écrire ou *les Incipit*, p. 139).

Les trucages des images du secret soulèvent des problèmes , des malentendus herméneutiques qui désorientent le lecteur . Il faudrait sans doute étudier en détail la méfiance de l'auteur envers nos tentatives d'élucidation , bien qu'elle ne fasse pas obstacle à la recherche d'un "lecteur complice" . Notre tentative de reconstitution vouée à l'échec ne nous fera pas intenter un mauvais procès au mentir-

vrai. Pour notre part, il ne s'agissait que d'effectuer une "simulation" d'enquête à des fins de repérage.

4. LE SECRET DE LA REPRESENTATION A PERTE DE VUE

Nous allons ici récapituler les modalités du spéculaire pour montrer quels effets en retour elles produisent sur les formes et les contenus du secret.

A) L'anamorphose des personnages

Il est presque impossible d'admettre à la fois , sur le plan de la *mimesis* , que le personnage d'Anthoine souffre d'une atrophie du reflet, et que cette absence d'image dans le miroir puisse demeurer secrète au point de passer inaperçue , alors qu'il serait normal qu'elle "saute aux yeux" des tiers, des témoins : "*Un homme qui n'a plus d'ombre, c'est un scandale quand on s'en aperçoit. Personne ne voit que vous n'avez plus de reflet dans le miroir . [...] Après tout, ce n'est pas tellement gênant. [...] Je me suis toujours rasé à tâtons.* " (p. 12). C'est une anomalie supplémentaire , à valeur humoristique , de ne pas reconnaître les inconvénients pratiques de la situation ; de feindre, avec une ironie certaine, qu'il n'y a pas lieu de s'en inquiéter. Il n'y a qu'une exception consentie à cet aveuglement d'autrui, et elle reste sans lendemain. Seule Fougère ,un jour, a remarqué la perte du reflet, mais elle est prise d' un vertige, et manque de s'évanouir (MM, p. 14). Aussi Anthoine n'a-t-il eu aucune peine à la persuader que le témoignage de ses sens l'a trompée. Le récit a beau feindre d'accepter , dans le premier chapitre, que l'invisibilité du reflet va de soi, l'hypothèse se dénonce malgré tout *au regard* des codes du réalisme que le lecteur a intériorisés . Au fond, le narrateur joue sur les mots : c'est parce que cette image

n'existe pas (voire même le personnage auquel elle renvoie) qu'elle est invisible. Les anomalies dénoncent les limites de la représentation, subvertissent les codes de l'écriture (cf. BO, p. 474) .

Par conséquent, au niveau de l'univers diégétique , la perte d'image considérée comme le secret d'Anthoine --et par conséquent aussi l' existence de son double-- sont des hypothèses contredites . La représentation étant confrontée à son impossibilité, la recherche d'une éventuelle cohérence se reporte à un niveau de déchiffrement allégorique. Dans le premier chapitre de La Mise à mort, l'interprétation littérale de l'absence d'image renvoie au genre fantastique. Mais la perturbation est tellement contredite qu'il faut admettre que l'*image* ou la non -image d'Anthoine doit être entendue au sens figuré, comme on parle de l'image de soi , des images de soi ou d'autrui. D'ailleurs le texte ne cesse de jouer subtilement sur ce double registre, par exemple quand il est dit que l'interviewer contribue à gommer l'image de l'écrivain nommé Anthoine Célèbre. On sait que la constitution ou le remaniement de l'identité subjective est une réalité psychologique, un processus lié au narcissisme ; éprouver une absence d'image, c'est éprouver un sentiment d'absence à soi-même, connaître des états de perte d'identité, bref, un syndrome de "dépersonnalisation" , pour reprendre le terme clinique qui figure dans le texte. (Le cas d'Anthoine est ramené à la psychopathologie dans "Le Miroir Brot" (MM, p. 145-146). En dehors même de toute pathologie, les relations sociales et interindividuelles supposent d'emprunter des masques, de jouer un ou plusieurs rôles différents. L'image d'autrui détermine en nous des mécanismes d'introjection. Ainsi, les incohérences de la diégèse , la "stylisation" discordante de l'anecdote , dévoilées de manière ostensible, explicite, contribuent à orienter l'élucidation du côté du sens symbolique des personnages assujettis à

leurs miroirs . Toutefois, l'hésitation entre le sens propre et le sens figuré de l'image spéculaire est délibérément entretenue, comme en vue de créer une contradiction entre la réalité et l'irréalité.

L'interprétation allégorique ne doit pas entièrement prévaloir sur l'autre; il ne faut pas , à notre tour, lire le texte de manière univoque sous prétexte de le clarifier . Ce serait appauvrir et trahir la complexité de l'écriture que de ne pas tenir compte des dispositifs de l'équivoque.

Un commentaire théorique de Théâtre/Roman attire notre attention sur les conditions qui permettent aux images optiques de produire une illusion de réalité. Etant donné que l'interprète , le déchiffreur, dans le texte cité, est lui-même assimilé à un miroir, les reflets du secret semblent déborder le champ des miroirs proprement dits où les propriétés du leurre se trouveraient réfléchies et concentrées . Que les images à secret soient désignées explicitement comme un dispositif optique ou qu'elles soient implicitement, virtuellement utilisées, il n'y aurait pas de dehors à ces effets de prisme qui se multiplient pour amplifier le vertige :

> Au niveau du miroir, de l'interprète, avec un certain pouvoir de déformation dont la nature est autre suivant que le miroir est concave ou convexe, par exemple, ce qui se trouve *engendré*, ce n'est pas la photographie de *l'abstraction première*, mais son incarnation dans l'auteur, j'irai plus loin : pour qu'une même image, sans tenir compte des variations de l'angle du point de vue des spectateurs, à l'orchestre, aux balcons, dans les avant-scènes, à l'amphithéâtre, soit devenue un personnage, il faut qu'elle ait pris existence, au-delà de l'acteur, consistance aussi , enfin je la vois comme une image *virtuelle*, extérieure au miroir, qui ne semble avoir aucun support , ni celui de l'écrivain , ni celui de l'interprète. Un croisement, un noeud de rayons, qui s'opère là-même, à l'instant même où le schéma mental devient parole. (T/R, pp. 340-341)

Selon que l'image se forme ou se déforme à la surface de l'écriture , la variation de la perspective référentielle semble révéler ou dérober le secret de la représentation à la manière des

anamorphoses . Il est même fait incidemment allusion , par métaphore, à cette illusion d'optique dans Blanche ou l'oubli (p. 343) .

Il paraît trop simple de s'en tenir à l'hypothèse initiale, où la perte de l'image est décrite comme le secret d'Anthoine, car tout au long de La Mise à mort, la dissociation Anthoine-Alfred permet de tramer un secret inexplicable. Par un privilège réservé aux témoins oculaires, Fougère résoud l'énigme du miroir avec une aisance qui dépasse les compétences du lecteur. S'il lui arrive , d'entrée de jeu, de confondre Anthoine et Alfred à leur apparence de sosies, c'est peut-être moins par négligence que par feinte, car elle prétend (ou plutôt , au passif: il lui est accordé le pouvoir de) les reconnaître parfaitement à leur couleur d'yeux (p. 181) ; elle se prononce même sur ce critère , par métaphore, pour distinguer leurs écrits (p. 83).

Mais la logique spéculaire , pour être conforme aux exigences du réalisme , devrait démontrer une identité parfaite et conclure à une coïncidence objective du reflet et du sujet; elle ne peut que contredire ce savoir qui consiste à différencier les couleurs d'yeux entre les deux personnages . Rien ne prouve , par conséquent, dans une optique aussi perturbée de la représentation, que les signes particuliers attribués à Anthoine et Alfred en vue de les *identifier* (le plus *visible* étant leur couleur d'yeux) soient véridiques. La faculté de les identifier ressemble à une pétition de principe en ceci qu'elle suppose vraie ce qui est en question dans le récit ; or ce n'est qu'une explication insuffisante du secret car les anomalies qui affectent l'univers diégétique et la régie narrative nous permettent d'éprouver l'incertitude de ce(s) indice(s) prétendu(s) infaillible(s) avant que notre interprétation compromise par l' invraisemblance de l'illusion représentative ne se déplace pour édifier une hypothèse plausible sur le plan psychique. Au contraire, comme l'image de l'Indifférent le

démontrerait , la confusion entre Anthoine et Alfred est peut-être secrètement la plus juste représentation du leurre du dédoublement comme tel. Quant à Fougère , elle semble se plaire à entretenir à sa guise cette frauduleuse distinction des personnages pour donner libre cours à la jalousie de l'Autre (MM, p. 26, p. 176, p. 181) . La dissociation d'un seul et même personnage est assimilée par le narrateur à un jeu parfois cruel; il s'agirait d'une falsification qui tend à nous faire croire à une identité séparée des deux personnages, de manière à nous montrer comment ils s'illusionnent dans l'espace diégétique fictif bien plus que nous ne pouvons l'être en tant que lecteurs. Il est donc entendu que le thème du Double est conçu comme un leurre et que telle est peut-être sa modernité dans les derniers romans . Mais cette problématique de l'illusion contredit aussi entièrement les présupposés du réalisme dont se réclame Aragon, puisque dès lors le réalisme n'est plus contraint à l'illusion représentative . Jusqu'à la crise finale où elle doit céder, l' intime conviction du narrateur met en évidence les traits distinctifs d'inégale importance que leur reconnait également la clairvoyance d'une initiée , mais ces subterfuges ne dissipent pas le mystère d'un dédoublement qui se serait produit à l'origine, à cause de la femme aimée, et qui nécessitait sa complicité, comme nous l'"apprend" le narrateur... C'est ainsi que, loin de vérifier une hypothèse probable à la manière de *vrais* indices distinctifs, ceux-ci ne font que semblant de supprimer la confusion . Non seulement la fin du roman remet en cause cette trop simple alternative à l'équivoque (p. 492) mais le cas d'Anthoine-Alfred présente dès l'origine trop d'incompatibilités embarrassantes du point de vue des normes du réalisme pour que puissent bel et bien exister ces personnages fictifs nés d'un étrange clivage du reflet spéculaire , dotés qui plus est de traits d'autonomie individuelle . La question de savoir s'ils sont un,

deux , trois ou cent personnages permet d'assimiler le secret de leur identité personnelle à une mystification . En fin de compte, les personnages font énigme pour trahir la fragilité des conventions fictives . Les figures de cette scissiparité affirment et nient tour à tour l'existence de l'une de leurs incarnations au détriment de l' autre , et vice-versa. Des hypothèses inconciliables s'imposent l'une contre l'autre , l'une après l'autre, au bénéfice d'une exigence de contradiction visant à dénoncer et à ruiner le statut ontologique des personnages romanesques. Le secret des personnages dans le récit peut donc être comparé à un trucage optique comme l'anamorphose dans la mesure où selon une certaine obliquité du point de vue considéré, l'imperceptible prend ou non une forme provisoirement distincte.

Tout comme l'identité des personnages , la référence au sujet de l'énonciation est soumise, elle aussi , à des anamorphoses. De subtils jeux de trompe-l'oeil liés aux variations de la perspective narrative interdisent de répondre à la question de savoir "qui parle" [cf. chapitre I, 1-A et 4-A]. Bien que les narrateurs présumés tentent de s'individualiser sous l'angle approprié, regardés de face, ils se révèlent indivis et méconnaissables. Leur statut incertain et contesté diminue leur illusion de réalité , et ils se confondent , s'amalgament les uns aux autres comme autant de "simulacres" informes , indifférenciés, comme des êtres de papier dont l'image est pour ainsi dire "aplatie" à la surface du texte . Les stratagèmes de l'écriture nous font croire qu'il y a des secrets à percer, tout en permettant d'en dissiper le contenu ; ainsi, la technique de la feinte fait de la question de savoir "qui parle" un moyen d' entretenir l'équivoque. Nous renvoyons au chapitre premier de cette étude où les mécanismes du double jeu ont été analysés en détail .

B) Parallèle entre les images à secret et "l'inquiétante étrangeté"

L'interchangeabilité du persécuté et du persécuteur s'avère constituer une stratégie de défense efficace si l'on en juge en fonction du présupposé de la culpabilité . L'écriture se complait dans les subterfuges de la duplicité , elle suit les pas du "Carnaval" jusqu'à la *mise à mort* où il n'est pas sûr que tombent les masques. Or, le vide et l'imposture des miroirs font déjà apercevoir les signes de l'inquiétante étrangeté . Le blanchiment de l'image (la perte du reflet qui affecte Anthoine) peut se lire comme l'expression récurrente d'une hantise aragonienne : la méconnaissance de la réalité et l'effacement de l'identité subjective sont imputés à un intrus, à des inconnus , à des importuns . Seule l'affirmation superbe du moi--des goûts, des convictions, des opinions singulières--leur fait obstacle. "*Il s'agissait de moi. Puis comme toujours, en moi s'était glissé Anthoine, l'autre.* "(MM, p. 203). Loin de se livrer à une autocritique, le romancier semble encore tenir au masque qu'il s'est obstiné à porter ; mais ce masque est peut-être devenu obligatoire, en ce sens qu'il révèle à un certain moment les mensonges que l'écrivain a cautionnés, l'aveuglement d'un partisan du réalisme à la vérité.

Parallèlement, nous l'avons vu, il y a tout lieu aussi de se placer sur l'autre versant de cette ambiguïté , pour admettre l'hypothèse de la victimisation. Faute d'avoir un mobile *manifeste* à se constituer, le secret dont il s'agit perd en vraisemblance par rapport à l' interprétation initiale . Alors que l'intérêt du secret chez le coupable joue plutôt sur les ressorts de la mauvaise foi, le secret qui menace la victime ne semble se maintenir qu'en étant lié à l'angoisse menaçante et au refoulement d'un traumatisme.

Il reste à préciser ces déterminations en tenant compte de l'ambiguïté particulière liée à la proximité du persécuté et du persécuteur. L'on sait en effet que dans certains cas, la confusion entre l'Autre et le Même peut être à l'origine d'un traumatisme . Cette catégorie de phénomènes propres à susciter de l'angoisse correspond aux diverses manifestations de l'inquiétante étrangeté ("das Unheimliche") , parmi lesquelles Freud distingue le thème du double comme signe avant-coureur de la mort (54). Or l'adjectif "*heimlich*" comporte deux sens relativement opposés, celui de familier et celui de secret, dissimulé, par où il coïncide avec son contraire, l'adjectif "*unheimlich*", comme Freud le révèle au terme d'une analyse sémantique approfondie. Le concept de l'*Unheimlich(e)* , du fait qu'il refermerait donc une telle contradiction , se trouve rejoindre par là même plus précisément la problématique des images à secret. En effet, alors que l'on est tenté de penser qu'une chose est effrayante pour la raison qu'elle n'est pas connue ni familière, l'inquiétante étrangeté désignerait une "*variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier.*" (55) . Il s'agirait d'une virtualité où ce qui devait rester dans l'ombre du secret en est sorti, ce qui l'apparente au retour du refoulé en fonction de l'hypothèse de l'insconscient.

Le vertige de l'inquiétante étrangeté dans les derniers romans pourrait reposer sur ce double sens: la blessure et la mort cachées au plus *intime* renvoient aussi à ce qui est le plus *proche* du sujet , comme le laisse supposer la relation au Double . A tout instant, le défaut du clivage peut se révéler. C'est pourquoi le sujet essaie en vain, désespérément, d'éloigner de lui-même l'effet de cette collusion insoutenable. Les rapports du narrateur et d'Anthoine, son Double, passent de la fonction rassurante du presque semblable à la

confrontation la plus inquiétante, la plus hostile. Les principes de bonne compagnie, de bonne entente réciproque qu'il a posés sont appelés à être dénoncés: "*Tu as décidé que d'Anthoine , du moins, tu ne pouvais pas être jaloux. Il te ressemble. Aux yeux près. Il te ressemble trop.*" (MM, p. 103). Mais ce "trop" de mimétisme en vient à l'heure de la mise à mort à représenter au contraire l'inacceptable par excellence: "*Aussi , parce que le principal ennemi m'est forcément ici Anthoine, est-ce d'abord de lui que je veux arracher le miroir.*" (MM, p. 275) . La tentative d'homicide d'Anthoine et la tragédie d'OEdipe symbolisent ce retournement contre lui-même de l'auteur du crime comme s'il était l'objet ambivalent d'une "agression suicidaire" (la tentative d'Alfred contre son double) ou l'instrument d'une volonté extérieure à la sienne , qui n'est peut-être plus "*la malédiction des dieux de l'Olympe*", mais "*le moteur historique*" ("OEdipe", p. 452). Il semble que cet engrenage s'apparente à la genèse de l' inquiétante étrangeté dans la mesure où la faute est subie par celui qui l' a commise à son insu, et commise par celui qui en subit le préjudice. Or, l'interversion des rôles actif-passif dont les analyses qui précèdent ont montré toute l'extension ne correspond pas seulement à une stratégie défensive , mais aussi à un fantasme très répandu . Cette tendance à la réaction passive insiste sur l'effet du traumatisme ,comme si la blessure infligée était aggravée sur le mode de la trahison par la complicité des protagonistes . A travers l'interdépendance du criminel à la victime, le but de l'aveu , que l'on croyait être de déterminer l'identité du coupable, se détourne ainsi vers la confidence de la douleur, traitée sur le mode élégiaque.

C'est parce que la culpabilité, au lieu d'être pleine et entière, se mêle à cette "victimisation" que le contenu essentiel du secret se rapporte à la blessure. L' efficacité de ce dispositif tient à ce

fait qu'il constitue la blessure en secret indicible (56). Le lien sémantique entre le secret et la vulnérabilité peut aisément être établi : une blessure est mise à nu comme un secret est mis à nu; on dit qu'un secret est *à percer* ; il est ce qui atteint la chair, qui meurtrit, donc ce qui a partie liée avec la blessure et la mort (57). Il y aurait ainsi une bipolarité dans les "images à secret": ce qu'elles cachent essentiellement (la culpabilité peut-être; ou tout autre contenu) et ce qu'elles mettent à nu (le secret de la blessure); d'un côté le masque, qui protège, de l'autre la mise à nu ou la mise à mort, qui se découvre, se révèle.

La souffrance due à l'inquiétante étrangeté semble liée chez Aragon, à la distance des proches, des êtres chers. Le désaveu originel est celui de la famille : c'est l'étrangeté d'un père et d'une mère qui n'ont pas reconnu un enfant (58). Puis l'effet de l'inquiétante étrangeté a pu être éprouvé à travers les malentendus, les brouilles , les condamnations dans le groupe surréaliste, les trahisons, les ruptures (*à jamais*, avec Breton; provisoirement, avec Eluard; en-dehors des surréalistes, avec Drieu la Rochelle (59)). Les blessures amoureuses sont liées à la distance ou à la rupture . Enfin, les blessures infligées par les proches sont politiques et idéologiques; il s'agit des épreuves de la vie militante (60) . Vouloir dénoncer certains dogmes idéologiques, c'est déchirer les liens consensuels avec les idéaux collectifs:

> *Et le pis est qu'à tous les pas je heurte contre ce que j'aime*
> et le pis est que la déchirure passe par ce que j'aime et que c'est dans ce que j'aime que je gémis dans ce que j'aime que je saigne et que c'est dans ce que j'aime qu'on me frappe qu'on me broie qu'on m'humilie qu'on me désarçonne qu'on me prend en traître [...] chaque mot [...] chaque cri chaque sanglot comme un écho retourne blesser d'où il sort[...] comme un boomerang inhumain [...] (RI, p. 58)

Le "sujet de l'écriture" éprouve comme d'autant plus étrange, imprévue et imparable une blessure en miroir qui l'affecte au plus

proche. De même, dans La Mise à mort, le narrateur insiste sur une mort plus terrible d'être infligée " *au nom de ce que j'aime, au nom de ce que je crois*" (MM, p. 245). Dans le schème de la volte-face s'inscrit le thème de la trahison sous toutes ses formes (affectives, morales, esthétiques, idéologiques). Ce retournement atteint les valeurs suprêmes , saccage les liens sacrés, au mépris des gages de loyauté : c'est dans cette épreuve , la plus douloureuse , que se révèlent la débâcle de l'amitié, le mensonge de l' amour , les dissensions internes et la perte de confiance dans le groupe. Le pessimisme , le désespoir (que l'on trouve déjà dans certains textes de la fin de la période surréaliste) reviennent en force dans la dernière période de l'écriture ; dix ans avant les derniers romans , déjà, dans la poésie, à partir des Yeux et la mémoire et du Roman inachevé se développe une remémoration qui se confond avec un travail du deuil remontant à des époques de plus en plus anciennes. Au moment du bilan tardif , le Temps écoulé s'est chargé d'allonger la liste des mécomptes , des drames individuels ou collectifs (dans l'Histoire). Le relâchement de l'idéologie stalinienne permet aux douleurs qui touchent le domaine de la vie privée de prendre de plus en plus d'importance parmi les thèmes de la confidence autobiographique. Le Temps lui-même est blessure (61).

Le *trait* le plus grave de la blessure originaire (mais répétée , variée à l'infini), c'est d'avoir été infligée par un autre soi-même. L'être (individuel ou collectif) avec qui l'on a tout partagé, l'intériorisation d' un certain Idéal du moi deviennent tout à coup des bourreaux que rien ne permet de reconnaître comme tels. Comment se les représenter à présent comme des ennemis, des adversaires? Comment ne pas se rendre , se livrer à des adversaires à qui l'on s'est entièrement ouvert et passionnément dévoué? Comme le lien affectif n'était jamais si fort que sous le sceau du secret , à la faveur de l'intimité

partagée, de la complicité , de la contrebande dans la révolte et la transgression, dans ce contexte , le thème de la trahison est appelé à devenir une figure cruciale de l'inquiétante étrangeté . Autant il est aisé de résister à des ennemis nettement caractérisés , qui n'ont jamais reçu le sceau de l'amitié , de l'amour, autant il est difficile d'aller *contre* la réciprocité identificatoire , quand la proximité affective se révèle avoir été d'une familiarité illusoire. Tout le vertige de l'inquiétante étrangeté reviendrait à découvrir dans le secret de la relation spéculaire une opacité insoupçonnée et donc d'autant plus déconcertante . Ces inquisiteurs, ces agresseurs que "je" désignait à la première personne du pluriel (en se comptant lui-même dans ce "nous") détruisent , implacables, leur semblable de l'intérieur ; c'est pourquoi ils ne manquent pas de déchaîner des impulsions suicidaires (62) .

La rupture est marquée par une vulnérabilité sacrificielle parallèle à l'alternative victime et victimaire ; il n'y a plus de *sens*, mais l'impasse d' un double lien ; en cette ambiguïté, chacun peut tenir à la fois les deux rôles antagonistes ; le sujet qui éprouve son altérité de l'intérieur ne peut plus "se situer", se ressaisir ; il devient impossible au sujet de s'affirmer contre l'Autre , de reconquérir son identité distincte en se mettant à distance; cette crise sans issue pourrait le faire basculer vers la folie ou le suicide.

C) L'ultime vérité : la blessure cachée?

Le secret du faux-semblant est intimement approprié aux jeux de la réflexivité ; mais n'y a t-il pas des figures du secret qui , contrairement aux effets de l'anamorphose, résistent aux trucages de la représentation? Si les "images à secret" sont placées sous le signe du leurre optique, inversement, le secret sans image devrait comporter

les indices du vrai. Il existe en effet une catégorie de "personnages à secret" dont les motivations indéchiffrables constituent un tout autre point de fuite de la représentation. Le passé , la psychologie de ces personnages donnent du secret une image déceptive , qui confine en ce sens à la non-image. Par exemple, dans Théâtre/Roman, à la fin du chapitre "Daniel ou le metteur-en-scène", il est question de la conjuration où Montchrestien trouva la mort ; l'on retrouva sur son corps un billet marqué de quatre chiffres (7779) dont son valet lui-même ne put expliquer la signification. Daniel, le metteur en scène aurait choisi une pièce de Montchrestien sur la captivité parce que ces quatre chiffres correspondent à son propre matricule tatoué sur son bras d'enfant à l'époque où il fut déporté. Le *chiffre* de l'énigme de Montchrestien sert de jonction au "collage" d'une pièce de cet auteur, Les Lacènes , que Daniel a l'intention de mettre en scène. Seule la référence à Montchrestien est éclairée par l'interprétation , tandis que la figuration du secret contient à l'origine un signifiant obscur, entièrement arbitraire , dans la mesure où la signification des chiffres de Montchrestien est restée à ce jour inexplicable; elle ne fait image avec rien.

Blanche, le personnage éponyme de Blanche ou l'oubli est un être de fuite éminemment représentatif de cette seconde forme de secret. Elle a quitté le narrateur , qui n'a pas compris ses raisons de partir, de sorte que la problématique de l'inconnaissable se mobilise ici autour d'une quête de l'objet perdu . Ce linguiste animé d'une soif sans limites de connaître et de communiquer avec des peuples lointains, tente en vain de comprendre ce qui lui a toujours échappé , la "personnalité" de la femme aimée qu'il croyait autrefois si proche (BO, pp. 273-274) . Il s'efforce de conjurer, de sonder l'oubli qui la recouvre d'un mystère plus épais avec la distance des années . Dans le

récit, le secret enveloppe d'emblée cette image féminine , mais un certain dévoilement s'opère peu à peu conformément à ce que Barthes a proposé d'appeller dans S/Z le code herméneutique . Tout d'abord, aux derniers paragraphes des premiers chapitres, un procédé qui consiste à annoncer la rencontre de Geoffroy et de Blanche pour la différer encore, permet d'entretenir l'attente et d'accroître la curiosité du lecteur; le nom de la femme aimée est habilement laissé en suspens. Voici ce qu'on peut lire à la fin du premier chapitre : "*Pas un nom ne tient à ses épaules [...] ils ne lui sont jamais qu'un vêtement essayé. Plus tard, elle viendra plus tard, avec son nom.*" (BO, p. 22). A la fin du second : "*Cinq ans, cinq ans encore avant de te donner, tout bas, ton nom...*" (p. 40). A la fin du troisième : "*Cette année-là, j'avais rencontré mon destin.*" (p. 58). A la fin du quatrième, "Personne n'écoute les voyageurs": *"Parlez-moi un peu de votre charmante femme, --dit Maryse, --je vous ai aperçus ensemble, mon cousin. Comment donc est son petit nom?"* (p. 73). Dans l'avant-dernier paragraphe du cinquième: "*Mais où est-elle , ma vivante? Chez moi, les guides s'entassent pour la suivre, la surprendre [...]...*" (pp. 94-95) . Le jeu cesse au sixième chapitre, intitulé , "Le nom de la violette", où le narrateur évoque "*[s]a femme*" (p. 103) parmi les personnages d'une anecdote.

Même une fois connu, le prénom de l'Absente ("Blanche") n'en demeure pas moins indéterminé, à l'image de cette incarnation de l'Inconnu(e). Comme un signifiant vide, étrange, il recèle tout entier le secret inaccessible de son identité ,sans l'aliéner, de même que le blanc dans la symbolique de Mallarmé contient toutes les virtualités de l'inexprimable . Geoffroy Gaiffier délègue en vain au personnage de Marie-Noire, dont le nom semble né du contraste avec son double féminin , la tâche dérisoire de "tirer au clair" les raisons obscures du silence puis du départ de la femme aimée . Il s'empresse de fournir à cette

ignorante un nouveau savoir; il lui transmet sa curiosité de connaître (63). Cette investigation éperdument menée, passionnément mimée parvient cependant à mettre à jour quelques "découvertes" qui relèvent encore de la problématique du secret . Blanche, dans les années 30, aurait caché au narrateur non seulement certaines de ses lectures (comme Hyperion) mais surtout la naissance de sa vocation d'écrivain. La romancière a commencé à écrire en cachette du narrateur (BO, p. 251, pp. 276-277).

Mais le secret de Blanche se perd dans l'oubli ; le narrateur conteste les conclusions de cette Marie-Noire qu'il appelle "sa mémoire", bien qu'elle soit , paradoxalement, plus jeune que lui(p.350).(64). De même que dans "Murmure", le premier conte de La Mise à mort, l'accès méthodique à la vérité cachée se voit dévié, esquivé , censuré, oblitéré; la dimension heuristique de la quête doit composer avec l'indifférence prochaine de la postérité, les défaillances du souvenir, le refoulement des traumatismes , les faux-semblants et les délires de l'imagination . Une dernière scène de retrouvailles et d'adieux, à demi-irréelle, ne parvient pas à faire éclater la vérité cachée que Blanche est peut-être venue confier ou rappeler au narrateur (65) .

Contrairement aux jeux de l'illusion représentative, il semble donc que la place vide du secret soit constituée comme un signifiant de la vérité. Une conclusion plus radicale peut en être tirée : plus il y a de la béance informulable dans le secret, plus cette révélation se rapprocherait de l'ultime vérité, en-deça des jeux et des brouillages de la fiction. L'inquiétante étrangeté nous a déjà montré qu'il y a dans la proximité spéculaire un rapport caché , inconnu à la blessure ; de même l'absence à soi-même, la cruauté ou l'indifférence de l'autre dans les exemples précédents, semblent connoter ce rapport. Il reste à préciser ce manque de l'objet et l'objet de ce manque. Rien n'est sans

doute plus dissimulé et plus béant à la fois dans notre corpus qu'un certain nombre d' allusions à la blessure affective:

> [...] tout le temps ce poignard bouge dans ma plaie, tu ne m'aimes pas, j'ai l'air de penser à Dieu sait quoi , rien d'autre ne m'habite, de toute ma vie, je veux dire ce que les gens considèrent comme ma vie, cette activité d'apparence, ce bonheur, tout cela n'est qu'un masque à cette certitude, tu ne m'aimes pas, cela ne regarde pas les autres, c'est mon renard à moi seul, mon secret, tu ne m'aimes pas. (MM, p. 352)

(Il faut sans doute lire ici une allusion symbolique à ce jeune Lacédémonien qui se laissa dévorer les entrailles par un renard volé qu'il cachait sous son vêtement) . Il s'agit apparemment d'une douleur morale, mais elle est souvent exprimée par des images de la douleur physique. Des expressions privatives comme des *"sanglots sans sanglots"*, des "*pleurs sans pleurs*" (MM, p. 476) , les larmes rentrées de Maria Malibran (MM, p. 364) suggèrent que tout véritable sentiment personnel est étranger à la représentation extérieure, que l'origine de la subjectivité échappe à une traduction concrète; il n'y aurait pas d'issue aux affects. Pour distraire sa blessure, la cacher , sinon pour la guérir, le romancier emprunterait des identités fictives--il les "essaie" du moins--ou encore il s'insère dans des échanges sociaux, se plie aux codes fournis par autrui, mais tous ces rôles révèlent leur inadéquation, leur inefficacité à la résorber. Cette logique de la réalité et de la fiction oscillerait entre deux pôles d'évidement , à savoir un vide angoissant de l'identité et d'autre part, l'inanité des fictions et des discours. Si les rapports humains l'obligent à *se* dissimuler, vivre et écrire sont une pratique permanente de l'aliénation et du leurre. Par contre, la trace indéchiffrable de la subjectivité devient un véritable défi que le sujet oppose aux dispositifs de l'altruité, au pouvoir d'interprétation de la parole et plus généralement à la loi symbolique.

Mais par définition le sujet ne ferait jamais état de cette douleur si elle ne faisait irruption; il faut donc que les mécanismes de défense qui permettent de la tenir cachée s'effondrent parfois . C'est un cas-limite qui en révèlerait le symptôme, car une douleur inaccessible , invisible, semble , comme telle, forclose, dans la mesure où elle est niée , alors qu'elle n'est peut-être que refoulée dans la mesure où elle ne cesse d'être dite comme indicible par le sujet qui tente de la fausser , de l'effacer. Il est cependant difficile de déterminer si l'écriture de la fiction permet au narrateur de dissimuler toujours cette douleur secrète, comme le suggère le premier des deux textes cités ci-dessous (cf. MM, p. 476) ou si la "vie inventée" dans le roman parvient à lui "déchirer le coeur", à lui faire éprouver cette blessure, comme le suggère le second texte (BO, p. 433). Saisie comme ambivalente, et même contradictoire , tantôt l'écriture dérobe le secret de la blessure , tantôt elle permet de l'éprouver en la répétant:

> Je me joue et vous joue une pièce. Et celle en moi qui se déroule, vous n'en saurez rien. Vous ne saurez jamais , jamais ce qui m'étouffe. Ce roman silencieux de moi. Ce qui vient de se passer , à quoi vous n'avez pas accès. Parce que tout semble comme si , justement, ce que je vous livre était mon secret. Alors que. Ce roman banal que je traîne. Ce désespoir. Ces sanglots sans sanglots. Ces pleurs sans pleurs.[...] Si loin que ma mémoire y plonge, cette mer muette...rien de cet abîme en moi ne chante, et je n'entends au loin que la convulsion d'avant le cri, je n'entends que [...] cette accumulation de l'insupportable, [...] ce mûrissement noir, qui vient du fond de l'existence, en vain toujours écarté pour toujours revenir, et je suis là , je fais semblant, je souris parfois avec cette bouche, pour moi seul amère, avec laquelle je raconte, je raconte [...]. (MM, p. 476)
>
> Non, je ne veux pas d'une autre vie que cette vie inventée, si mal inventée. Et qu'elle me déchire le coeur, c'est donc que j'avais un coeur, que cela battait, que cela saignait aux murs de moi-même...je n'existe que de ce mensonge, je ne suis que cette ombre qui a perdu son homme. Je ne suis que cette plaie, au bout du compte. Je l'entretiens. Je ne crains rien tant que la cicatrice, ne plus souffrir. L'oubli. Le véritable oubli. Tous les romans ne me sont que des baumes passagers. (BO, pp. 432-433)

Dans les derniers romans , et sans doute de manière plus générale dans l'oeuvre d'Aragon, le champ sémantique du traumatisme est désigné

comme le contraire de la fiction; mais le romancier essaierait toujours de cacher , de colmater cette blessure irreprésentable en jouant des scénarios destinés à se leurrer ou à leurrer les autres. Mais la blessure "réelle" reste par définition en-deçà des artifices de l'écriture. Dans la mesure où la blessure secrète s'oppose aux effets du mentir, elle constituerait l'identité *inaliénable* du sujet. Si elle était partagée par /avec autrui, elle ne constituerait pas en propre le sujet ; l'être aimé ou le lecteur doivent en ignorer l'origine, la cause. Nous savons que le sujet s'y reconnaît sans que nous puissions la connaître; il en tire la preuve de son identité, bien que

la déchirure qui le traverse ne permette pas de la consolider , puisqu'elle affecte l'intégrité psychique. La douleur liée au sentiment de l'identité ne peut être effacée provisoirement que par le "*plaisir du masque*" , encore que le jeu des identités fictives puisse être requis à cause de la souffrance (BO, p. 428). Le statut irreprésentable de la blessure diffère de la problématique pré-romantique et romantique de l'effusion affective, qui valorise la transparence et la sincérité. Ce n'est pas seulement pour se tromper lui-même , c'est aussi pour se prémunir contre ceux qui veulent le percer à jour , lui arracher le secret de sa blessure que le romancier emprunte de fausses identités et pratique de fausses révélations:

> Et il inventait sans fin les écrans entre lui et ceux qui vont lui demander compte de ses actes. Il passait d'un sosie à l'autre, il se faisait simple jongleur, ou donnait la parole à n'importe qui comme s'il s'arrachait la langue [...] ...le jeu va se compliquant, se pervertissant, de faux aveux en faux aveux, mais jamais, jamais, je n'atteindrai l'homme abstrait. (BO, p. 468)

Le narrateur-scripteur semble avoir inventé ce mythe de l'homme abstrait pour concevoir à quelles conditions il pourrait trouver une protection infaillible contre autrui et contre sa propre subjectivité. Juge impartial, indifférent, "l'homme abstrait" constitue aussi ce qu'on

appelle en psychanalyse une "forteresse vide", puisqu'il élimine toute communication affective entre lui et le monde, en multipliant les écrans et les défenses qui ne cacheraient qu' un vide de l'identité personnelle. Mais cette instance exemplaire dans la mesure où elle permettrait le déni de la blessure est néanmoins présentée comme inexistante, purement spéculative ; en outre certains indices du texte montrent qu'elle est dénoncée comme négative, parce qu'elle se situe aux antipodes d'une authentique écriture, irréductiblement subjective (BO, pp. 468-469). En réalité, l'auteur n'est pas l'homme abstrait : il n'est jamais absent de la dénudation à laquelle il se livre, à laquelle il s'expose corps et âme : "*Celui qui écrit est nu. On lui voit ses plaies, ses cicatrices, sa force et sa faiblesse, son sexe et son âme.*" (BO, p. 468; cité dans T/R, p. 48). La blessure véridique révèle le procès de l'écriture comme mise à mort.

Il n'y a peut-être que ce rapport intime à la blessure qui s'oppose chez le romancier à l'enveloppement sans limites de l'art de feindre . Arrêtons-nous ici cependant pour lever une objection : nous sortons en effet du champ des images à secret, où il s'agissait d'analyser les propriétés des mécanismes spéculaires. Mais il nous semble que ce contrepoint aux "images à secret" ne peut se comprendre que par rapport aux brouillages de la fiction : peut-être même s'agit-il d'une illusion symétrique qui consiste à faire croire à la réalité de la blessure. Il ne faudrait pas croire , en outre, que la catégorie de la blessure échappe entièrement aux paradoxes des images à secret : en effet, elle est présentée comme secrète parce qu'indicible, vide de contenu, et en même temps elle est objectivement invoquée, de sorte qu'elle n'est pas entièrement occultée. La question est encore de savoir comment se partage le dicible et l'indicible, la simulation et la dissimulation du secret.

Le discours du narrateur sur l'amnésie se représente les secrets perdus , à savoir les secrets sans image, sous la métaphore de la cicatrice, qui suggère le thème de la blessure. Au niveau le plus explicite, la parabole de l'oubli vide de sens , avant le roman de 1967, est déjà thématisée dans le premier conte de La Mise à mort, "Murmure" , où l'absence de contenu résonne sur le mode lyrique, avant d'être reprise dans le dernier, "OEdipe", sur le mode parodique . Le narrateur de "Murmure" parvient à arracher à l'oubli un fait de 1952, qui correspond à l'une des "*impasses du souvenir*" (MM, p. 250) . Il s'interroge avec une certaine perplexité, sans parvenir à déterminer la cause de sa plainte. L'aveu , loin d'être réparateur, exhibe le stigmate d'une blessure plus profonde, dont le traumatisme persiste à l'état refoulé . L'ellipse ne peut suppléer à son contexte, quand il a été supprimé. Ce leit-motiv du secret se barre lui-même, formulé comme informulable, avoué comme inavouable :

> C'est la mort des choses en moi que pour simplifier je nomme oubli. Quand ce qui meurt n'est qu'une allumette par distraction flambée, le mal n'est pas grand. Mais si c'est ce qui tient à la chair de mon âme...s'il y a maldonne de tout le jeu ? Alors qui oublie est comme un vase dont on arrache les fleurs...Alors il se reconstruit l'univers sans ce qu'il oublie. Il cicatrice l'oubli. Comme il ne sait pas ce qu'il a perdu [...], il n'a pas mal à la chose oubliée. Mais parfois, sont-ce les changements de temps ? il sent sa cicatrice. La cicatrice de quoi? Voilà, voilà, ce qui le trouble à présent. La cicatrice de quoi ?
>
> (MM, p. 251)

Il s'agirait d'une forclusion si cette éviction complète de la "chose oubliée" n'était pas désignée comme telle, sous la forme d'une dénégation que l'on pourrait développer ainsi: le narrateur n'énonce pas seulement : "je ne veux pas le savoir", mais "je ne sais même plus ne pas le savoir", "j'ignore que j'ignore". Mais en même temps, cet énoncé réflexif signifie implicitement : "puisque je le dis, je le sais (sans le savoir), sans vouloir le reconnaître ". Il s'agit donc d' une manière de (nous) le faire savoir , par prétérition: "quand je

prétends ne pas le savoir, je dis pourtant que je le sais et je sais que je le dis" . Toutefois la "chose niée" , amputée et retranchée par le mécanisme de l'omission ne peut plus être ; l'opération (chirurgicale) a eu lieu, l'ablation est irréversible, définitive . L' objet détaché de l'oubli est comparable à un bloc intact de négativité et de silence où se consolident les fortifications d'une mort intérieure. Dans les derniers romans , d'autres symboles peuvent se rattacher à cette problématique du néant, de l'outre-tombe, comme la perte du reflet, l'ombre ou la spectralité qui caractérisent symboliquement Anthoine; l'absence à soi , la désincarnation évanescente affectent aussi le couple *Blanche*-Geoffroy et le Vieil Homme de Théâtre/Roman. La "dépersonnalisation" , un des thèmes explicites de La mise à mort ouvre aussi sur une déréelisation corollaire , très perceptible à l'incipit de "Murmure" ("*Où et quand? Les yeux vainement ouverts ne mesurent que la nuit [...].*" (MM, p. 211).

Le sujet aurait refusé de souffrir de cet arrêt de mort irréversible qu'évoque l'image des "fleurs coupées" dans un vase; pour survivre malgré tout, au tréfonds de lui-même, le narrateur a évité de s'apercevoir de ce vide intérieur ; il a eu recours aux subterfuges esthétiques pour reconstituer en surface une certaine conception du monde ; ce qui laisse entendre qu' il a employé les propriétés inauthentiques du mensonge (omission, falsification, feinte...) qui constitueraient une seconde catégorie de signes du non-être, dérivée de la première .

Ces remarques , bien qu'elles soient peut-être piégées par l'énoncé qu'elles commentent , font voir dans l'argumentation du texte une double impossibilité pour le narrateur de déchiffrer des secrets qui lui appartiennent; d'une part, celui-ci est dépossédé de ses secrets d'abord parce qu'il en a si parfaitement oblitéré la nature et

la cause qu'il ne peut véritablement les connaître ; d'autre part, son attitude envers le secret est altérée, faussée, puisqu'il a substitué à l'irreprésentable des images fictives . Bien entendu , les deux moments de ce dévoiement du secret sont complémentaires: les "symptômes" de la *mise à mort* font apercevoir leur articulation , c'est-à-dire, d'abord, le vacillement de l'identité perdue, puis le camouflage des identités-postiches , la substitution des fantoches aux fantômes (cf. T/R, p. 341, p. 441) . Les artifices de la mascarade remplissent symboliquement le vide inaccessible des profondeurs...

Le narrateur s'est adressé personnellement une défense de savoir; mais il y a lieu de se demander si cela n'entraîne pas la même conséquence chez le lecteur . Par ce mécanisme à double entente , la vérité est entravée, et il n'y a *point de vue* sur le contenu inavoué du secret. Le lecteur ne peut déchiffrer l'objet et le pourquoi du secret à l'insu du narrrateur-scripteur ? A qui , à quoi renvoie ce secret puisqu'il n'appartient explicitement ici qu'à un personnage fictif, qu'il ne faut pas confondre avec les informations externes tirées de la réalité ? Dès lors, la finalité du sens manque , échappe si elle n'est pas formulée ; rien ne permet de l'identifier à partir de ce "comment" qui, seul, n'est pas forclos dans le texte.

*

Les reflets de l'écriture compromettent l'aveu du secret, en le couvrant par l'effet de leurs incohérences . Le roman contredit le mode de lecture du roman policier ; mais si la piste policière est désignée comme une fausse piste , c'est peut-être parce qu'il y a implication d'un secret inavouable, et qu'il faut entraver la découverte de la culpabilité . Il est significatif que les "images à secrets" soient

comparées dans l'"Après-dire " à un catalogue d'armes, car il s'agit d' un système de défense, qui vise à décevoir l'attente de la confidence , à différer la signification de l'énigme . Les mécanismes de la double entente constitueraient , si l'on peut dire, une arme à double détente: le masque donne l'illusion du visage (l'effet de trompe l'oeil) et protège le visage au moyen d'une image de surface, d'une apparence conventionnelle (cf. BO, p. 427; cf. T/R, p. 438).

Si le jeu de l'autoportrait consiste à appréhender l'identité de l'auteur et à découvrir sa culpabilité en-deça ou au-delà des images de la fiction, alors il s'avère impraticable. Il nous faut *déclarer forfait* : La Mise à mort démontre ironiquement que si nous nous transformons en chasseurs de mensonges , en enquêteurs , en médecins légistes, nous tombons dans les pièges à secret que constituent les miroirs déformants de la fiction . Les innombrables discordances du reflet, les défauts d'optique , les apories du champ scopique , les paradoxes de l'invisibilité nous dissuadent de traquer dans le texte les indices d'une vérité objective, car les mécanismes de brouillage , de clivage permettent d' éluder la responsabilité sous le couvert de la fiction . Une lecture fondée sur la sommation et le verdict est condamnée car elle réduit l'exercice fascinant de l'invention au prétexte biographique ou au contexte historique de l'écriture. Suivant en cela une suggestion de Théâtre/Roman (T/R, p. 373) , nous avons peu à peu réorienté l'analyse vers le "comment", au lieu de questionner le "pourquoi" (ou le "pour qui") de l'écriture. Il est temps de considérer les stratégies de la représentation comme une forme d'art dont la finalité est d'explorer des mondes fictifs; le mentir-vrai ne dissimule pas la vérité extérieure en ce sens qu'il en dénonce l'imposture . Au contraire, le mentir-vrai étend partout le voile du mystère, pour cultiver à plaisir et à douleur les hypothèses et les incertitudes de

l'enquête comme un dédale d'énigmes; cet art romanesque reposerait sur l'imaginaire contradictoire de l'esquive et de l'aveu également impossibles . Mentir , c'est préserver le droit au secret, le protéger de l'indiscrétion d'autrui, mais aussi faire miroiter l'accès à leur contenu, inventer de toutes pièces l'illusion du lecteur puis, *in fine*, briser le simulacre qui s'est substitué à la réalité.

Au terme de notre enquête , le thème des "images à secret" se présente comme une variante de "l'image dans le tapis", où le problème de la signification se pose également dans la perspective de la création littéraire (mais il s'ajoute ici à l'arrière-plan les secrets autobiographiques). L' analogie est troublante avec les personnages de James puisque nous essayons de déchiffrer un motif sous-jacent dans la trame de l'oeuvre . La différence n'est peut-être qu'*apparente*: par définition, une "image dans le tapis" reste un secret caché, enfoui, pour demeurer imperceptible, introuvable. Par contre, dans la mesure où il est constamment fait allusion aux images à secret ou , plus généralement, aux images du secret , une contradiction s'instaure entre la surface et la profondeur . Toujours exhibées, commentées , les images à secret de La Mise à mort, entendues au sens propre (les miroirs) ou au sens figuré , jouent comme au second degré sur l'ambiguïté du visible et de l'invisible.

Ainsi, le jeu de cache-cache dans la représentation est surdéterminé par des allusions au miroir se situant dans l'optique du secret; le dispositif spéculaire ne relève ici que paradoxalement de l'intelligibilité de la représentation puisqu'il en reproduit les effets de brouillage. Il redouble le vertige du mentir-vrai considéré comme un art de la feinte pour permettre aux secrets de se dérober à travers des apparences variables , des faux-semblants à perte de vue . Dans La Mise à mort, la réflexivité au niveau de la représentation introduit une

dimension supplémentaire par rapport au modèle du roman policier. La contradiction des termes entraîne en effet une relative impossibilité de se figurer ces images à la fois visibles et invisibles; au sens figuré , ces images sans image désigneraient leur non-mimesis, leur anti-mimesis. Elles sont irreprésentables dans la mesure où leur équivoque constitutive porte atteinte à des contraintes logiques. Il en résulte deux conséquences selon que nous maintenons ou que nous contestons l'existence du secret . En premier lieu, donc, le code caché de ce brouillage formel redouble l'opacité même du secret , comme pour rendre son contenu d'autant plus illisible ; les derniers romans égarent perpétuellement nos tentatives de déchiffrement sur de fausses pistes . En second lieu, par contre, une configuration incohérente prête à se voir plus aisément démentie . Son improbabilité fait soupçonner qu'il n'y a peut-être pas lieu de rechercher la clef des images spéculaires. L'hypothèse révèle des *anomalies* qui contribuent à la réfuter. Il s'ensuit , d'une certaine manière, que la question du secret elle-même n'est qu'un faux-semblant, un trucage optique de l'écriture. Le secret se dérobe à mesure que la variation des dispositifs spéculaires réfracte un faisceau de significations et intensifie par hyperbole les effets de la réflexivité. Il faut que le secret se dépace, se vide de son contenu apparent pour continuer à se réfléchir ailleurs comme secret. Le secret à percer est un point vulnérable; mais il glisse à la surface du miroir ; que l'image se perde, se vide ou se démultiplie, cela compromet également la représentation; le secret dans l'image devient l'image même du secret. Le brouillage formel ne redouble pas le secret; il constitue aussi un leurre , une illusion spéculaire.

CHAPITRE III : IMPASSES DE L'AUTOPORTRAIT

L' auteur qui avoue "coïncider" avec des images dédoublées et dépareillées de lui-même (MM, p. 34; T/R, p. 387), stipule un régime de l'autofiction où les personnages reflètent à la surface du miroir romanesque leurs "pilotis" référentiels. [cf. chapitre I, 1-B] . Mais comment discerner la part du Même et celle de l'Autre dans ce jeu de reflets ? Il devient difficile de séparer "*les eaux du vrai et de l'inventé*". Devant un autoportrait, il est inévitable que le lecteur se pose la question de la *ressemblance* ou de la *dissemblance* de l'image de soi. Ce genre s'ordonne dans la perspective conventionnelle de la vérité. Apparemment, le "jeu de l'autoportrait" , pour reprendre l'expression de l'Après-dire de La Mise à mort , ne répond guère à cette attente . Aragon romancier s'est refusé à écrire ses Mémoires, à faire acte d'autobiographie , parce qu'il n'attend rien de la mise à nu de l'imaginaire et qu'il se méfie des prétentions à la vérité historique . Cependant, les textes qu'il a écrits pour les huit premiers tomes de L'OEuvre poétique (1974→→) constituent d'assez larges pans de ses "mémoires". Ainsi, le refus de l'autobiographie n'est pas catégorique -- il s'est affaibli dans les dernières années-- mais au début des années 60, Aragon affirme surtout la volonté de fiction dans l'écriture.

Les (sur)déterminations autobiographiques contribuent aussi à expliquer pourquoi l'autoportrait de l'écrivain dans La Mise à mort se place sous le signe des miroirs, comme celui des peintres auxquels l'Après-dire fait référence (MM, "Après-dire", p. 520). Par ailleurs, certaines anecdotes sont moins insignifiantes qu'il n'y paraît. L'on

sait qu' Aragon avait la manie de se regarder furtivement dans les glaces en public, ce qu'Elsa , paraît-il, lui reprochait souvent, comme Ingeborg-Fougère dans La Mise à mort (MM, p.18) . Breton a relevé lui aussi ce léger "travers" , qu'il associe pour sa part au dandysme , à la recherche éperdue de la séduction chez le jeune Aragon (1). Mais il ne faudrait pas en conclure hâtivement à une auto-satisfaction narcissique: "*Je n'ai jamais aimé mon physique. Aussi ai-je toujours eu déplaisir de mes photographies, et pis encore des miroirs par hasard rencontrés.*" (Incipit du "Discours de Prague", Les Lettres françaises n°944 du 20 septembre 1962, p. 7) . Michel Apel-Muller, directeur du Fonds et de la Fondation Aragon, nous a renseignés sur l'origine possible de ce déplaisir : Aragon se trouvait une (trop) grande ressemblance physique avec son père... Ainsi, il semble que son narcissisme ait pu être compromis , et comme perverti à l'origine à cause de cette identification indésirable , gênante. A l'époque des derniers romans, la vieillesse inflige de nouveaux outrages à l'image de soi. Ainsi, il y aurait chez l'auteur un narcissisme plus inquiet et plus fragile qu'on ne le croit généralement.

Sur un plan symbolique, l'auteur de La Mise à mort dément et détruit son image trop *célèbre* , qui lui est devenue intolérable à cause des malentendus qu'elle implique. Toutefois, ce n'est pas réellement à son insu qu'elle a pris une place considérable au détriment des secrets intimes puisque , plus que tout autre écrivain connu , Aragon a fait en sorte que sa vie privée rejoigne l'Histoire et le domaine public de la littérature , tant à cause de ses parti-pris politiques que par le mythe d'Elsa dans sa poésie .

Dans quel but, pour quelles raisons interviennent les brouillages de l'identité que nous avons analysés dans les chapitres précédents ? Il faut tenter un coup de force interprétatif pour passer outre aux

difficultés qui ont précédemment retenu notre attention . Car ce dispositif ne peut être expliqué qu'à condition de prendre en compte les coïncidences qu'il instaure entre fiction et réalité . Il convient de savoir pourquoi il s'impose comme une nécessité . Venons - en donc à ignorer le fait que l'auteur s'oppose pratiquement à toute assimilation abusive entre lui et les personnages , à l'abri desquels, néanmoins, il se projette. S'il s'avère que l'autoportrait est confronté à des obstacles insurmontables, mais objectifs, il ne s'agit pas nécessairement ou pas uniquement d' une stratégie de la tricherie , du faux-semblant comme l'hypothèse en aura été retenue précédemment .

Les données biographiques s'avèrent plus que jamais indispensables pour avancer quelques hypothèses en ce sens bien que leur interprétation n'aille pas sans controverse. La signification de l'autoportrait, toutefois, nous importe moins , étant donné notre propos, que ses conditions de possibilité . La "dépersonnalisation" et le polymorphisme des reflets désignent en effet une crise de l'identité personnelle, et donc un obstacle majeur à l'autoreprésentation. Il s'agit de déterminer à présent les référents qui motivent ces brouillages, ces impasses de l'autobiographie.

Cependant, la tentative d' interprétation que nous nous proposons d'entreprendre resterait lacunaire si elle écartait l'incidence du discours amoureux . En effet, la rencontre de l'autre détermine la reconnaissance ou à la méconnaissance de l'identité. Dans La Mise à mort, Fougère ôte son reflet à Anthoine. Plus abstraitement, la tentation de l'autoportrait paraît compromise d'entrée de jeu , comme si elle ne pouvait résister à l'apparition transcendante de la femme aimée. Cette incompatibilité du discours personnel et de la célébration passionnelle fait sens . Mais les dispositifs clivés de l'autoreprésentation se trouvent reportés , réfléchis sur l'image de

la femme aimée , de même que la conception du couple suggère entre fiction et réalité une dualité constitutive de l'imaginaire d'Aragon .

1. DEFINITION DE L'AUTOPORTRAIT (cf. M. BEAUJOUR)

A) Différences avec l'autobiographie

Le concept d'autoportrait que "l'Après-dire" de La Mise à mort emprunte à la peinture se trouve , par l'effet d'une heureuse coïncidence , avoir été défini par Michel Beaujour comme un genre littéraire dans lequel le discours autobiographique serait mis en question. En effet, M. Beaujour considère paradoxalement l' autoportrait comme un "*miroir antinarcissique*" qui amène le sujet écrivant à figurer une "*"mémoire" sans personne*" . Les seuls protagonistes qui subsistent sont des "*constructions collectives de l'esprit: les idéologies, les mythes et les cultures.*" (2) . Un autoportraitiste ne dit "qui il est" "*qu'à travers ce qui le dépasse , le traverse et le nie* " (3) , et cette expropriation (que nous pourrions comparer aux effets de la dépersonnalisation dans les derniers romans) fait de l'exploration du for intérieur une "*tentative délibérément avortée*" (4) . Alors que le projet autobiographique est confiné à la durée d'une existence individuelle , l'autoportrait "*tend aussi bien à évider et à contester la mémoire de l'individu [...] en la dispersant dans les topoï [...] de sa culture , qu'à la remplir artificiellement en la recentrant sur l'Autre [...].*" (5) .

Dans cet ouvrage intitulé Miroirs d'encre, Michel Beaujour oppose la problématique de l'autoportrait à une définition , probablement un peu restrictive, de l'autobiographie, telle qu'elle a été inaugurée par Rousseau : l'auteur d'une autobiographie entreprend le récit rétrospectif de sa vie en suivant l'ordre chronologique , tandis que

l'auteur d'un autoportrait procède à un montage complexe d'éléments "thématiques". Philippe Lejeune a lui-même introduit cette première distinction entre l'autobiographie et la tentative de synthèse que constituerait l'autoportrait (6) . Or, La Mise à mort ne constitue pas un récit suivi ; en outre, la topique du miroir est analysée par M. Beaujour comme l'une des matrices rhétoriques de l'autoportrait. A la différence de la narration autobiographique, les autoportraitistes nous font parcourir une série de "lieux" qui emblématisent leur vision du monde (7) . Néanmoins, "*la formule opératoire de l'autoportrait*" est beaucoup plus "transparente" que les équivoques de l'identité fictive dans La Mise A mort , puisqu'elle se résumerait ainsi : "*Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait , mais je vais vous dire* qui je suis". (8) Les Essais de Montaigne, le De vita propria de Cardan, La Règle du jeu de Leiris ne seraient pas des autobiographies au sens défini par Philippe Lejeune, mais plutôt des autoportraits ; de même, dans les Confessions de St Augustin, dans Les Rêveries du promeneur solitaire, Ecce Homo de Nietzsche, dans les Antimémoires de Malraux, dans R.B de Roland Barthes , le discours se déploie selon un ordre logique ou dialectique; les enchaînements s'opèrent par des associations d'idées, des correspondances poétiques . Or, l'écriture des derniers romans d'Aragon se présente comme un assemblage de souvenirs, de fantasmes, de mythes, de métaphores récurrentes (cf. MM, p. 153), où la machine du langage engendre une surabondance de matériaux symboliques . La rhétorique de l'autoportrait constitue en effet " *sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions [...] entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique , du montage , qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fût-elle très brouillée [...].*" (9).

Il importe de souligner une autre différence essentielle qu'établit Michel Beaujour : alors que l'autobiographe , quand il se propose de raconter sa vie privée, s'en tient à son histoire personnelle, l'autoportraitiste médite sur les rapports qu'il entretient en tant que sujet écrivant avec la culture dont il est issu. La mémoire individuelle est alors médiatisée , subsumée par la mémoire collective ; elle emprunte à un fonds transhistorique. C'est pourquoi le sujet de l'autobiographie réalise son projet tandis que le sujet de l'autoportrait se dit dialectiquement à travers ce qui le dépasse et le nie.

Par là même, l'autoportraitiste est amené à questionner , à remettre en cause le projet de "se peindre" ; de Montaigne à Barthes, il s'inquiète des divagations insignifiantes de sa plume, de l'afflux de fantaisies oiseuses , dépourvues de valeur au regard des codes culturels; il fait l'expérience du vide, de l'absence à soi-même. Conscient de pratiquer une littérature du désoeuvrement , il assume son solipsisme comme sa faute originelle (10) . C'est pourquoi , chez certains autoportraitistes , l'aveu compense le sentiment de culpabilité qu'ils éprouvent à tenir un discours en marge de l'action, de la vie sociale. Certes, dans les derniers "romans", Aragon résiste , comme nous l'avons vu, à la confession comme *alibi* de l'autoportraitiste; il évite le caractère exemplaire de la confession publique, pour ne se livrer qu'à des confidences voilées. L' écriture compte sur les jeux gratuits de la fiction pour prendre un certain recul par rapport aux exigences impl cables de la réalité . Mais l'auteur de La Mise à mort est confronté aux drames de la mémoire collective et aux illusions du moi , aux "impasses du souvenir" et aux débordements du monologue; comme le suggère l'opposition entre Alfred et son double, Anthoine , l'auteur de La Mise à mort est tenaillé entre la tentation

et le refus du roman personnel . Le fait que le narrateur "écoute seul sa langue intérieure" (cf. BO, 2ème partie, chapitre 6) implique une position de repli comparable aux conditions de l'écriture de l'autoportrait. Mais la marginalité , la solitude ne sont pas assumées sans remords par l'homme de parti . Les derniers romans avouent jusque dans les subterfuges de la dénégation le malheur , la lassitude et la mauvaise conscience d'un individu problématique enchaîné aux tragédies du siècle. Conformément à la grande tradition des autoportraitistes, tourmentés par la vanité de leur egotisme , l'auteur croit devoir rendre des comptes à l'Histoire, et il se reproche parfois de cultiver les plaisirs de l'imaginaire (MM, pp. 72-73). Cet *homo duplex* condamne en son for intérieur une poétique émancipée de l'éthique; il éprouve encore une véritable obsession de la crise sacrificielle qui signifierait son rachat . Selon M. Beaujour, les autoportraitistes s'identifient souvent aux figures exemplaires du Crucifié, ou de Socrate. De même, l' *imago christi*, le fantasme de Supplicié (les références à Struensee, dans La Mise à mort, à Mâtho, dans Blanche ou l'oubli, aux Lacènes de Montchrestien, King Lear dans Théâtre/Roman) constituent des projections symboliques significatives (11).

B) La mémoire du sujet : une mise à mort

Un genre aussi flou , aussi hétérogène que l'autoportrait convient aussi à décrire l'écriture des derniers romans , dans la mesure où le "mentir-vrai" relève du travail du rêve et de la mémoire et passe par une accumulation de références livresques, de digressions , de repentirs et de contradictions . Selon M. Beaujour, l'autoportraitiste réinvestit une culture qui confronte Narcisse à la mort . Seul *"l'Autre (Inconscient, ami mort, lecteur ou Dieu) reste le juge et garant de ce que l'écrivain rassemble et distribue dans son autoportrait, qui*

est au demeurant une sorte d'encyclopédie." (12) . C'est à Elsa, immortalisée, que l'auteur dédie <u>la Mise à mort</u> et <u>Blanche ou l'oubli</u>. Elle est depuis le cycle du "Monde réel" la justification , le répondant symbolique de l'écriture . Parallèlement, comme l'autoportrait révèle le sentiment tragique de l'identité [cf. chapitre II, 4. C] , il permet souvent d'en démontrer l'utilité comme apprentissage de la mort . En livrant son expérience du malheur à la postérité, aux lecteurs futurs, le narrateur de <u>Théâtre/Roman</u> nous exhorte : "*[...] je t'enseigne ô mon petit, les mathématiques du malheur, je t'interdis d'oublier jamais où tu vas comme moi tomber au bout du compte, d'oublier la folie étrange de nier l'horreur, je t'interdis d'oublier la leçon du désespoir*" (T/R, p. 388). La problématique de l'autoportrait ne permet pas seulement à la douleur de s'épancher , de remonter de son origine invisible à des manifestations symptômatiques . En effet, dans la perspective chrétienne, la douleur a une vertu expiatoire; mais depuis qu'Aragon a abjuré l'optimisme historique, il s'est beaucoup réclamé des leçons du pessimisme .

L'on sait que dans <u>Le Monde comme silence et comme représentation</u> Schopenhauer tient la souffrance pour l'expérience cruciale qui préfigure le renoncement nécessaire au vouloir-vivre. Cette référence philosophique fait l'objet d'une allusion où une substitution de mots suggère les lacunes du discours personnel dans cette problématique de la mort : "*Le silence. Le monde comme silence et comme représentation.*" (BO, p. 335) . Le silence renvoie peut-être au mensonge qui protège le secret de la représentation , mais le fait de désigner cette occultation ne répond plus à sa fonction . La seule alternative consiste à décaler le niveau des phénomènes pour réfléchir les effets du mutisme et du mensonge, qui interdisent l'accès à la vérité intérieure . L'on retrouve

la fonction spéculaire de l'écriture ,puisque selon Schopenhauer l'art est le miroir des souffrances du vouloir-vivre . Selon la doctrine du philosophe allemand, l'homme découvre l'esclavage de l'existence aux vains efforts qu'il fournit , à "*toute la fatigue d'être*" (T/R, p. 70), aux peines qui l'accablent; il faudrait que le sentiment du désespoir nous éduque, pour nous détacher des finalités du vouloir -vivre. A chaque nouvelle blessure (insatisfaction, échecs, maladie, chagrins , deuils...), la volonté de vivre , ancrée sur une volonté de domination, est confrontée à ce " perpétuel mourir" de l'existence humaine (cf. BO, troisième partie, chapitre I) .

La douleur acquiert alors une étrange fonction thérapeutique, dans la mesure où elle promet dans le néant l'apaisement , la consolation et le remède définitifs . Le narrateur de Théâtre/Roman recommande cette médication paradoxale, où la douleur sert d'antidote au vouloir-vivre puisqu' il nous enjoint de ne pas oublier , à notre tour, les tragédies de l'Histoire qu'il a traversées dans ce siècle. Mais il ne peut pas, personnellement, juger des erreurs qu'il a commises , en faisant abstraction de leurs répercussions subjectives ; parce qu'il a trop longtemps gardé le silence , il lui est difficile de parler sans détour de certains faits qui le touchent à vif; il tente si possible de témoigner d' un sentiment aigü de l'irréparable ; le cri émane d'une conscience compromise , qui se représente comme telle. Par contre, il appartient à l'Homme abstrait, ce mythe de l'Autre par excellence, de faire les comptes du malheur individuel et collectif , et de prononcer un jugement irrévocable et sans appel (cf. BO, pp. 468-469). Mais il apparaît impossible en réalité de s'abriter sous le "on" impersonnel"; impliquée dans l'idéologie, dans l'Histoire, dans l'imaginaire, la subjectivité est toujours impliquée dans l'écriture : "*Celui qui écrit est nu. On lui voit ses plaies, ses cicatrices, sa*

force et sa faiblesse, son sexe et son âme." (BO, p. 468; cité dans T/R, p. 48).

Dans la mesure où la problématique de l'autoportrait , comme l'autobiographie, renvoie à l'anamnèse, elle réveille l'inquiétude et la douleur morales , tandis que l'oubli aurait une vertu apaisante. La première impasse de l'autoportrait est liée à ce réinvestissement de la mémoire, sur lequel achoppe le sujet de l'écriture . En effet, la mémoire est chez Aragon empreinte d'une forte négativité ; elle est assimilée à une hantise . Tout se passe comme si la fonction de la mémoire pouvait devenir en elle-même l'objet du refoulement , par une contradiction paradoxale. En effet , il n'y a que la monstruosité qui ne peut s'effacer de la mémoire , qui ne doit pas s'en effacer, mais qui devrait pouvoir s'en effacer, comme le demande le sujet,parce que l'horreur qu'il contemple est insoutenable. Les valeurs humanistes et la conscience chrétienne peuvent-ils légitimement en autoriser l'absolution ? Tel est nous semble -t-il, le noeud, le dilemne -- qui associe l'écriture rétrospective à cette thanatographie investie dans la problématique de l'autoportrait : "*On ne répare pas le passé. On le porte en soi dans le toujours.* " (MM, p. 480) . "*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.*" (T/R, p. 354). Ainsi, la première impasse de l'autoportrait concerne la double entrave de la mémoire et de l'oubli qui affecte l'écriture . La thématique de Blanche ou l'oubli donne à lire cette difficulté de manière exemplaire , dans la mesure où l'anamnèse y est à la fois souhaitée et évitée . Nous prendrons dans La Mise à mort un exemple qui illustre cette hypothèse de lecture : il s'agit d'un exercice de syndérèse où le romancier fait part de certains remords de conscience qui hantent sa mémoire et la mémoire collective (Les deux plans s'avèrent ici

indissociables). L'autocritique déguisée se présente souvent sous la forme d'une dérobade, qui ne révèle pas son contenu exact , mais suffit à indiquer la trace du malaise du narrateur. Ele peut aussi procéder par juxtaposition de deux discours, de deux registres stylistiques antithétiques. Or, ces deux figures sont combinées dans "Murmure", ce conte de La Mise à mort dans lequel le narrateur se trouve être amnésique. En effet, le narrateur rapporte deux rêves: dans le premier, "j'ai rêvé d'un pays", il est aisé de déchiffrer une allégorie de la Révolution d'octobre et des promesses de l'édification du socialisme:

> J'ai rêvé d'un pays. C'était dans une autre vie. [...] . J'ai rêvé d'un pays où le malheur était devenu si fort, si grand, si noir que c'était comme un arbre immense entre le soleil et les gens. Alors un jour pareil à la plus profonde des nuits les bûcherons se révoltèrent [...]. Mais les bûcherons s'y mirent tous ensemble , et c'était à la fin d'une guerre, et les champs étaient obscurs de vautours [...].
> [...]
> J'ai rêvé d'un pays [...] où l'hiver défaisait le printemps, mais ceux qui n'avaient qu'un manteau le déchiraient pour envelopper la tendresse des pousses, j'ai rêvé d'un pays qui avait mis au monde un enfant aveugle appelé l'avenir...J'ai rêvé d'un pays où [...] se refaisaient [...] avec des mots merveilleux la dignité de vivre, un pays de fond en comble à se récrire au bien.
> [...]C'était le temps où je parcourais cette apocalypse à l'envers, fermant l'oeil pour me trouver dans la féerie aux mains nues, et tout manquait à l'existence [...] mais c'étaient les chantiers de ce qui va venir, et qu'au rabot les copeaux étaient blonds [...] et plus forte que le vent la chanson d'homme à la lèvre gercée! (MM, pp. 235-236)

Le narrateur revient sur le rêve léniniste, positif , porteur de "l'optimisme historique"--sur les mythes de l'avenir qui appartiennent à sa mémoire . Mais quelques pages plus loin, il nous livre un cauchemar désespéré, cette fois au présent. L'espoir, l'enthousiasme utopiques sont désormais anéantis:

> Je rêve d'une mort qui ressemble aux passions cachées : son domaine est immense comme l'inconscient , mais c'est l'inconscient d'un peuple, à qui ne suffisent plus les petits cachots d'autrefois. Une mort qui s'ouvre comme une trappe à n'importe qui, moins pour ce qu'il fait que pour avoir mis le pied sur elle. On bascule , et voici les étendues sans fin, les chemins qui s'enfoncent dans l'inconnu de la misère , les déserts de vivre, les chantiers de souffrir. C'est le monde étrange de l'oubli, des promiscuités et des tortures. (MM, p. 245)

Dans la mesure où l'on reconnaît aisément dans le rêve précédent la première patrie du socialisme, il est permis d'appliquer le même référent à la vision négative , bien que celle-ci soit moins précise, plus générale. Cette évocation peut résumer symboliquement toutes les tragédies de l'histoire de ce siècle --aussi bien les camps de concentration et l'extermination des communistes et des juifs par les Allemands sous le Troisième Reich, d' autres génocides, la répression de masse dans les régimes coloniaux ou dictatoriaux que les procès de Moscou et le Goulag soviétique...Le triomphe de la mort totalitaire ne frappe plus seulement des individus isolés (*"les petits cachots d'autrefois"*) mais des collectivités entières , aveuglément, sans motif. L'image de la trappe connote l'imprévisibilité du piège, et le vide, l'oubli qui se referme sur l'injustice. Cette mort sans limites a perdu le côté spectaculaire , d'essence romantique , des condamnations d'exception qui héroïsaient leurs victimes (*"[...]une mort sans lois, qui n'a pas toujours besoin d'un échafaud, d'une chaise électrique"* (MM, p. 244). Elle revêt toutes les formes pour plus de perversité. Elle peut se présenter comme un monde kafkaïen, celui d'un appareil pénal lourdement institutionnalisé :

> [...] une mort qui permet tous les préalables , de la douleur, de la faim, de l'ignominie. Une mort qui peut être aussi bien la balle instantanée que la longue agonie, le jugement si lentement executé qu'on a oublié la sentence , le crime ou ce qu'on prétendit l'être, la raison du sang, ou celle de l'Etat, la peine infligée , à qui cessa d'avoir un nom, un numéro même, pour être seulement chair d'abattoir, qu'on entend sous la masse rugir. (MM, pp. 244-245)

Cet anti-humanisme dépersonnalise ses victimes; il détruit la mémoire et la dignité de la personne: *"[....] une mort qui [...] commence par l'esprit, extermine d'abord l'homme dans l'homme , [...] exulte quand elle dégrade, fait du suspect un traître à son semblable [...]."* (MM, p. 244). Puis la signification du texte opère un renversement saisissant :

> Je rêve d'un empire impitoyable dont les sujets expient d'avoir eux-mêmes bâti cet empire de la mort, et c'est cela qu'on appelle au bout du compte la vie.
>
> Je rêve d'une mort dont le raffinement suprême est d'être la vie. Et terrible pour cela qu'on ne peut rien espérer puisque vivre c'est mourir. Une mort contre qui personne ne peut s'insurger, contre qui comment rassembler personne, contre qui parler est impensable [...].
>
> (MM, p. 245)

L'inquiétante étrangeté se révèle ici dans toute sa force : la mort anonyme, systématique et multiforme a pris les apparences insidieuses de la vie. Ce paradoxe empêche toute mise à distance, toute parole de révolte ; la prise de conscience semble devenir impossible . Tout se passe comme si les hommes avaient accepté la non-vie et renoncé à réaliser une oeuvre de justice et de fraternité sociales. La désillusion politique de l'auteur est impliquée dans ce dernier effet de sens d'une litanie qui relève de l'ironie tragique :

> Une mort au nom de ce que j'aime, une mort au nom de ce que je crois, une mort au nom de ce pour quoi je suis prêt à mourir. Et finalement toutes les morts se ressemblent, les survivants quand on les met devant d'abord crient , refusent de croire, gémissent sourdement [...]ne comprennent plus rien, s'écorchent à tout , pendant deux jours, trois, quatre, et puis tout reprend son aspect d'avant cette mort-là pour attendre la mort qui vient, la vôtre ou la mienne, ah que préférer! Je rêve d'une mort si affreuse qu'elle-même rirait de se trouver justification.
>
> (MM, pp. 245-246)

Placée sous le signe des secrets de l'inconscient, couverte par le silence, la rencontre de cette mort à la fois réelle (dans l'Histoire) et symbolique (dans l'écriture du texte) se confond avec les impasses de la mémoire , c'est-à-dire avec l'impensé du sujet .

Les derniers romans insistent sur les problèmes de l'aveu, de la reconstitution du souvenir, mais ils se gardent de leur apporter une solution stéréotypée . L'imprécision, la multiplicité, la dispersion des références , l'ellipse de la remémoration constituent apparemment les modalités opératoires de certains mécanismes de défense . Bien que la responsabilité de l'auteur dans les événements passés ne soit ni assumée ni désavouée , cet entre-deux de l'autocritique expose de

manière aigüe le sujet de l'autoportrait au morcellement et au silence , c'est-à-dire à des signifiants mortifères. La mémoire du sujet semble laissée ici en suspens, en jachère, plus que dans un autoportrait proprement dit ; l'écriture compte avec l'envahissement de l'oubli et les insuffisances du souvenir; elle se fonde sur l'inintelligibilité et le désordre de *"ces parages étranges du passé"* (BO, p. 441) .

2. DE L'ALTERITE A SOI-MEME

A) A travers le temps

Nous nous appuierons pour commencer sur les rares tentatives où Aragon a esquissé son autoportrait de propos délibéré, alors que cette composante est moins reconnaissable quand elle intervient dans une construction littéraire , sous couvert d'un genre comme le roman. Les jalons significatifs que forment les antécédents de cette problématique chez Aragon nous permettront ensuite d'aborder le cas plus complexe de l'autoportrait dans La Mise à mort.

Un texte de 1943 resté inédit dans les archives personnelles d'Aragon jusqu'en 1989, date à laquelle M. Apel -Muller , le directeur du Fonds Aragon, l'a publié, revêt à cet égard une importance décisive : "Pour expliquer ce que j'étais". Dès cette date, Aragon analyse à distance sa jeunesse surréaliste, ses rapports avec sa famille et notamment avec sa mère; bien avant "Le mentir-vrai", il considère celui dont il parle comme un double, en jouant sur l'usage des pronoms personnels. Très révélatrice aussi dans notre perspective de lecture la conviction d' Aragon que l'être qu'il était à vingt ans était représentatif des jeunes gens de l'après-guerre qui allaient fonder le surréalisme. Il est dans la logique de l'autoportrait que l'auteur passe

du récit individuel au portrait d'une génération, avec ses présupposés culturels .

L'autre texte dont il convient de faire état parallèlement est une conférence de 1959 , "Il faut appeler les choses par leur nom", qui s'ouvre sur ce constat :

> Je n'ai pas toujours été l'homme que je suis. J'ai toute ma vie appris pour devenir l'homme que je suis, mais je n'ai pour autant pas oublié l'homme que j'ai été ou à plus exactement parler les hommes que j'ai été. Et si entre ces hommes-là et moi il y a contradiction , si je crois avoir appris, progressé , changeant, ces hommes-là , quand, me retournant, je les regarde, je n'ai point honte d'eux, ils sont les étapes de ce que je suis, ils menaient à moi, je ne peux dire moi sans eux. (J'abats mon jeu, JJ, p.134)

Il est permis d'en conclure qu'il y a plusieurs Aragon , comme il y a plusieurs Victor Hugo (selon les époques , selon les styles , selon les tonalités hétérogènes qu'ils combinent dans leur oeuvre). Le "je" de l'écrivain est un pluriel intime. Prenons garde à ne pas unifier excessivement les virtualités de cette importante contribution à la littérature, veillons à ne pas trop niveller un auteur tel qu' Aragon , pour ne pas obérer son aptitude au renouvellement , qui n'a pas fini de nous surprendre si nous voulons bien lire les textes sans idée préconçue, dans leurs contradictions mêmes. La diversité ne gêne aucunement Aragon sur le plan littéraire, puisqu'il déclare dans Incipit écrire un nouveau livre contre le précédent, en procédant à une critique destinée à relancer l'invention: d'où cet éloge de la variation, cette apologie du mouvement perpétuel de l'écriture .

Cependant la discontinuité des images de soi dans le temps compromet la permanence de l'identité , ce principe fondateur du discours autobiographique. Le mentir-vrai fait savoir que "je" n'est plus le même, qu'il a changé, qu'il ne peut plus se définir à distance, etc. Deux précédentes moutures du miroir Brot--le miroir à trois faces

d'Elsa , poème et les secrets du miroir-Temps dans Le Fou d'Elsa désignent déjà l'écartèlement du sujet entre le passé , le présent et l'avenir, leur non-coïncidence. Ce qui a été dit au chapitre premier de l'éclatement des doubles fictifs est à ressaisir comme l'éclatement des images réelles de la mémoire. A défaut de se reconnaître, à force d'éviter ou de nier le substrat qui échappe à la variation, à la successivité des images, le "moi" ne peut formuler, ni réaliser le projet de se dire .

Jankelevitch a très bien analysé les paradoxes qui résultent d'une vérité intérieure fragmentée à l'infini entre hier et aujourd'hui, où la durée éclate en une série de désaveux successifs:

> Le temps, d'abord, fait mentir en ceci qu'il est l'organe du démenti : le même, par la chronologie, devient autre, et puis un autre encore: car c'est cela , devenir : être un autre que soi-même, être ce qu'on n'est pas, tantôt moins et tantôt plus; par une sorte de continuation d'altérité, le devenir fabrique des personnes inégales à elles-mêmes, dissemblables d'elles-mêmes [...]. [...].
>
> [...]. [...] et nous voilà pris dans le dilemne d'une fidélité intemporelle qui , divergeant de plus en plus d'avec notre vérité intérieure, devient plus menteuse que l'hypocrisie, ou d'une sincérité contemporaine de son présent; mais dont la rançon est le reniement , le parjure et l'apostasie perpétuelle. A toute minute s'offre à nous la possibilité du "mensonge véridique", celui qui donne pour un sentiment éternel, pour une vérité en soi, le message d'un instant.(13)

Aragon n'a cessé d'éprouver cette dialectique de la fidélité et de l'infidélité à soi-même à travers le temps . Il semble en avoir déjà exprimé la formule labile dans un des contes du Libertinage, mais par la suite, il n'a cessé de contester, de démentir qu'on puisse la lui appliquer , puisqu'elle est proférée par un narrateur fictif (Li, "Avant-lire", p. 29); en fait l'assimilation que l'auteur peut à bon droit juger imprudente et intolérable , lui a toujours été d'autant plus pénible que cette phrase a servi à lui reprocher des ruptures, des palinodies; elle a été citée pour lui chercher querelle, pour alimenter la polémique , et non pour questionner la fragilité qu'elle traduit

comme l'expression d'un malaise et en même temps d'une authenticité, d'une réalité vécue .

Ces contradictions semblent avoir été plus difficiles à assumer, à gérer sur le plan biographique que sur le plan littéraire qui en représente l'aboutissement et la relève dialectique . Aragon insiste à l'origine sur le caractère pénible et douloureux des leçons , des apprentissages qui n'ont pas cessé de transformer sa vision du monde, sa manière d'être et d'écrire. Ainsi donc, l'impossibilité de l'autoportrait serait liée chez Aragon à une histoire conflictuelle. Comment se raconter rétrospectivement si la continuité dans le Temps n'existe pas, s'il manque un minimum d'unité dans l'image de soi? C'est la prééminence de l'altérité qui semble être à la source de la problématique du dédoublement dans La Mise à mort. L'écrivain , par contre, ne peut que regretter que des interdits aient pu entraver sa multiplicité féconde ; il préfère le vertige des combinaisons multiples qui auraient dû se frayer une voie, accéder à la réalité: "*J'ai tué des générations de moi-même*" (T/R, p. 224). Mais dans "Il faut appeler les choses par leur nom" (1959) , le texte cité plus haut de J'abats mon jeu, loin d'évoquer l'exubérance des possibles de l'imagination créatrice , l'auteur considère son assujettissement à l'erreur comme une leçon de vérité (14). De là, les derniers romans insistent sur le vertige que constitue le caractère inconnaissable de l'identité , à travers l'inaccessibilité du sujet à sa *propre* histoire :

> Il s'agissait de moi. Puis comme toujours, en moi s'était glissé Anthoine, l'autre. (MM, p. 203)
>
> [...] ce qui semble se justifier par l'épigraphe de Rimbaud à ce qui suit, je ne reconnais plus celui qui parle, cet autre moi, mais un autre à chaque fois que le souvenir vient l'éclairer. Un autre? Il y a donc un autre ? Je ne suis pas seul sur cette terre des songes, où ce qui fut et ce qui sera se confondent en ce qui est. (MM, p. 276)
>
> [...] mes souvenirs désaccordés augmentent la part de l'oubli, la part du parjure. (BO, p. 397)
>
> [...] le sentiment étrange de n'être pas maître de soi. D'être à la merci de soi. De cet autre en moi que j'appelle *soi*. (BO, p. 335)

Jamais je n'ai été de moi -même que l'ombre ou le simulacre, comme il vous plaît de dire.

L'histoire de ma vie aura été celle d'un autre qui n'existe pas plus que moi. L'histoire de sa vie est celle de nos rencontres.

(T/R, p. 330)

B) A travers la création romanesque

En mettant fin à l'illusion de la permanence du temps, pour montrer que le passé ne peut jamais être ressaisi en tant que tel dans le présent , les derniers romans mettent en cause une conception classique de la mémoire . La problématique de l'autoportrait semble hésiter cependant entre, d'une part, une certaine relativité de la mémoire comme objet de réactualisation , de réécriture et d'autre part, une profonde négativité des traces mnésiques : " *C'était le monde cruel de la mémoire qui ne peut se démentir.*" (BO, p. 62) . Tout est mis en oeuvre pour substituer à l'imposition de cette réalité figée , prédéterminée , la solution satisfaisante que constitue la création romanesque. L'imaginaire pur remédie trop bien à la menace sous-jacente que constituent les traumatismes de la mémoire: *Le pire oubli, qu'imaginer. C'est oublier jusqu'au fait de l'oubli même.*" (BO, p. 55). Dans Blanche ou l'oubli, l'oubli a donc une signification ambivalente: certes , il est dénoncé dans la mesure où il refoule les drames du passé, introduit une faille dans l'intelligibilité de l'Histoire , mais il a aussi une valeur positive dans la mesure où il problématise le référent , et contribue ainsi à affranchir l'écriture de la représentation de la réalité. Le merveilleux de la fiction, c'est sortir de ce dilemne, et restaurer par le mentir-vrai une sorte de continuité , de conjonction entre la réalité et l'invention , pour passer "*innocemment*" de "*l'insomnie au rêve, du témoignage à la fable*" (BO, p. 56).

C'est parce que l'image de soi n'est pas acquise, mais dérive perpétuellement vers l'altérité que les derniers romans diffèrent des

présupposés de l'autobiographie et radicalisent la problématique de l'autoportrait. L'auteur occupe ce lieu vide, il s'y perd , comme pour se réserver une possibilité permanente d'effacement, de néantisation par le biais de ses personnages romanesques . La discontinuité qui se manifeste dans l'ordre du temps réel se reporte parallèlement dans l'ordre de la création romanesque , en se transposant dans le rapport aux protagonistes fictifs. Si "je est un autre", si je ne suis pas ce que je suis, si je ne le suis plus et ne l'ai jamais été, la scission de l'être et la multiplication des images , des métamorphoses décrit une psychogénèse où il n'y a pas d'essence transcendante ou réifiée, mais une évanescence de l'être. La permanence du point de mire ne saurait susciter le vertige en l'absence des effets de dispersion de l'autoportrait .

Le paradoxe et la discordance entre les reflets viennent aussi de ce que je ne *se* voit pas , mais voit l'Autre, se voit à travers une distance , à travers des vues variables, des paramètres changeants. Or, on peut considérer qu' imaginer, c'est toujours imaginer l'Autre. Par rapport à soi-même on ne peut que se souvenir, on s'analyse, sur fond d'identité, de reconnaissance . Les altérations du souvenir marquent au contraire l' impossibilité de se souvenir sans inventer (cf.BO, p. 127). Selon le récit du " Mentir-vrai", on ne peut ressaisir le passé d'un sujet parce que celui-ci est différent de celui d'aujourd'hui. Dans sa confession de 1943, "Pour expliquer ce que j'étais...", Aragon fait un portrait de sa génération , où il revoit sa jeunesse à travers la distance irréversible. Cet effet est repris à l'inverse, du point de vue du Vieil homme, dans Théâtre/Roman :"*Je ne* suis *que ce que vous serez [...] et ne soyez pas si cruel pour* vous *si vous l'êtes pour* moi" (T/R, p. 44). La distance diachronique est abolie dès lors que la permutation diatextuelle permet d'échanger les places réelles à travers

la durée chronologique. Les références à la biographie de Flaubert et aux protagonistes de L'Education sentimentale opèrent dans Blanche ou l'oubli par l'intermédiaire des identifications un même jeu sur les paramètres du Temps ("*Drôle de mélange des calendriers!* "; cf. BO, p. 97) . Mais plus la réflexivité remonte loin pour se projeter dans le passé, dans l'histoire, plus elle implique une discontinuité irréductible. Les données du "monde réel" sont substituables par métaphore; elles perdent leurs déterminations propres dans la mesure où elles sont reconstruites comme des motifs à l'entière disposition de l'écriture .

C) Déterminations idéologiques : l'autocensure

L'écrivain réaliste, tel que se le représente l'opinion commune -- *a fortiori* l'écrivain réaliste socialiste-- n'a pas pour but de contribuer à la connaissance de lui-même mais à celle du monde extérieur; cet accès à la subjectivité lui serait interdit (15).

Il faut peut-être remonter jusqu'à la période surréaliste afin de comprendre pourquoi le débordement de l'autoportrait fait l'objet d'une certaine autocensure, comme le suggèrent les réticences, les évitements à l'égard du discours personnel (16). A partir du Paysan de Paris, Aragon assimile la tendance réaliste -objective dans son oeuvre comme un premier avènement des choses extérieures . L'idéologie stalinienne ne tolère pas les complaisances de la subjectivité individualiste (17) . La Mise à mort donne à lire une certaine culpabilisation du discours personnel. Le dévouement collectif fait naître une mauvaise conscience à parler de soi en-dehors des responsabilités politiques et de la prise en considération du "malheur humain" (MM, pp. 72-73). Anthoine , l'écrivain communiste , n'a pas d'intériorité ; il a délégué sa subjectivité sur Alfred comme pour nier en lui-même cette éventuelle trahison intérieure. Car la négation des problèmes individuels protège

le militant-modèle, accroît son dévouement et son efficacité à l'intérieur de l'appareil. Le surmoi ou plutôt le "surnous" du parti a toujours raison sur le moi (18). Dans la scène finale de La Mise à mort, à propos de l'élimination d'un personnage dans une oeuvre d'art, le narrateur fait allusion au "*procédé politique*" des retouches à l'Histoire, au rôle de la censure... Bien que le narrateur s'en tienne , mais aussi par manière de symbole, à décrire la falsification de certaines photographies officielles (p. 471), il va de soi que les textes , les discours aussi peuvent être altérés (19) .

Dans la période "d'apprentissage" des premières années 30, Aragon s'est plus ou moins efforcé de refouler ses origines bourgeoises et son ancienne appartenance au surréalisme dont on lui faisait grief (20) . Force lui était de réduire la dualité suspecte qui apparaissait entre son passé familial, ses erements dans l'imaginaire et son "réveil" aux côtés de la classe ouvrière. Le militant communiste doit être Un, tendu vers une seule et même aspiration , celle de l'action collective . L'Aragon des années 30 associe à une attitude d'esprit typique de l'hypocrisie bourgeoise un énoncé comme "*J'ai toujours fait deux parts dans ma vie*" . En fait , Aragon a sans doute toujours éprouvé la difficulté de se conformer à ce mythe du parfait communiste qui impliquait de renoncer à toute "arrière-pensée" . Cependant, l'assimilation critique de l'héritage (encouragée par M. Thorez), parce qu'elle ne proscrit pas toute référence à d'autres valeurs, aura représenté pour lui une solution opératoire, dialectique . Par contre, chaque fois qu'Aragon se trouve en désaccord tacite ou explicite avec les exigences des siens, il ressent un conflit lié au partage arbitraire de son identité, comme le suggère fort bien La Mise à mort :

"*[...] je devenais vraiment Anthoine [...] et déchiré que je fusse à la fois d'être ce que j'étais et ce qu'on croyait qu'était Anthoine, je me*

pris à considérer de mon devoir de le doter d'un caractère exemplaire." (MM, p. 467). On peut juger de l'acrobatie que représente cette identification à l'écrivain communiste dont le sujet lui-même perçoit l'inauthenticité. Il apparaît ici que "je" est Anthoine tout en ne l'étant pas , tout en ne pouvant l'être . L'autoagressivité du sujet provient de ce décalage qu'il ressent entre la réalité et la perfection supposée d'un modèle , comme s'il faisait encore et toujours deux parts en lui-même. Mais elle se retourne contre toute déviation par rapport à l' Idéal du militant qu'Aragon a voulu incarner jusque vers le milieu des années 50 . Lorsque la haine de l'ennemi idéologique dérive sur l'Autre --porte contre l'Autre --, cela permet inconsciemment au sujet d'éviter toute assimilation négative avec lui-même . Ce clivage psychique renforce le refoulement de ce qui l'oppose à lui-même et aux siens, afin de soutenir inconditionnellement leur position . Si l'image du lutteur (cf. l'apologue du boxeur dans La Mise à mort , pp. 75-76) semble être constitutive en lui de "l'Homme communiste" (cf. mythe du héros, martyre ou athlète, cf. L'Homme communiste, I, Gallimard, p. 15) l'agressivité dont il *fait montre* lui assure apparemment une meilleure cohésion de l'identité. Mais la rigidité de ce dispositif-- qui contraste avec la souplesse des jeux de la fiction --va éclater dans la dernière période, dans la mesure où l'auteur de La Mise à mort en vient alors pour ainsi dire à objectiver son propre cas, à faire état des clivages réels avec lesquels le "je" compose, sans leur chercher une caution, une justication idéologiques .

Ce qui peut étayer notre hypothèse , c'est qu'Aragon a évoqué en 1967 le conflit entre le doute et la certitude qui l'assaillait quand il écrivait Les Communistes première version (cf. Postface, "La fin du monde réel", C, p. 595) . Pour que triomphe le discours idéologique, il faut occulter , barrer toute défaillance de la vérité intérieure

(21). Seul le mécanisme de l'autocensure chez l'écrivain communiste porterait la trace de l'authenticité , bien qu'en cédant à la *doxa*, en se conformant aux modèles en vigueur, il n'en résulte qu'une absence de preuve tangible quant à d'éventuelles dispositions contraires; seule la publication tardive ou posthume atteste leur existence et leur signification (22) .

Dans La Mise à mort , la dépersonnalisation, l'Autre en soi, affectent Anthoine Célèbre, l'écrivain militant , mais aussi, plus généralement, l'image officielle et chosifiée de l'écrivain, l'homme vu par le grand public . Cette image trop célèbre n'est que la propriété d'autrui, ce qui ne signifie rien . L'aliénation d'Anthoine est donc rejetée de côté de l'illusion , dans la mesure où elle cache les enjeux réels et les "liens secrets" (MM, p. 275) qui déterminent l' écriture.

La prise de conscience des clivages dissout jusqu'au sentiment de l'identité que les autres avaient constitué chez l'auteur . Par là même, la tentative de l'autoportrait se trouve placée en porte -à-faux, puisque le mentir-vrai récuse l'illusion d'une vérité- pour- autrui établie une fois pour toutes . Le morcellement des images du moi n'est plus de l'ordre de la fiction, il ne relève plus de la duplicité subjective, mais plutôt d'une vérité intérieure qui anéantit la possibilité de la synthèse . Il n'y a jamais eu qu'une suite de contradictions qui n'a cessé d'engendrer des ambiguïtés longtemps cachées , combattues , censurées, mais qui tendent à se faire jour désormais sous le signe d' un profond désarroi . C'est pourquoi il n'y a pas d'autre rapport à la vérité du Moi que le doute et d'autre secret que la blessure . Le discours personnel ne se définit que dans la rencontre avec ce qui le contredit, le dénie, le compromet : le réel autant que le faux-semblant , le réalisme autant que l'imaginaire .

D) Le mentir-vrai à l'épreuve de l'Autre

Les analyses qui précèdent nous conduisent à penser qu' au-delà des présupposés de la duplicité advient une hypothèse inconnue du scripteur où *quelque chose d'innommé, d'innommable*" (BO, p. 345) accèderait à une certaine vérité à l'insu des stratégies du leurre. L'auteur du Traité du style fait état d'un tel processus quand il estime que dans les textes surréalistes "*la personnalité de celui qui écrit s'objective*" , alors que dans les "*textes ordinaires [...] les défaillances n'ont aucune valeur*". (TS, p. 188) . En ce sens, les "*faux pas*" du langage (BO, p. 360) , les repentirs et les achoppements de l'écriture nous mettraient sur la voie du refoulé (23). L'"*exploration verbale de l'inconnu*" (BO, ibidem) ne consiste pas à maîtriser le discours, mais à le détourner de son cours par une série de parenthèses où se révèle autre chose que ce que le narrateur-scripteur avait l'intention de dire pour se couvrir : l'émergence contrariée d'une vérité dans "*ces parages étranges du passé*" (BO, p. 441) diffère essentiellement des stratagèmes de la ruse si elle reflète les résistances de l'inconscient; elle se placerait sous le signe de l'"oblivium" , des rencontres entre la mémoire , l'imaginaire et le réel(24) . Cette dimension sous-jacente de l'anamnèse n'est lisible qu'à condition de proscrire certaines "arrière-pensées" idéologiques qui ne visent qu'à instruire un verdict . Pour reconnaître le vertige de l'Autre auquel est confronté le sujet écrivant, il faut renoncer aux jugements d'une omniscience peremptoire que l'oeuvre d'Aragon a certes trop souvent provoqués .

Paradoxalement, il est encore et toujours question de l'aveu dans cette poétique du semblant, du camouflage, de l'altération. La trace des "*choses frôlées*" (T/R, p. 419) s'inscrit malgré le recours éperdu à la dénégation ; ainsi se constitue un imaginaire obsessionnel qui emprunte souvent les "amorces" de l'intertextualité , de

l'autotextualité, les "faux pas" du jeu verbal, les chemins de traverse , les départs sans prolongement que constituent les transpositions spatio-temporelles . Le narrateur-scripteur a beau multiplier les obstacles, les brouillages, les faux aveux, les défenses de savoir pour garder son secret: "*Celui qui écrit est nu. On lui voit ses plaies, ses cicatrices, sa force et sa faiblesse, son sexe et son âme.*" (BO, p. 468). Fait exceptionnel, ces deux phrases sont citées et commentées de nouveau dans Théâtre/Roman , ce qui en confirme l'importance (T/R, "Intermède", p. 48) . Les stratégies de la dissimulation n'écartent pas l'Autre du but, elles le révèlent en tant que tel au sujet. Il faudrait repenser la problématique des pièges spéculaires en fonction des secrets de l'inconscient dans un sens plus général que celui de l'inquiétante étrangeté (25). La vérité ne relève pas d'un projet autobiographique. Elle progresse chez le romancier , même s'il tente de parler d'autre chose pour se cacher ce que "*lui, l'autre moi-même*" ne veut pas entendre; car il ne peut pas empêcher de faire état des "secrets perdus" de l'inconscient; il s'efforce de garder secret ce que l'Autre ne doit pas entendre, mais il met à jour ce que l'Autre a oublié. En se dissimulant d'un sosie à l'autre , en s'effaçant derrière l'homme abstrait, pour arbitrer entre des fantômes sous la dénomination du tiers-auteur, le sujet de l'écriture (car c'est de lui qu'il s'agit) s'avère parler encore de lui-même , bien qu'il parle, apparemment, d'autre chose, ou d'un autre . Si le sujet qui parle (qui écrit) est distinct du sujet de l'énoncé fictif, "*il est donc autre que celui dont il parle quand il parle de lui-même. Il s'ensuit que sa seule chance de parvenir à être le même que celui dont il parle est de parler, justement, d'autre chose.*" (26) . Le fait que la vérité avance , de manière peut-être oblique mais inéluctable, dans le miroir de l'écriture, de sorte que le discours de l'Autre l'emporte sur les formes

ingénieuses du "mentir" , tel est peut-être un des contenus essentiels de la mise à mort: "*Rien ne m'est plus atroce que la vérité, cette mort de moi-même, qu'il me faut m'avouer [...].*" (BO, p. 39) .

3- LE VERTIGE D'AIMER

A) Un mythe originel

Au début de La Mise à mort, le narrateur nous explique son passage au réalisme en invoquant un mythe amoureux , de sorte que cette croyance se trouve en contradiction avec son objet . Le fait de rapporter le phénomène décrit -- l'apprentissage de la réalité-- à une cause à l'évidence irrationnelle , magique, pose le problème du mentir-vrai sous la forme d'un paradoxe. En effet, l'écrivain A. Célèbre aurait perdu son reflet parce que son amour pour Fougère lui a fait découvrir l'existence objective des autres :" *[...] rien ne me fera passer l'idée que c'est pendant que Fougère chantait que mon image m'a quitté [...], la réalité peu à peu visible au travers, puis prenant le pas sur moi, puis m'anéantissant, m'effaçant, occupant tout le champ des choses visibles. Fougère chantait, j'en suis sûr.*" (p. 17). L'impossibilité de se peindre tient à ce qu' Anthoine célèbre du fond de son néant l'éblouissante apothéose de la femme aimée.

Sur le plan psychologique, la dualité bien connue (mais assez incertaine et parfois controversée) que Freud établit entre le narcissisme et l'amour d'objet permet d'interpréter cette transfiguration, en fonction d'une hypothèse plausible , si ce n'est presque trop banale . Le sujet qui a consenti à disparaître, à s' humilier (MM, p. 74) n'a t-il pas refoulé un conflit entre l'amour de soi et l'amour d'autrui? En effet, Fougère interdit au narrateur de se complaire dans la contemplation de lui-même: les abîmes de

Il y a encore un élément particulier à relever dans le récit mythique, c'est que Fougère a captivé ou capturé l'image d'Anthoine grâce à la beauté de son chant, si bien que la séduction de sa voix associe la femme aimée à d'autres grands archétypes mythologiques et littéraires (mythe d'Orphée, des Sirènes...). Il faut entendre la "séduction" de Fougère au sens fort, puisqu'elle l'a détourné de lui-même, qu'elle a conduit le narrateur à sa perte , ou tout au moins, littéralement, à la perte de son reflet (qui est comme l'ombre, une image de l'âme); son patronyme fictif, Ingeborg d'Usher (autre nom, plus officiel de Fougère) est placé sous le signe de la chute et des ruines. En outre, son chant n'a pas seulement eu le pouvoir de faire disparaître jadis le reflet d'Anthoine. *L'enchantement* magique ne s'est pas exercé que lors de cet événement originel ; il s'inscrit dans le temps mythique parce qu'il se prolonge dans le présent, et qu'il lui est donné de se réitérer , de se renouveler comme un rituel . Une image comme le *"mai miraculeux de sa voix"* (MM, p. 17) compare au renouveau du printemps les manifestations de son art. Mais si le chant qui revient fleurir à sa lèvre est associé symboliquement à la renaissance de la vie et de la Création tout entière, il suscite pourtant des effets destructeurs. Les symboles de plénitude et de fécondité du chant se heurtent au fantasme de castration de l'auditeur : "*Quand Fougère chante, je tombe toujours. Elle me déchire. Je me dis, et moi qui lui faisais l'amour! Qui ne lui faisais* que *l'amour...Un jour, elle a si bien chanté , que j'en ai perdu mon image. Que je suis resté à jamais comme si elle chantait encore, comme si elle chantait toujours.* " (p. 19). Il faudra interroger plus avant l'apparente contradiction , ou plus exactement la forte ambivalence magique projetée sur la voix : principe de vie, elle accède à une forme d'éternité cyclique, et instrument de la mise à mort, de

l'anéantissement du narrateur , parce que celui qui en subit l'extase en subit les ravages et le manque. En tout cas, il apparaît déjà que le discours mythique vient à l' appui du discours amoureux en plaçant celui-ci à l'origine d'une nouvelle vision du monde, puis à son point de destruction (p. 22) . A l'image de cette scansion infinie entre la cosmogonie et le chaos, la séduction de la femme aimée, avec ce qu'elle implique de chute, de déchéance, prend la dimension d'un mythe fondateur. C'est pourquoi cet imaginaire amoureux reçoit en partage le symbolique, au sens où Ortigues et Lacan entendent ce concept, en tant que l'amour de Fougère renvoie au rituel, au sacré, aux interdits, ainsi qu' aux déterminations sociales qu'implique la venue au réalisme, justement appelée par métaphore une "*"conversion" au réalisme"* (MM, p. 41) .

Or, cette forte inscription du discours amoureux dans l'ordre symbolique a une extension plus large que la problématique de La Mise à mort, dans la mesure où elle correspond aux traits essentiels du "mythe" d'Elsa . Certes, Aragon objecte qu'Elsa n'est pas un mythe, que c'est une femme réelle, définie par son activité sociale , l'écriture , et un "*être de chair et d'esprit*": mais quoi de plus mythique que cette incarnation spirituelle ? (cf. notamment J'abats mon jeu, p. 86; Entretiens avec F. Crémieux, pp. 160 -161). Tous ces éléments, paradoxalement, contribuent à constituer le mythe d'Elsa ; il faut partir de cette croyance à la réalité d'Elsa , propre à la différencier , selon Aragon, des créatures légendaires , mais vagues, qu'ont immortalisés dans le passé les poètes lyriques. Or, la contradiction qui existe entre le mythe et la réalité d'Elsa présente une certaine analogie avec le récit mythique du passage au réalisme qui vient d'être analysé. En outre, Fougère constitue une image d'Elsa , et , comme l'affirme Aragon dans l'"Après-dire" , en s'adressant à elle, le

chant de cette diva produit sur Alfred ou Anthoine"*cet effet que me font tes livres [les livres d'Elsa] à l'état naissant [...]."* (MM, "Après-dire", p. 507). Avant La Mise à mort, dans J'abats mon jeu (1959) puis dans Elsa Triolet choisie par Aragon (1960), Aragon s'est déjà décrit comme le témoin fasciné de la démiurgie d'Elsa romancière ; il évoque, entre autres, la germination, la genèse et le rythme saisonnier , printanier des livres d'elle à paraître .

Le statut ou la stature d'Elsa comme écrivain , son activité littéraire, son rapport aux signes écrits, aux textes publiés , lui confèrent en outre une détermination propre. Elle s'impose dans le champ du symbolique parce qu'elle a édicté une représentation de la réalité dont Aragon a dû faire l' acquisition , l'apprentissage difficile (28) . Comme le montre le mythe amoureux de l'accès au réalisme , Fougère-Elsa a vocation à instaurer "*cet* admirable *rapport de convention*"(MM, p. 18) avec le monde, qui implique sans doute une forme de réconciliation , et de retour à la tradition ; ce n'est pas nécessairement exact, ni conforme à l'oeuvre d'Elsa . Mais comme elle tend à devenir *mythiquement* dans l'oeuvre d'Aragon le garant d'une conception du monde , des rapports sociaux, et du sentiment national, la responsabilité d'une ancienne évolution (ou d'une régression) peut être imputée à la médiatrice que l'oeuvre d'Aragon ne cesse d'exalter . Le clivage que cela instaure répond d'une conception du réalisme qui expose Elsa au premier plan (en première ligne). L'auteur paraît , lui, s'en désimpliquer objectivement, dans la mesure où La Mise à mort démontre que le réalisme constitue bel et bien une esthétique de la dépersonnalisation. Certes, les brouillages de la représentation dans les derniers romans contredisent formellement l'image d'une écriture ordonnée selon des conventions académiques. Mais cette illusion de perspective , de cette optique, est en partie maintenue , malgré tout,

(envers et contre tout) lorsqu'il s'agit d'Elsa , parce qu'elle continue à assumer les pouvoirs , les prérogatives de la fonction symbolique : "Uxor ex machina" (BO, p. 14). La tutelle d' Elsa , munie des attributs divins du symbolique, serait une sorte de théodicée. A partir des années 60, la médiation d'Elsa joue indépendamment de toute signification idéologique , en-dehors de toute fonction sociale. La défense et illustration d'Elsa remplace ces motivations antérieures, dans le même sens d'une révélation . Il suffit qu'Elsa soit venue à l'écriture et que son nom s'inscrive au fronton de l'oeuvre d'Aragon pour se maintenir dans la lumière du symbolique. C'est pourquoi elle subirait aussi les revers de la consécration absolue dont elle fait l'objet dans l'oeuvre d'Aragon.

B) Transcendance du lyrisme. Etude stylistique

Le narrateur-scripteur de La Mise à mort situe le texte au-delà du discours personnel: "*Tout n'est que j'écris, qu'une lettre, une lettre sans fin vers toi.*" (p. 72) . Alors que l'écriture autobiographique est enclose sur l'image de soi, confinée dans la subjectivité personnelle, le modèle de la lettre d'amour insiste sur l'ascendant de la destinataire; dans la mesure où le "je" de l'écriture subit la préséance du pronom de la seconde personne , son effacement semble illustrer le processus décrit dans le récit mythique. Certes , c'est un personnage fictif, du nom de Fougère, qui apparaît comme la dédicataire du roman ; mais plus profondément cette anomalie contribue à dévoiler par substitution la référence à Elsa, l'inspiratrice du poète, et la dédicataire du *Monde réel* . En outre, vers 1963-64, les premières préfaces aux OEuvres romanesques croisées, contemporaines de l'écriture de La Mise à mort, instaurent un dispositif d'interlocution entre les auteurs . Mais la différence de La Mise à mort par rapport aux romans antérieurs , y compris La Semaine sainte, tient à la projection de

cette seconde personne dans le roman . Le sujet de l'écriture (relié à l'instance cachée de l'auteur) prête un serment d'allégeance au discours à/de toi , comme s'il refusait le discours pour soi et s'efforçait d'y contredire. Mais c'est précisément en montrant qu'il décline la tentation autobiographique, qu'il n'adhère pas sans mauvaise conscience au discours personnel, qu'il vérifie l'impossibilité de l'autoportrait constitutive de cette problématique. Remarquons toutefois que la réciprocité qui s'instaure entre les correspondants d'un roman par lettres , n'existe nullement ; il y a au contraire une dissymétrie significative dans cette invocation éperdue , en l'absence de toute réponse explicite de Fougère; comme la référence épistolaire ne caractérise que le discours du narrateur, elle connote l'inaccessibilité, l'absence de l'objet aimé (il en est de même dans Blanche ou l'oubli où Geoffroy écrit pour Blanche, par-delà sa disparition). Il en résulte un effet de transcendance propre à confirmer la position forte d'Elsa dans l'ordre de la fonction symbolique. C'est dans la mesure où le dialogue épistolaire ne s'instaure pas de plain-pied , mais qu'il s'investit pleinement dans cet abîme d' infini ("une lettre sans fin", p.72; "Prière d'insérer"), qu'il constitue un langage de dévotion et d'adoration). La dimension mythique confère au discours élevé "*vers toi*", une valeur comparable à une prière adressée à Dieu, à un culte rendu à une Divinité, pour solliciter faveur et protection, d'autant que l'oeuvre d'Aragon compte de multiples références à de tels actes de foi , depuis Anicet jusqu'au Fou d'Elsa (en passant par le "Cantique à Elsa" (1942) . L'année même de la Mise à mort est publiée dans La Nouvelle critique "La Messe d'Elsa"(1965) (repris dans Le Voyage de Hollande et autres poèmes).

Le lyrisme amoureux , dans La Mise à mort et dans Blanche ou l'oubli, satisfait à l'expression du sacré , parce qu'il se situe

essentiellement dans le registre de la ferveur et du sublime. Que l'on considère par exemple ce serment solennel, à la fin de la première "Lettre à Fougère..."

> 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 male heure d'aimer se lève ton image au miroir de mon nom. Ton image, entends-tu, dont soit comme je fus tout autre à son tour aveugle de lui-même, et pas une eau courante, une mare, un couteau, ne puisse être vide d'elle à ces enfants d'alors qui naîtront à l'amour. Ton image après moi dont j'aurai sans yeux, sans mains, sans âme jalousie en chaque être à désirer la fin du monde. (MM, pp. 82-83).

Pour se fonder avec plus de radicalité, le style tend vers un langage abstrait, dépouillé, mais surtout il semble adopter une syntaxe dont le caractère d'étrangeté rappelle les traductions juxtalinéaires, d'autant que le passage cité est suivi d'une citation en cyrillique de Pouchkine. (cf. aussi BO, pp. 464-465). Dans ses entretiens avec D. Arban (pp. 70-71) puis dans L'OEuvre poétique, Aragon a fait état de son goût pour les traductions littérales de la poésie en commentant l'origine de "Bouée", un poème du Mouvement perpétuel (29). Si l'on prend les agrammaticalités de "Bouée" comme point de référence, elles présentent certaines ressemblances syntaxiques avec le passage cité de La Mise à mort en ce qui concerne l'ordre des mots, l'usage de la préposition et du pronom personnel (au lieu de l'adjectif possessif) :

> un enfant une fois
> jeta l'âme de lui
> [...]
> tout le long du chemin
> un couple d'eux deux
> [...]
> L'image d'elle dans l'eau
> ("Bouée", Le Mouvement perpétuel, coll. "folio", p. 78))

En outre, ce ne serait donc peut-être pas un hasard si les thèmes du couple et du reflet dans l'eau évoqués dans ce poème se retrouvent dans le passage cité de La Mise à mort (pp. 82-83). Mais l'ampleur, le

drapé rhétorique du finale de la "Lettre à Fougère..." contrastent avec la simplicité , la maladresse ostensibles de "Bouée". L'auteur de Blanche ou l'oubli nous donne aussi à lire une traduction juxtalinéaire d'un poème d'amour de E. E. Cummings . Selon le narrateur , cet essai de traduction lui laisse "*ce goût de l'insatisfaction , comme à l'animal qui tourne en rond dans une cage, l'impossibilité d'avoir le sentiment de l'espace.*" (BO, pp. 464-465). L'amour et la poésie s'élancent vers l'infini mais se heurtent aux limites de l'expression , puisque toute traduction ne renvoie , parait-il, qu'un écho imparfait du texte original (BO, p. 465).

Il faudrait rapprocher aussi cette imitation des langues étrangères des termes archaïsants et des constructions empruntées à l'ancien français que l'on trouve fréquemment sous la plume d'Aragon (dans le passage cité plus haut , par exemple : "*la male heure d'aimer*"). Il s'agit dans les deux cas de faire jouer l' effet poétique de l'altérité, de la résistance d'une autre langue ou d'un autre état de langue. Mêlées au français contemporain, les tournures venues de littératures anciennes ou étrangères constituent en fait une forme d'innovation stylistique. Le discours amoureux rejoint donc la problématique du mythe fondateur en ce sens qu'il tente de se replacer aux origines du dicible , aux confins de l'indicible. Les expressions inusitées dans la langue ou la littérature française contemporaine semblent prononcées comme pour la première fois . Elles ont nécessité un effort d'adaptation supplémentaire ; ces mots inusités , ces tournures d'un emploi peu commode résistent aux clichés, aux facilités abondantes de la poésie amoureuse . Ce discours tient du tour de force , car il tente paradoxalement (par hyperbole) d' entraver l'essence du lyrisme en empruntant l'apparence d'un "mot à mot" presque embarrassé .

A l'encontre d'un épanchement affectif conventionnel, le sacrifice d'une certaine fluidité rhétorique rejaillit avec plus de force sur la déclaration d'amour. La tendance à maintenir l'altérité se vérifie aussi à d'autres niveaux de l'écriture d'Aragon : les clivages entre la réalité et la fiction , le réalisme comme disparition de la subjectivité; nous verrons plus loin que cette problématique s'étend en outre à des phénomènes aussi divers que l'écriture automatique et le statut de l'intertextualité. Le potentiel d'étrangeté de l'écriture est perçu comme un objet de fascination parce qu'il offre au scripteur des possibilités infinies de perdre le sens et de se perdre dans l'affabulation , en effaçant les signes de reconnaissance . Dans la mesure où l'altérité dans le style vise à inventer un langage sans équivalent dans la langue commune , ce serait un moyen de satisfaire à des exigences comparables à celles de la poétique mallarméenne . Ce nouveau vertige de la page blanche serait à commenter en exergue de Blanche ou l'oubli.

Le "ton traduction" dans le discours amoureux satisfait aux nécessités du mythe fondateur, dans la mesure où il renvoie à l'origine du dicible et de l'indicible, en imitant une genèse verbale encore mal assurée . Il importait d'analyser assez précisément le statut de l'hommage adressé à Fougère puisqu'il figure en lieu et place du discours personnel, comme un parti-pris contraire à l'autoreprésentation . L'étude stylistique permet d'avancer une hypothèse plus générale: que la séduction de Fougère est liée aux possibilités de la parole poétique ; c'est grâce au lyrisme que l'image de la femme aimée apparaît autre que ce que l'on peut en voir ou en dire communément . Il faut traduire le *je- ne- sais- quoi* incomparable qui émane d'elle. Ayant à désigner la singularité de l'être aimé, le discours amoureux doit procéder à un renouvellement

dans les ressources de l'expression. Il est donc confronté à la nécessité de réinventer l'usage des mots . Des métaphores, des déplacements de sens, des néologismes suppléent aux conventions et aux lacunes du langage ordinaire :

> Ainsi , je ne pense pas, je ne dis pas , son poignet : ce passage, qui m'est toujours l'étonnement d'un premier jour de printemps , pour moi je ne l'appelle pas de ce mot grossier qui sert aussi bien à décrire la chose chez l'homme que chez la femme , et ce serait déjà de trop qu'il servit à en parler pour qui que ce soit d'autre, fût-ce d'une autre femme , je dis à part moi, pour moi, *le ployer de sa main*, et cette expression qui m'est comme la possession de ce ployer-là dans ma paume, tout d'abord on pourrait la tenir pour langage de maître, alors que c'est moi qui suis le vaincu, le possédé...*le paumé*. (MM, p. 356)

C) Lyrisme et identification à l'Etre féminin

Le discours amoureux en lui-même consiste ici en un commentaire sur le discours amoureux. Pour situer ce texte dans l'immense jardin de la poésie dédiée à Elsa, nous dirons qu'il exprime la tentation de s'identifier à l'image de Fougère (c'est en ce sens qu'il y a appropriation magique de l'être aimé, même si, dans la citation précédente, le narrateur tente de corriger certaines connotations inexactes ou indésirables de l'idée de possession). Il est indispensable de jouer de l'instrument du lyrisme, pour atteindre cette fusion avec la cantatrice et faire partager l'enchantement : "*Comment dire que l'on est ou non* musicien à Fougère*? qu'est-ce que c'est que ce jargon! Comme de la main, il y a un ployer de l'âme...c'est la voix, mais là aussi le mystère n'est pas à tous sensible [...].*" (MM, pp. 356-7).

Dans la citation précédente, "l'âme" à quoi il est fait référence est un mot surdéterminé sous la plume d'Aragon puisque c'est le titre d'un roman d'Elsa publié en 1963, deux ans avant La Mise à mort (30). Le rapport étroit qui existe entre l'âme et le reflet, pour désigner le psychisme humain , comme l'a montré notamment Otto Rank à partir de thèmes mythiques et folkloriques , renvoie à la problématique

essentielle de La mise à mort , en faisant ressortir la signification magique de cette fascination pour l'image et le Double. Le chant de Fougère est si explicitement associé à une spiritualité mystique ou démoniaque qu'il n'est pas besoin de revenir sur ce point, mais qu'il convient d'aller plus loin à partir de cette constatation . C'est la voix de Fougère qui permet d'accéder à son être profond, à son âme, c'est -à-dire encore à l'archétype du féminin , car le souffle du chant est commenté comme le mystère ineffable et comme le frémissement de la vie ; c'est pourquoi l'*anima* de Fougère serait l'enjeu d'une identification à l'Autre. L' auditeur désire se perdre pour posséder ce qui émane de Fougère ; il aspire à une sorte de fusion réciproque . Pour éclairer notre interprétation, prenons un exemple de ce vertige de la séduction identificatoire dans la seconde "Lettre à Fougère..." . Le déploiement du lyrisme révèle ici l'assimilation fondamentale de l'amour, de la musique et de la jubilation poétique: "*Qu'est le jonc , suivant les doigts qui le plient...ta bouche fait de tout panier, barque, bouquet, panique, il y a le parfum léger de ta langue sur la phrase simple, un instant rompue, aussitôt reprise, renouée ainsi qu'un tablier où tombent de partout les fleurs. O mélodie à en mourir qui rend la mer jalouse !* " (MM, p. 162).

Les sinuosités de la syntaxe et les jeux de sonorités de cette phrase somptueuse parviennent à mimer la mélodie et le rythme , à partir d'une scansion où les reprises alternent avec les ruptures de construction (31) . Les métaphores du chant évoquent des contenants , des attributs symboliques de la féminité ("*panier*", "*barque*", "*bouquet*", "*fleurs*", "*tablier*"...) . La voix de Fougère paraît donc être à la fois d'essence réceptrice et matricielle . Elle est aussi d'essence liante, fusionnelle ("*jonc*", "*parfum*", "*rompue*"/"*reprise*", "*renouée*"). La reprise des sonorités renforce les images de la

continuité et la continuité des images , par exemple dans la séquence : " *panier, barque, bouquet, panique*" . Le chiasme allitératif [p b] /[b p] fait écho à ce thème de la voix qui s'essaie puis s'affirme , qui vocalise , puis qui s'épanouit dans sa tessiture. Enfin, le "O" initial d'une phrase exclamative, très *mélodique* en effet, contenant des allitérations concertantes en [m] , vient parachever ces effets d'harmonie imitative. La plénitude des sonorités , les contours ondoyants de cette prose poétique sous-tendue par des effets de rythme semblent dessiner le substrat d'une "imago" maternelle (32) . La fascination musicale semble motivée par cette oscillation entre l'incidente d'une rupture, et un mouvement pour renouer la phrase, à partir d'un effet d'accolement , de raccordement au hiatus. L'écriture aragonienne est elle-même à l'image de la fugue et du contrepoint .

L'on peut tirer une autre conclusion de ce texte surdéterminé par le référent du lyrisme. Le poète imiterait à s'y méprendre l'inspiration de la cantatrice fictive. Il *chante* la femme aimée; une fusion, si ce n'est une confusion, s'établit à cause de la double référence du lyrisme , puisque le "je" de l'écriture et la seconde personne ("toi") semblent avoir reçu en partage le même don. Bien que cette remarque semble jouer superficiellement entre le sens propre et le sens figuré du verbe "chanter", nous verrons par la suite la confirmation de son importance. Certes, le discours amoureux célèbre une communion esthétique et mystique avec la femme aimée . Mais il s'agit aussi de séduction au sens où l'extase du chant est assimilée à une jouissance érotique . Il suffit, pour s'en convaincre, de citer la suite du texte précédent :

> Où suis-je, il n'y a plus de place à ce grand corps brûlé d'âge et de soif qui était moi, si j'en ai souvenance, qui ne suis plus que ce rideau dans la fenêtre de ce que tu chantes, soulevé, retombant, traversé de ta musique je ne suis plus que le sillage, entre le silence et le cri, de ce parler qui se déroule et ne cesse de me

déconcerter...Je n'ai pas choisi d'être, je n'ai pas choisi d'avoir mal, je n'ai pas choisi l'heure et le rivage. Ce sang, ni ce désir !
(MM, p. 162).

Ce texte reprend lui-même avec beaucoup de cohérence d'autres affirmations du discours amoureux:

Quand elle chante, j'aime bestialement son âme. Parfois la mélodie atteint ce paroxysme du frisson, qui me fait pâle, sans que j'aie à le savoir besoin de la confirmation des miroirs. Le sang me quitte, qui bat sous la peau transparente du chant. (MM, p. 38).

Il me semble que je ne puis rien décrire de Fougère qu'aussitôt une pourpre me vienne, parce que tout en elle m'est si profondément physique, jusqu'à l'âme , que j'outrepasse les limites de la pudeur. (MM, p. 355)

Le sujet du discours semble avoir investi tellement d'affects que le moindre mot qu'il prononce sur l'objet aimé frôle le scandale. Et cependant, selon l'ambiguïté constitutive du discours amoureux, Fougère est indissolublement idéalisée , magnifiée , dans la mesure où elle inspire un "excès de sens" et de métaphoricité inexprimable qui est peut-être à l'origine de sa position transcendante sur le plan symbolique (33). Si Fougère est en effet l'objet du désir, de la séduction érotique , et non seulement l'objet d'un mythe, fût-ce celui de la Femme fatale, sa voix --cet "*inégalable son de l'âme*" (MM, p. 120) --incarne en effet à la fois la Chair et le Verbe, la double présence du Corps et de la Loi .

C'est dans la perspective du désir inconscient que Daniel Sibony étudie Le Féminin et la séduction. Dans la mesure où la scène de séduction , d'un point de vue psychanalytique, remonte à l'origine , Daniel Sibony insiste sur sa dimension traumatique ; mais l'importance du commencement tient aussi au fait que le phénomène fait irruption comme un choc primordial; les protagonistes , sans cesse, reviendront à ce point de basculement sans retour, à cette rencontre les ayant emporté vers l'inimaginable (MM, p. 120). Il apparaît en ce sens qu'"*on ne peut pas dire qui est le séducteur et qui est le séduit, qui a commencé et qui est au commencement*" (34) . La réflexion théorique

que D. Sibony élabore à partir de concepts lacaniens permet d'éclairer sur d'autres points le récit de La Mise à mort. Car le phénomène de la séduction confronte la femme au fantasme de l'Autre-femme , c'est-à-dire à "*une figure féminine de l'Autre supposée avoir confisqué tous les attributs du féminin*" (35) . Or , la dévotion du narrateur (ne) va (qu') à la *diva*; ou, plus exactement, dans le personnage de Fougère , il exalte la part sublime, l'âme de la chanteuse qui accède pleinement aux archétypes de la séduction car elle est "*la musique faite femme*" (MM, p. 119) . Les manifestations du sentiment amoureux semblent correspondre aux conséquences de cette "*traversée de l'entre-deux - femmes*" (36) . Tout d'abord, si le " *devenir-femme*" (37) est le but de la séduction , il faut que l'homme y participe en tant qu'agent du procès: le partenaire masculin promet cette reconnaissance de l'Etre féminin . Cette interprétation nous semble bien caractériser l'attitude de celui qui se consacre à célébrer la séduction de la femme aimée (38) . En fait, selon D. Sibony, les deux entités en présence dans le couple "*tournoient et bourdonnent autour d'un fantasme qu'elles n'arrivent pas à se partager.* " (39) . Ce sont "*les impasses de l'entre-deux-femmes [...] que l'on nomme "hystérie"*" (40). Nous reviendrons sur le fait que Fougère est prise entre des images différentes d'elle-même, et qui ne se réfèrent *pas toutes* à une incarnation aussi idéale ; la femme aimée n'échappe pas à ce jeu des identifications instables, à cet infléchissement de sa position transcendante (unique, originaire) . De là, D. Sibony énonce cette affirmation un peu provocante mais qui résume bien son hypothèse : "la séduction, c'est, à deux, faire la Femme et y échouer..." (41). Donc, "*les jouissances sont mêlées, intriquées*" (42) . C'est " *le rapport sexuel lui-même qui implique ces jouissances "autres", étrangères, hétérogènes, entremêlées, indissociables, et dont le*

paradoxe est que la jouissance féminine n'y est pas réservée à la femme, pas plus que la masculine à l'homme." (43) .

Or, le narrateur amoureux de Fougère découvre ce qui lui manque , par opposition à la plénitude de la voix féminine . Il fait une expérience de la perte (d'âme, de reflet) où il se féminise , comme afin de mieux révéler sur lui-même les effets de la séduction : "*Quand Fougère chante, j'apprends, j'apprends à perte d'âme."* (MM, p. 357) .

Par une sorte de relève dialectique , cette déperdition le fait accéder à une connaissance et , ajouterons -nous, à une jouissance, au-delà de la compassion qu'il montre à la femme aimée . C'est pourquoi l'auditeur amoureux ne demande qu'à accéder au désir de l'Autre, tel qu'il se l'imagine . Il y a de l'hystérie dans l'empressement du sujet à consentir à ce que la voix prélève en lui , à prévenir la demande de la femme aimée ressentie comme une vampirisation : "*Le sang me quitte , qui bat sous la peau transparente du chant."* (p. 38). La séduction amoureuse accomplirait un transfert du désir , dans la mesure où le liquide nourricier afflue vers la voix , tandis que l'auditeur connaît , à son tour, le manque. L'image de cette réaction physico-chimique dévoile donc la mobilisation des affects , des processus pulsionnels comme en-deça de la spiritualité invoquée. A se dessaisir pour l'Autre de la source de l'inspiration , le narrateur s' identifie à son tour lui-même à la castration féminine, non sans délices, puisque la séduction du chant, il l'éprouve dans le ravissement , au sens littéral, qui lui a volé son image, l'a mutilé de son image; car l'envoûtement est comme un *rapt(us)* dont il subit les conséquences aux limites de la possession et de la dépossession de l'être. Il devient plus révélateur qu'Aragon ait écrit sur le mode humoristique une "Entrée des succubes" comme pour exorciser ce fantasme où l'homme est victimisé sous l'effet de la jouissance féminine. Car le succubat est

une image puissamment évocatrice de cette appropriation de l'Autre-Femme (44) . Pour écouter le chant, le narrateur de La Mise à mort se tait, il "*[s]'immobilise*" dans une attitude passive . L'auditeur tout pantelant frémit "*dans l'épouvante*" que le charme ne se rompe (p. 37). Le voici transporté au seuil de l'extase , en même temps qu'il subirait le traumatisme de ce "devenir-femme" comme une castration symbolique : " *Elle me déchire. Je me dis, et moi qui lui faisais l'amour! Qui ne lui faisais quel'amour. Un jour, elle a si bien chanté, que j'en ai perdu mon image.*"(p. 19) (45). Cette invocation à/de la féminité développe un peu plus loin les effets identificatoires qu'elle suscite:

> O secrète fougère qui s'épanouit dans mon sang, mystérieuse dentelle de l'âme, battements du coeur. Je l'écoute, je t'écoute et dans moi se fait ce silence de moi-même . Comment vous faire comprendre ce qui se passe ? Ce déconcertement de ce que je suis, de ce que j'étais jusqu'alors...Elle chante, et on ne comprend pas pourquoi ça vous prend, ça vous emporte, ça vous démolit...[...] . Quand elle chante, elle me déchire. (MM, pp. 120-1).

Dans la mesure où le narrateur se sent pris au dépourvu et anéanti par la voix, la force de la séduction qu'il éprouve renvoie, semble-t-il, à un fantasme de viol plus qu'aux fureurs homicides du Jaloux . Les trous de la dentelle , la déchirure des membr(an)es et du conduit auditif (par association avec le tympan), n'évoquent-t-ils pas en effet un fantasme de l'hymen déchiré , comme le rideau "*soulevé, retombant, traversé de ta musique*" (MM, p. 162) ? Par contre, l'organe de la chanteuse , de par sa puissance vocale , s'affirmerait dès lors comme le signifiant du Phallus. La célébration du devenir-femme semble donc entraîner la réversibilité dans la jouissance dont fait mention D. Sibony (46).

L'on peut inférer du discours amoureux qu'il montre l' ancrage, l'inscription sous-jacente du fantasme dans la problématique de l'altérité . Cette incursion du côté de la psychanalyse met à jour un

aspect moins connu du mythe d'Elsa , dans la mesure où les critiques, les commentateurs n'en retiennent généralement que l'idéalisation patente, manifeste . Il ne faut pas négliger pour autant, à notre avis, les soubassements de la sensualité, les étayages du désir dans la relation à Elsa, comme un raisonnement *a contrario* nous en convainc : si la sujétion proclamée n'était associée inconsciemment qu'à la censure , à l'interdit de l'auto-contemplation, aux contraintes de l'apprentissage social , la poésie adressée à Elsa n'aurait , nous semble t-il, jamais atteint l'épanouissement qu'on lui connaît . C'est donc , à notre sens, se méprendre que de sous-estimer la "prime de séduction" qui échoit au discours amoureux . La conception lacanienne de l'inconscient conduit même à effacer toute idée de divergence entre Elsa posée comme objet du désir et Elsa objet d'un culte; elle substitue à cette polarité une relation de causalité. Il faut qu'Elsa supporte la référence à la jouissance féminine pour inspirer cette idéalisation comme Autre. "*C'est en tant que sa jouissance est radicalement Autre que la femme a davantage rapport à Dieu que tout ce qui a pu se dire dans la spéculation antique en suivant la voie de ce qui ne s'articule manifestement que comme le bien de l'homme.*" (47). Pour illustrer son propos, Lacan nous renvoie au livre de Denis de Rougemont, L'Amour et l'Occident (1938) sur l' origine mystique de l'amour-passion. Selon de Rougemont, la culture des troubadours , au XIIème, siècle aurait été influencée par la doctrine cathare , une hérésie chrétienne où la femme aparait non comme l'instrument de la perdition des âmes, mais comme le symbole de l'amour rédempteur. Or, dès les années 40, Aragon renoue très consciemment avec la tradition de l'amour courtois où prévaut le rayonnement spirituel de la Dame contre la brutalité instinctive de l'homme. L'on sait aussi que dans Le Fou d'Elsa le Medjnoun , qui prophétise que l'avenir de l'homme est la

Femme, est reconnu coupable d'hérésie, parce qu'il renie les anciennes croyances religieuses (48). Les ravages de la passion et de la compassion, tant de souffrances partagées avec elle, ne constituent pas une contrainte, mais une grâce . En effet, le déploiement de ce lyrisme évoque une tendance à s'abîmer dans une identification à l'Autre-femme, à *aimer* ce qui échappe de l'*âme* , dont la voix de Fougère incarne la séduction ineffable (49). Le vertige d'aimer permettrait de faire l'expérience, en marge de l'identité sexuelle, d'une certaine interversion des jouissances . Le narrateur proclame la séduction de Fougère parce qu'il lui importe d'en assumer la révélation en se mettant à la place de la femme aimée. Le thème de la dépossession renvoie à un fantasme à double tranchant , dans la mesure où le "sujet" du discours amoureux (comment l'appeler autrement?) éprouve de la jouissance et un traumatisme à se refleter dans l'Autre. Cette détermination du désir pourrait expliquer que la séduction est associée à la transgression d'un interdit ("*Quand elle chante , j'aime bestialement son âme. [...]Qu'est -ce que je dis? Ce sont là des choses insensées.* "(MM, p. 38); c'est pourquoi le sujet du discours amoureux accepterait son humiliation devant la femme, quitte à perdre par mimétisme les limites de son être , pour communier avec la Femme aimée. Une certaine bisexualité psychique serait intériorisée dans la transmutation qui s'accomplit dans cet amour d'âme à âme, à défaut de prendre corps ; si cette évocation identificatoire demeure au niveau du fantasme, elle n'en permet pas moins de conjurer les connotations de fixité, de stabilité et de norme inhérentes à la conjugalité.

Il est vrai que, loin de se limiter au mythe d'Elsa , la séduction évoque aussi, dans l'oeuvre d'Aragon, le charme des amours éphémères, et qu'elle constitue le but premier du libertinage . L'auteur du Fou d'Elsa oppose aussi l'image de Don Juan à l'amour courtois: "*Don Juan*

pour qui la femme est un objet. Séduire est en réalité tout l'amour pour Don Juan. C'est la négation même du couple." (Entretiens avec F. Crémieux, pp. 109-110); sous la condamnation morale, le donjuanisme pourrait être ici implicitement rejeté à cause de son inaptitude à fusionner avec l'Etre féminin. Notons que ce n'est pas toujours avec une telle sévérité qu'Aragon, dans Le Libertinage, La Défense de l'infini et, pour finir, dans Théâtre/Roman ("*[...] Elles les victimes de ce nom d'Espagne que je porte*" (T/R, p. 73), "Jouer Dom Juan" , T/R, pp. 245-252) a évoqué les conquêtes des séducteurs et des séductrices, leur infidélité notoire. Nous reviendrons sur cette problématique en 4-D, pour en tirer d'autres conclusions. L'hypothèse de Daniel Sibony montre, au contraire, que le personnage de Don Juan se "dévoue" intensément à l'accomplissement du Devenir-Femme ; il est celui qui, indéfiniment, "*ne consiste qu'en cette déviance, en ce détour, au signal de l'odor di femmina.*" (50) . Dans Je n'ai jamais appris à écrire , commentant la fin qu'il avait imaginée pour La Défense de l'infini , Aragon considère que l'orgie implique le "*refus des limites, [...] le non-choix des partenaires immédiats, la variation sans frein des rapports sexuels, donc (aussi bien des hommmes que des femmes) l'homosexualité* ." (JI, p. 65) Cette définition insiste donc, de même, sur l'idée de l'échange des sexes et de la perte des limites. Bien que l'exaltation de la femme aimée , unique, irremplaçable, s'oppose à l'indistinction orgiaque et aux aventures du libertinage, ces manifestations antithétiques semblent cependant dériver d'une même quête de la confusion des jouissances, dont le mythe d'Elsa , à travers l'avènement du Couple, serait la forme sublimée et transcendante. Un autre rapprochement concernant ce substrat peut être établi: la conception de l'amour fait intervenir la variation et le changement d'identité , tout comme la poétique du roman ("*l'orgie des mots, le roman*", cf. JI, p.

70; pp. 67-71) . La variation des références, des identités , des mots, des textes apparait en effet comme le principe des mécanismes analysés sous le nom de diatextualité. Entre des domaines si divers il semble possible d'apercevoir, dans une certaine mesure, le fil conducteur de l'imaginaire inconscient.

La dissolution de soi dans la mouvance de l'Etre divin rappelle un ordre d'aspiration à la félicité mystique que l'auteur du Fou d'Elsa intègre très consciemment , puisqu'il manifeste son intention de substituer une Femme du XXème siècle, Elsa, *à la place de* Dieu . Aragon prétend assimiler la communion religieuse dans une synthèse matérialiste . Ainsi, le poète d'Elsa , dans la mesure où il considère que les mystiques détournent vers Dieu l'amour humain, peut se définir aussi bien comme un "anti-mystique", malgré son admiration pour St Jean de la Croix et Thérèse d'Avila (51) . Mais rien de plus proche, rien de plus interdépendant que les extrêmes, surtout chez un auteur qui multiplie les jeux entre des termes contradictoires.

Cette identification à l'Autre féminin , bien qu'elle soit perçue comme une auto-négation n'en est pas moins constituée à l'origine de l'identité; elle est liée à une forme d'authenticité dans la mesure où elle assume la blessure, tandis que le mensonge en cache l'existence [cf. chapitre précédent, 4- C] ; nous aborderons plus loin dans ce chapitre l'analyse détaillée de cet amour de blessure , cf. 5- B]. Tout porte à croire que dans l'oeuvre d'Aragon une telle problématique ne se limite pas à La Mise à mort. Les sources arabisantes du Fou d'Elsa confirment les similitudes entre l'amour courtois et la mystique de l'"amour odhri" (52). Dans Blanche ou l'oubli, le narrateur aspire aussi à une dissolution de lui-même: "*Il n'est parole ni parfum que de blessure. Je suis le blé où souffle son vent, Blanche.*" (p. 195). Cette déchirure que répand le souffle du Verbe originel révèle une analogie

l'intériorité, le retrait narcissique pourraient compromettre l'apprentissage du monde des autres . Tels sont les premiers mots qu'elle prononce, survenant *in medias res*, au deuxième paragraphe du roman: "*Ne te regarde pas comme cela dans la glace, --dit Fougère, -- reste un moment avec nous...*"(p. 11). Ces paroles symboliques , qui correspondent , selon des témoins, à une exhortation qu'Elsa adressait souvent à Aragon , sont répétées , plus loin, à la lettre, comme un leit-motiv que le narrateur commente avec amertume : "*Ne te regarde pas comme cela dans la glace, --dit Fougère--je t'en prie, Anthoine... cesse!" Elle me donne parfois le sentiment de l'injustice que c'en est à hurler. Ne pas pouvoir dire.*" (p. 18). Il est convenu ici que Fougère ne sait pas qu'Anthoine a perdu son image à cause d'elle. Quand bien même Anthoine aurait l'intention de transgresser l'interdit symbolique qu'elle lui signifie, il lui est devenu impossible *en fait* de lui désobéir (mais cette convention, cependant, déroge à la vraisemblance réaliste) (27) .

Fougère désigne donc le prototype de l'Autre : il importe de noter qu' elle fait obstacle à l'image de soi, aux conditions de possibilité du discours personnel . Pour s'en référer au récit mythique chargé d'expliquer la perte de l'image , l'amour qui en est la cause a ceci de particulier par rapport à la simple dualité entre le narcissisme et l'amour d'objet qu' il fonde une nouvelle vision du monde (le réalisme, l'objectivité). Ce n'est pas chose ordinaire que le sentiment amoureux soit doublé de finalités , d'enjeux idéologiques . Plus exactement, la séduction qui émane de Fougère étant présentée comme la cause profonde de la conversion au réalisme , elle peut effacer, en dernière instance, l'influence des préoccupations et des passions idéologiques. Elle impliquerait une méconnaissance déterminante de l'effet qu'elle produit.

avec l'*anima* de Fougère; quant au sujet du discours amoureux, il s'identifie à l'image des blés courbés, fléchis , symbole de fécondité , de fertilisation ; la fusion du sujet avec l'Etre féminin est accrue par l' allitération *"blé"/"Blanche"*. Mais d'autres exemples font apparaître les limites de cette dévotion identificatoire. Geoffroy Gaffier se désespère de son "*impuissance à dire la femme*" :

"*[...]...ce vent du torse en moi qui monte et vire et ne trouve point issue...et toi douceur qui n'a autre loi qu'un vertige, syntaxe que balbutiement, vers qui les mots prennent chant de liturgies*" (BO, p. 191). Intime, viscérale, la douleur est enclose dans les profondeurs de l'Être ; la passion non-partagée avec l'Autre, le manque d'amour rongent, déchirent les entrailles du petit Lacédémonien dont le mutisme contraste avec le déploiement du lyrisme amoureux ("*[...]c'est mon renard , à moi seul, mon secret, tu ne m'aimes pas.*"(MM, p. 352) ; le coup de poignard ou l'incision au scalpel, la poitrine fendue de Matho , le coeur dépecé par Schahabarim (BO, p. 226) , le supplice du Medjnoûn , tous ces thèmes obsédants du sacrifice et de la profanation pourraient bien faire sens par rapport à l'identification à la castration féminine . Ainsi le narrateur s'accuse de l'échec de leur couple en ces termes :

> Seulement j'aimerais que tu saches que pour toute ma maladresse, mon égoïsme, mon inattention, mes colères, mes humeurs, mes grossieretés, cette façon de considérer ce que je fais comme le plus important, cette solitude où je t'ai tant de fois laissée, ces distractions, ces...rien ne sert d'énumérer, pour cela et le reste , j'aimerais que tu saches que j'ai payé chaque jour, chaque nuit, que je paye encore , que je payerai jusqu'à mon dernier souffle. [...] Cela ne se voit pas. C'est une affaire entre moi et moi. C'est comme saigner dans son propre ventre. (BO, p. 499) (53)

On peut encore citer une image parmi d'autres de l'avortement des possibilités créatrices , empruntée cette fois à Théâtre /Roman:

> J'ai tué des générations de moi-même
> Avorté l'avenir éteint le vent éteint le feu
> Voyez mes bras verts et bleus noirs d'aimer(T/R, p. 224)

Quelles peuvent être les causes du désespoir , du "constat d'échec" que suggèrent ces dernières citations? La ferveur de la célébration , l'exaltation divinisée de la femme aimée ne remédient point au "malheur d'aimer" .

4. APORIE INVERSE: L'IMPLICATION DU NARCISSISME DANS LE COUPLE

A) De la fausse image de l'Autre

Le discours de la femme aimée semble entrer en contradiction avec les modalités de la célébration amoureuse. Elle condamne la complaisance narcissique, puisqu'elle demande à Anthoine de ne pas se contempler dans les miroirs. Elle s'identifie à l'altruisme dont fait preuve avec générosité Maria Malibran. (MM, p. 365). Par conséquent, elle ne saurait être flattée de contempler son portrait idéalisé : tout porte à croire qu'elle ne cèdera point à l'auto-fascination de son image dans l'oeuvre (54). Le discours amoureux ne se heurterait pas qu' aux difficultés inhérentes à l'usage des mots, mais aussi aux réticences, sinon au *veto* de la femme aimée sur l'auto-représentation, de sorte qu'une nouvelle fois, autour de l'image de Fougère, se nouent les liens de l'érotique et de la mystique, entre l'interdit et la profanation : "*Je ne crois pas que j'oserais, si j'étais peintre, faire seulement le portrait de ses yeux : aussi bien, si j'avais ce génie de les rendre tels que je les vois , ma peinture ne pourrait nulle part être exposée, à cause du scandale. Et supporterait-elle, Fougère, de se voir par les miens?*"(MM, p. 355). Les yeux sont évidemment la métonymie de cette problématique de la représentation , dont l'enjeu semble ici redoublé par un clin d'oeil aux Yeux d'Elsa. Dans la mesure où la femme aimée souffrirait dans sa modestie, dans sa pudeur , de se trouver exaltée avec une démesure qui confine à l'indécence, les

"*précautions oratoires*" (MM, p. 182), l'usage des masques , des pseudonymes, le recours aux images brouillées reçoivent une nouvelle légitimité , de par leur inviolabilité .

En même temps, le sujet amoureux croit utile de ruser, d'emprunter certains détours rhétoriques et thématiques pour surprendre celle à qui il s'adresse, pour la séduire à son corps défendant en se servant des mille ressources de la création : *"Il y a tant de choses que tu n'écouterais pas si je ne leur avais fait décor de transposition, si , cela que tu sais trop bien pour ne pas m'échapper d'avance, je ne l'amenais par la dissemblance, par la dissonnance de nous."* (MM, p. 72). Il a choisi , pour lui plaire, les contraintes, c'est-à-dire aussi les ressources du *trobar clu*, encore que dans le "Cantique à Elsa", Elsa recommande au poète de montrer une plus grande simplicité , au lieu de cultiver les obscurités d'une poésie savante . Mais c'est en vain qu'elle eût cherché à contenir dans certaines limites une dévotion ostentatoire qui , chez un poète comme Aragon ne peut être qu'un langage hyperbolique, de somptueuse magnification . Elsa savait qu'il ne fallait pas endiguer l'ampleur , la force et l'exubérance naturelles du style d'Aragon (55). L'indécence de la célébration d'Elsa est tantôt revendiquée par le poète, tantôt atténuée, couverte, pour éviter que le public ne souille l'image sacrée : "*Ah malheur à qui le nom de l'amour échappe, et ce sera dérision de lui, montre-la nous donc cette Laure, qu'on puisse un peu la comparer...Je suis celui qui n'a jamais dit à l'écho le nom de Murmure, le nom murmuré dans les murs, dans la nuit par les murs murée...*" (MM, p. 226). Pourtant, la poésie d'Aragon respecte à sa manière ce voeu d' une intimité protégée où l'image d'Elsa à demi-voilée dans la pénombre symbolise l'amour heureux. Elle s'en tient avec délicatesse à évoquer les signes les plus ténus de la présence physique de la femme aimée, comme une apparition

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

en songe , vaporeuse, évanescente, mais dépourvue d' audace dans l'expression de la sensualité. Il n'y a rien de scandaleux, à proprement parler , dans l'image lyrique de la femme aimée , si ce n'est que cet encensement poétique du lien conjugal heurte un certain consensus . L'auteur du Fou d'Elsa revendique le scandale de parler d'une "femme vivante", et qui plus est, la sienne (56). La transgression dont Aragon se prévaut a un statut paradoxal , en ce qu'elle consiste à proclamer indécemment un amour sans doute trop convenable, trop *légitime* pour avoir beaucoup inspiré jusqu'alors la tradition littéraire, pas plus que la modernité. En reprenant le lyrisme de la passion, la morale de l'amour courtois, et s'inspirant du "Cantique des Cantiques" , le poète d'Elsa dénonce un préjugé vulgaire , qui tend à dévaloriser l'amour conjugal.

A Francis Crémieux qui constatait en 1963 un déséquilibre entre la place immense d'Elsa dans l'inspiration d'Aragon et l'absence presque complète, en revanche, d'Aragon dans l'oeuvre d'Elsa, Elsa répondit que cela tenait au mode d'expression. Selon elle, puisqu'elle n'écrit que des romans, il est compréhensible qu' elle invente des personnages imaginaires (57), alors qu'il est "*tout à fait naturel que le poème , le poème lyrique, souvent dédié à l'amour, parle d'elle* ."(Entretiens avec F.Crémieux, p. 164) . Elle en veut pour preuve qu'elle "*n'apparaît jamais*" dans les romans d'Aragon , parce que ni lui ni elle, à ce qu'elle prétend, n'écrivent de romans autobiographiques (ibidem) . La Mise à mort , publié l'année suivante(où Elsa apparaît dans la loge, au concert, pp. 330-1 et lors une visite à Fougère, pp. 397) semble venir démentir cette opinion, transgresser l'interdit, ainsi que les cloisonnements de genre.

Par ailleurs, Elsa fait savoir à F. Crémieux qu' elle ne se voit pas comme elle est vue dans l'oeuvre d'Aragon , qu'elle ne se reconnaît

pas dans le reflet de la poésie (Entretiens avec C. Crémieux, p. 165). Elle admet sans doute qu'il en soit ainsi, car il s'agit d'une convention nécessaire à l'art , à la liberté du créateur et à l'épanouissement du lyrisme . Ainsi, la différence qu'elle introduit entre la célébration lyrique et les rapports réels qu'elle entretient avec Aragon contredirait le désir de celui-ci de consacrer sa poésie à une femme réelle, comme il le prétend, et non à une créature mythique.

Le point de vue d'Elsa confirme ainsi notre hypothèse, dans la mesure où il signifie que ce n'est pas elle qui est représentée dans l'oeuvre , mais plutôt, elle en est persuadée, l'effigie d' "une Autre qu'elle" . Aragon reconnaît qu'Elsa "*essaie toujours de lire ce qui la concerne comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre , parce qu'autrement , ça lui serait sans doute assez intolérable [...].* " Il précise aussitôt: "*Quant à ce qui est de moi, je ne peux pas considérer ce que j'ai écrit d'elle comme étant de quelqu'un d'autre qu'Elsa, par définition. [...] : je suis le même homme qui écrit, et qui vit.*" (cf. Aragon parle avec D. Arban, pp. 164-165). Il y a d'autres indices de ce clivage qu'elle semble établir , mais qui, le cas échéant, pourrait aussi devenir la source d' une tension, d' un conflit (58).

Certes, dans La Mise à mort, Ingeborg-Fougère n'est pas toujours identifiée à la cantatrice ; elle est montrée à la ville et au quotidien . Mais il faut qu'elle cultive l' inspiration, pour se révéler aussi émouvante; c'est lorsque l'art naît en elle, qu'elle devient l'incarnation de l'Autre -Femme, et qu'elle exerce alors une fascination absolue. Il ne suffit pas de séparer le nom officiel qu'elle porte pour les autres, Ingeborg d'Usher, lequel réfère à son image sociale, aliénée par le public, pour lui opposer des surnoms intimes, comme Fougère; car ceux-ci n'en sont pas moins liés à l'incarnation de l'Autre , dans la mesure où ils projettent, répercutent

la séduction de l'Autre-femme. Le discours amoureux démontre que Fougère ne peut échapper à son dédoublement avec l'Autre -en -elle, en prêtant à la femme aimée de multiples surnoms poétiques , des rôles d'opéra, des hypostases comme Hanna Routchine, La Malibran, Pressine et Mélusine, toutes sortes d'identifications, historiques ou légendaires . Cette imagerie variable détourne le vide du référent pris tel quel vers l'Autre hypersignifiant . Le déploiement d'une telle féérie labile illustre à son insu la nécessité inévitable du clivage qui se produit dans le texte entre la femme réelle et son image poétique et littéraire.

Ainsi donc, Elsa ne se reconnaîtrait pas dans la poésie qui lui est dédiée, mais son image lui paraît être un artifice approprié au déploiement du lyrisme . Dans quelle mesure l'écriture d'Aragon prend-elle en compte ce clivage? Certes, la démultiplication des reflets de la femme aimée dans La Mise à mort tente de la capter, de la captiver , c'est-à-dire non seulement de la séduire mais aussi --au sens propre-- de la capturer dans le système de la représentation. Pourtant, dans l'imaginaire, la voix inaccessible transperce la réflexivité du discours amoureux , résiste à cet enfermement , lui échappe toujours à mesure , comme une porte sur l'infini, que le narrateur croit interdite à ses pareils (p. 408). La parabole de la "fausse Elsa" dans Le Fou d'Elsa (cf. Le Fou d'Elsa, pp. 382-3 et p. 393) pourrait être interprétée en ce sens comme une prise de conscience à regret du statut illusoire de la représentation. L'"Après-dire" de Blanche ou l'oubli, écrit peu après la mort d'Elsa, reconnaît aussi , beaucoup plus directement, qu'Elsa ne se confond pas avec ce qu'il faut bien appeler ici son mythe littéraire, n'en déplaise à l'auteur . Aragon rapporte en effet dans cette postface (ORC, tome 38) qu'Elsa lui aurait dit , alors qu'il venait tout juste de publier La Mise à mort et d'avouer ,

pour le magazine Elle, en 1965, que "Fougère , c'est Elsa Triolet" : "*Je voudrais qu'une fois, avant que je meure tu aies écrit un livre où je serais visible telle que je suis, j'étais...*" . Bouleversé d'entendre de la bouche d'Elsa qu'elle pensait mourir, il aurait , au contraire, décidé dans Blanche ou l'oubli d'écrire un livre où Blanche serait tout sauf Elsa, pour la persuader qu'elle n'était pas condamnée, que ses craintes n'étaient pas fondées (59). Il faut faire la part des circonstances, se rapportant au deuil, dans cet "Après-dire" de 1971, où dominent le thème de la dénégation, de l'exorcisme de la mort . L'auteur n'admet ici qu' une seule ressemblance : le séjour de Blanche à Java rappelle celui d'Elsa à Tahiti , dont elle a tiré son premier livre. Cependant d'autres indices concordent, comme le nom de Blanche Hauteville (cf. Luna-Park) et sa vocation de romancière, pour démontrer qu'à nouveau, sans doute, le personnage de Blanche est *partiellement* identifié à Elsa. Mais , bien entendu, le jeu des reflets autour du nom de Blanche est plus complexe.

L'on peut aussi lire derrière le contenu explicite que la demande d'Elsa , sitôt après La Mise à mort , révèle une insatisfaction persistante , qui confirmerait le rapport entre l'hystérie et les enjeux de la séduction . Alors même que l'auteur de La Mise à mort a cru parvenir à faire coïncider dans la mesure du possible le portrait d'Elsa et celui de Fougère , il s'entend reprocher l'inadéquation , la discordance entre le référent réel et son image fictive; il fantasme sur l' échec qu'il doit (ou qu'il veut) prendre en compte. Dès lors, dans Blanche ou l'oubli, il prétend exceptionnellement se dérober à une nouvelle tentative, comme s'il admettait cette fois-ci son incapacité à mieux représenter Elsa . Tenté dans La Mise à mort que ce soit vraiment elle", il aurait renoncé , en désespoir de cause, à accéder au désir de la femme aimée de se voir telle qu'elle était (de son vivant). Le

décalage irréductible que le modèle éprouve devant son portrait ou sa statue , quelle que soit la perfection de l'oeuvre d'art, constituerait l'origine d'un malaise , d'un conflit , par rapport à l'assomption de la femme aimée dans l'oeuvre poétique et romanesque. Mais la résistance du modèle est ressaisie par le discours amoureux; le décalage entre la femme réelle et son image nourrit la passion amoureuse : "*Le vertige d'une femme, c'est soudain de la sentir absente, autre , étrangère.*"(BO, p. 473). C'est parce qu'elle échappe à la familiarité des êtres connus-- et en définitive parce qu'elle désire échapper au sujet de l'écriture-- que la femme aimée fascine. Si l'Autre comme tel est inaccessible, le "vivre-à-deux" est un trompe-l'oeil ou un trompe-l'oreille (BO, p. 273). Les paroles échangées --les mots d'amour, entre autres, --se heurtent nécessairement à une certaine incommunicabilité.

B) La réversibilité du chant poétique

A cette fissure entre réalité et image mythique s'ajoute une autre contradiction qui se rapporte à la double référence du chant . Bien que le chant de Fougère soit entendu *au pied de la lettre* dans la fiction, dans l'anecdote romanesques , il désigne par métaphore les romans d'Elsa, mais le lyrisme qui , selon Elsa, caractériserait l'oeuvre d'Aragon (60), peut être considéré comme le chant poétique par excellence. Qui donc détient le pouvoir du chant? Certes, dans La Mise à mort , cette ambiguïté essentielle se présente sous une forme inversée: le poète reçoit son inspiration d'une Muse qui chante à la perfection. Mais de toute manière, c'est grâce à cette précieuse affinité entre la poésie et la musique que sont satisfaites les aspirations fusionnelles du discours amoureux : "*[...]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...*" (MM, p. 216) . La variation prend dans ce contexte sa valeur spécifiquement musicale (61) . C'est une certaine

conception de la poésie qui est développée dans les Chroniques du bel canto. Aragon , qui n'établit jamais une ligne de démarcation définitive entre les genres, propose d'appeler "opéra" l'introduction de la poésie dans le roman : " *Il y a alors, en pleine réalité quotidienne, une phrase, une page comme une ouverture sur ce qui n'est pas le roman , sur ce qui est au-delà de lui, sur ce que nous appelons de façon abrégée* poésie." (Entretiens avec F. Crémieux , p. 125) (62) . Mais "*l'opéra d'aimer*" (MM, p. 74) se déploie bien plus encore chez le poète de Fougère et d'Elsa , dont la tendance à l'hyperbole est indépassable . La métaphore du chant d'opéra , qui désigne essentiellement l'amour , la poésie et l'art comme *enchantement* , est devenue réciproque du fait d'Aragon , car elle s'applique aussi bien à l'oeuvre d'Aragon qu'à l'oeuvre d'Elsa telle que la voit Aragon ; elle munit la création romanesque chez Elsa d' une dimension lyrique .

Sa signification est cependant, plus polysémique que le discours amoureux, dans la mesure où la conversion au réalisme s'est accomplie à l'unisson de cette voix: "*Sur ce point* [le réalisme] , *j'ai un peu varié d'opinion, mais j'en parle comme alors, avec cette absence de mesure des néophytes, Fougère a eu quelque mal à m'apprendre, si je puis dire, à* chanter juste." (MM, p. 58). Ici, le porte-voix du réalisme se tourne en dérision , allusivement, pour avoir exagérément acclamé l'idéologie de la littérature soviétique ; il est probablement question , plus précisément, ici , des textes dits de "de passage" , écrits au début des années 30 , dont Aragon a condamné la véhémence (cf. en particulier Les Collages, éd. Hermann, p. 16 et p. 19. Sur l'"autocritique" de Front rouge et des autres écrits de cette période, cf. Aragon parle avec D. Arban (1969) , pp. 84-85 et "Une Préface morcelée, I, "L'OEuvre poétique , tome 5, 1974, p. 16) .

Nous serions tentés de dire que le lyrisme poétique d'Aragon ressaisit en sous-main l'art du chant qu'il attribue à Fougère. Mais dans l'anecdote romanesque, cette passation de pouvoirs produit l'effet inverse : la réversibilité du chant aggraverait le sentiment de dépossession auquel est voué le narrateur . Tout se passe dans La Mise à mort comme si le chantre de Fougère-Elsa s'imaginait dépassé , invalidé dans son art par la femme aimée. Le prodige que constitue l'inspiration de cette *diva* fait en sorte que la créature de ses poèmes devient à son tour le principe créateur. La divinité de celle-ci s'en trouve réaffirmée , lorsqu'en commentant son intention de tourner la mystique vers Elsa, l'auteur du Fou d'Elsa résume par cet aphorisme sa conception de l'amour humain :"Qui j'aime me crée" (Entretiens avec F. Crémieux, 4ème entretien, p. 62). Cette dialectique-là lui fait découvrir les enjeux de la rivalité mimétique au coeur de la création . (63). Ceci pourrait être également interprété comme un remaniement du mythe de Pygmalion , où le créateur , en l'occurrence un sculpteur, s'éprend de son oeuvre , animée , à son tour, d'une vie réelle. En effet, dans Blanche ou l'oubli, le narrateur soutient que le Pygmalion de Bernard Shaw, une libre transposition de la légende "*où un linguiste fait d'une fille des rues parlant cockney une femme du monde par l'éducation du langage, cela ne diffère guère de Trilby transformée par le regard de Svengali en une cantatrice qu'applaudissent New York et Milan...*"(BO, p. 282). Les références à Trilby, le "thème secondaire" d'Elsa dans Luna-park, révèlent une certaine analogie avec la double référence du chant dans La Mise à mort, en inscrivant à l'arrière-plan le thème de Pygmalion : "*Je me souviens d'alors, quand Blanche lisait Trilby, à Java. Les yeux que ça lui faisait. Moi, je me sens un peu comme cet étrange personnage sous l'influence duquel Trilby devient , pour autant qu'il la regarde chanter, une grande cantatrice, et perd sa*

voix s'il meurt...Mais Marie-Noire, moi, je lui faisais imaginer Blanche : cela vaut tous les opéras du monde." (BO, p. 431). L'un des projets de mise en scène de Théâtre/Roman concerne aussi la pièce de Bernard Shaw intitulée Pygmalion (T/R, "L'ainsi -dire" (pp. 350-1). Dans Pygmalion, en effet, la jeune élève , qui se prénomme Eliza (un prénom très proche d'Elsa), s'éprend du pédagogue dont elle a tout appris , alors que celui-ci, imperturbable, ne la considère que comme le sujet d'une expérience (64).

Mais cette réversibilité du lyrisme désignant le redoublement du don de créer constitue surtout une innovation par rapport à la tradition de l'amour courtois qu'Aragon reprend explicitement, on le sait, à partir des années 40... En effet, l'inversion des rôles , dans La Mise à mort, revient , plus courtoisement encore, à déposséder le poète : si le poète chante sa Dame , la Dame détient par elle-même l'inspiration souveraine ; le règne de la chanteuse est venu. Julia Kristeva , dans une étude psychanalytique des Histoires d'amour, relève la dimension narcissique sous-jacente de la poétique courtoise : si la Dame est l'objet référentiel du discours amoureux, l' incantation poétique procure au trouvère l'enivrement et la gloire du chant (65) . Mais une nouvelle impasse du narcissisme serait à prendre en compte , si le trouvère moderne, dès lors qu'il exalte les *opera* de Fougère ou les oeuvres d'Elsa, se prive symboliquement de la jouissance que lui procure la célébration lyrique comme auto-célébration. La double référence du chant prend de court , semble-t-il, l'héritage poétique, en lui substituant une relation circulaire, qui peut renfermer une aporie implicite. La fonction du sujet amoureux se réfléchit dans l'Autre; il chante Fougère-Elsa qui chante (écrit) sans lui, à moins que ce ne soit pour lui; mais de toute façon l'autonomie de la femme aimée ne vide-t-elle pas de son sens et même de sa légitimité l'acte

d'allégeance qu'il exprime ? Trouve-t-il encore sa place, telle que la désigne la tradition ?

C) L'incidence de la jalousie

La jalousie semble réintroduire le désir inconscient du sujet de l'autoportrait, et poser en d'autres termes son rapport au discours amoureux. Partons de l'hypothèse que la jalousie est la contrepartie négative , ignoble, de l'amour de Fougère, tout comme la possession démoniaque n'est autre que le revers ambivalent de l'enchantement poético-merveilleux. La rivalité entre les amants de Fougère , mais aussi la concurrence implicite qu'introduit ,entre le poète courtois et la femme aimée, la double implication du chant réécrivent au mal le thème initial de la beauté magique de la voix féminine. Il y a déjà une contradiction entre la dévotion et la jalousie dans le discours du narrateur , puisque la jalousie est un signe de possessivité , qui s'oppose par définition aux effets de la dépossession et à une attitude oblative dans la célébration amoureuse. Le manque demeure le sentiment dominant dans les deux cas, mais où est le sacrifice de soi , s'il y a un résidu inassimilable, inscrivant une exigence d'appropriation abusive ? Selon le Dr Lagache (66) , l'amour jaloux dénote une insatisfaction , une frustration causées par l'échec de la communion avec l'Autre...L'altérité du partenaire devient l' obstacle de l'amour au lieu d'en être le motif. Tout se passe donc comme si la place essentielle accordée à la jalousie , cette version mortifère du discours amoureux , marquait dans <u>La Mise à mort</u> les limites des aspirations fusionnelles. En outre, la jalousie a certaines accointances avec le mentir-vrai, non seulement parce que dans ses formes aigües, aux confins du délire, de la folie meurtrière, elle conduit à nier la réalité, mais aussi parce que le jaloux ne tolère pas l'équivoque qu'il attribue au comportement du partenaire ou du rival .

La jalousie du narrateur reporte ainsi abusivement sur Fougère ou Anthoine, symboles de l'Autre, un caractère mensonger, énigmatique, un art de cultiver la tromperie et la feinte , alors même que l'écriture romanesque semble jouer avec délectation de la duplicité, des fausses apparences , nous l'avons vu, au niveau même des instances de l'énonciation . En fait ce renversement apparemment contradictoire n'est pas dépourvu d'une certaine cohérence. Car si la mise à mort est liée à l'effraction du secret (cf. la dernière scène du roman), il est compréhensible qu' une conduite comme la jalousie lui soit apparentée. Il reste à approfondir la nature de cette jalousie *invoquée* dans le discours amoureux avec une insistance qui , au premier abord, ne laisse pas de surprendre le lecteur.

La jalousie du narrateur envers Fougère se rapporte d'abord à deux causes évidentes, le corps et l'âme , l'infidélité de la femme aimée et la perfection de sa voix . Comme femme et comme artiste Fougère fait se consumer plus intensément à ce double foyer une passion funeste . D'une part, en effet, le narrateur soupçonne l'existence d'autres "amants de Fougère", comme Christian et Anthoine, avec qui le dédoublement d'Alfred instaure bon gré mal gré une sorte de "triolisme" (MM, p. 21, p. 103), jusqu'à ce que la situation apparaisse intolérable et conduise à la réécriture du drame d'Othello , cet archétype littéraire de la jalousie...D'autre part, chose peut-être moins banale, et plus obscure , le narrateur envie à la femme aimée le don de créer: "*[...]son chant me fait jaloux à en mourir, pas de quelqu'un, de ce que je ne suis pas, vous comprenez? Il y a des sentiments négatifs comme des puits, on s'y voit très loin, très profond, et alors, on tombe, on tombe.*" (MM, p. 19). "*Je sais bien alors que tout ce que j'écris, il y a des feux de bois qui se perdent.*" (MM, p. 121)". Il y a certes diverses analogies , et transitions possibles entre les deux

motifs de la jalousie, l'admiration artistique et la crainte d'une trahison amoureuse . Ainsi, le thème de la jalousie tient une grande place dans le répertoire de la cantatrice. Ou encore , comme nous avons essayé de le montrer précédemment, le discours amoureux projetterait dans le chant de Fougère le fantasme d'un rapport sexuel. En outre, des notions comme l'infidélité, la trahison s'étendent par métaphore au-delà de la sexualité , et s'appliqueraient aussi et surtout à l'âme , comme le suggèrent les deux lettres à Fougère : le Jaloux, s'inquiète de l' absence ou du silence de la femme aimée, de son sommeil et ses rêves et , enfin, de la pratique de son art , qu'il perçoit comme diverses manières de lui échapper, de le délaisser , de se détourner de lui (de même, Geoffroy interprète la vocation de l'écriture comme le refuge où Blanche se défend de lui) .

En rappelant qu'en latin *invidia* ("la jalousie") vient de *videre* ("voir") (67) , Lacan nous permet de comprendre une troisième détermination de la jalousie . En ce sens, la jalousie se rattacherait, dans ses derniers retranchements, à toute la problématique de l'image et de la non-image, dans la mesure où il se trouve que le reflet d'Anthoine a été soustrait à la vue à cause d'un ensorcèlement amoureux , comme sous l'effet du mauvais oeil. Cette malédiction incite le sujet jaloux à envier l'image de la femme aimée , qu'il reflète partout. Il la chante , mais elle ne le chante pas. Il érige son idole poétique dans une lumière éblouissante , tandis qu'il est condamné à l'aveuglement , à l'invisibilité. Il est assez compréhensible que cette jalousie d'essence narcissique , se trouve , dans le texte, malgré/à cause de son importance, particulièrement occultée, refoulée, par rapport aux autres formes avouées de la jalousie dans le roman, parce que son énoncé , va à l'encontre de l'interdit de l'autoreprésentation.

Mais une phénoménologie élémentaire de la jalousie peut aussi constituer un point de départ utile à une réflexion sur ce thème . Ainsi, il est connu que le jaloux , souvent, s'infériorise par rapport au rival qu'il dote des avantages qui lui font défaut (68). Fougère-Elsa serait donc surestimée en tant qu'objet aimé mais aussi en tant que rival(e) du narrateur , sous le rapport de l'art, du point de vue de la création, d'autant plus que le chant renvoie à une activité définie *aussi* comme l'écriture (MM, "Après-dire", pp. 526-7) .

Toutefois, une analyse plus approfondie nous convainc que la jalousie du narrateur envers Fougère n'illustre pas complètement la rivalité mimétique telle que l'a théorisée René Girard, dans la mesure où le narrateur prétend que le chant de Fougère le rend "*jaloux à en mourir, pas de quelqu'un, de ce qu'[il] n['est] pas*" (MM, p. 19). Au contraire la rivalité implique des similitudes et une proximité qui provoquent une confusion indésirable . Plus l'art de Fougère est idéalisé, plus il est inaccessible à qui l'admire comme un modèle . La perfection inimitable de sa voix assimile Fougère , l'instance du désir selon l'Autre, à un médiateur externe , pour reprendre la terminologie de René Girard. Or, la quête métaphysique est une servitude promise à l'échec, dans la mesure où l'exaltation d'une distance infranchissable fait obstacle à la possession de Fougère (au sens subjectif, puisque le narrateur se dit possédé par elle, par l'effet d'un retournement au passif). Il n'y a en fait de possession que maléfique, à la manière d'un auto-empoisonnement ...Malgré le noble enthousiasme de l'amour courtois , le disciple de Fougère est voué fatalement au désespoir d'aimer , donc aux pulsions suicidaires. L'amour- passion (cf. D. de Rougemont) confronte inévitablement le sujet du discours amoureux dans sa finitude à découvrir l'existence du Mal et de la mort comme la vérité profonde du désir métaphysique.

Le sujet désirant éprouverait , par contre, d'autant plus de ressentiment que la distance diminue entre lui et l'Autre (69). Dans La Mise à mort, cet *alter ego*, c'est Anthoine, l'idéal du moi que lui a conféré Fougère. Anthoine est une créature de Fougère , une image fictive dont elle a besoin pour l'aimer (MM, p. 15, p. 464). L'agressivité du sujet se déchaîne envers ce médiateur interne , désigné comme le rival heureux; c'est pourquoi le narrateur tente pour finir de se débarasser d'un importun qui lui ressemble trop. La dernière scène du roman , comme l'a noté D. Bougnoux (70) atteint le paroxysme de la médiation interne , où la prépondérance du médiateur abhorré , s'affirmant au cours d'un véritable duel entre adversaires , entraîne un effacement de l'objet , du tiers . Fougère , au contraire, est gratifiée dans le discours amoureux d'une prééminence absolue , et la haine réservée à la situation de rivalité (inhérente à la jalousie) est niée, censurée, à l'égard d'une médiatrice admirée, adorée. La haine se reporte sur Anthoine.

Tout se passe comme si c'était , à l'inverse, son discours à elle qui attisait comme par jeu la jalousie amoureuse et leur rivalité mimétique. Non seulement elle a interposé une fois pour toutes dans leur amour l'image d'Anthoine , mais elle poursuit une activité parallèle et homologue qui , au-delà de la métaphore de la voix, n'est autre que l'écriture. C'est pourquoi la femme aimée se verrait attribuer indirectement , par l'intermédiaire de ses rapports avec Anthoine, l'ombre portée d'une relation équivoque qui , dans la jalousie amoureuse , échoit au protagoniste masculin (71).

D) De l'antagonisme entre la subjectivité spéculaire et la voix altruiste

Tandis que le narrateur idéalise Fougère comme un médiateur-obstacle, elle critique à plusieurs reprises sa conception de

l'écriture romanesque, comme si elle luttait pied à pied avec lui sur le plan de la création artistique . Le narrateur-scripteur valorise l'inspiration sublime de Fougère, par opposition à "*[s]es romans, les pauvres, où [il s']émerveille d'une glace sans tain, d'une confusion des sources*" (MM, p. 162). Il s'agit là d'une allusion reconnaissable à La Mise à mort (cf. "Seconde lettre à Fougère où il est question d'une glace sans tain"). Il suppose, à tort ou à raison, que son écriture déplaît à l'être aimé. Dans son auto-dépréciation, le narrateur reprend en écho les critiques que Fougère lui adresse , pour les assumer, faire amende honorable . C'est à elle qu'il revient de condamner dans le roman l'équivoque et l'imitation promues au rang de procédés d'écriture; la femme aimée prétend en effet qu'en partant de personnages réels, d'idées extérieures, d'intentions allégoriques, les oeuvres du narrateur trichent avec l'engendrement authentique d'une humanité fictive. Cette discussion , qui renvoie à la crise du portrait et de l'autoportrait dans le roman de la dépersonnalisation, conclut à l'impossibilité de parvenir à incarner des créatures fictives, au sens démiurgique, sacré:

> Je ne parle pas pour vous, vos romans, qui sont des manières de fables...je parle des romanciers chez qui le verbe se fait chair."
> Elle ne m'humiliera pas. Je sais très bien que je suis un romancier médiocre, sans imagination, sans pouvoir humain. [...] Mes romans ne sont après tout qu'oeuvres de langage. [...] On aime cela ou non. Pourquoi Fougère n'en sentirait-elle point le vide, elle dont le chant est substance, à la fois l'âme et la chair mariées ?(MM, p. 395)

Murmure , de même, reproche avec une certaine véhémence au narrateur le passage de la réalité à la légende dans le conte qui lui est dédié (MM, pp. 246-249, pp. 252-256). Elle commence par l'agresser sans ménagement sur l'apparente perfection du texte: "J'ai la parole ou non? C'est bien toi [...]. Ton histoire , on croirait que c'est taillé dans du marbre, on ne peut pas y toucher. Et pour l'exactitude, puisque tu n'as jamais mis les pieds au Danemark... (MM, p. 247) .Le narrateur

, qui se compare aussi, par opposition à la cantatrice, à un créateur de spectres, à un montreur de marionnettes , reconnaît volontiers qu'il ne parvient jamais , en tant que romancier, qu'à une contrefaçon imparfaite, irréelle, dérisoire. La réflexivité dans l'écriture , qui le caractérise, s'oppose irréductiblement à la transcendance de la voix : "*Le mystère avec cette femme n'est pas dans un jeu de miroirs, la complexité des reflets. C'est bien autre chose. Quand elle chante, c'est l'âme qu'on entend, et pas seulement la sienne...*" (MM , p. 118)

Les artifices du miroir ne déploient au mieux qu' une virtuosité formelle, ludique , fabriquée au niveau du signifiant, tandis que l'intériorité affective de la voix douée d'un pouvoir d'incarnation , évoque une inspiration innée et surnaturelle . Ces deux conceptions antagonistes de la création, fondées sur l'antithèse du miroir et de la voix, se prêteraient admirablement à instaurer une rivalité mimétique, si la voix sublime , comme pure spontanéité intuitive n'était convoquée comme ce qui échappe précisément à la *mimesis*, c'est-à-dire à la représentation , et par suite, à toute comparaison . Il y a une dissymétrie , une disproportion, entre les forces en présence , dans la mesure où la spiritualité de la voix est affranchie , comme l'âme même, du poids inerte des considérations techniques. L'intensité expressive de la voix contre-dit les vains amusements de l'esprit dans le faux-semblant. Toute la question est de savoir , cependant, dans quelle mesure où cette analyse littéraire du texte par lui-même peut être objectivée par référence aux romans d'Aragon et à ceux d'Elsa (72) . Notre propos est de considérer cette dichotomie comme une construction de l'imaginaire , dont le substrat religieux, mythique et métaphysique (73) prend sens en fonction du discours amoureux .

5. MISE A MORT ET CELEBRATION DE L'AUTRE

A) La rivalité mimétique dans le couple

Fougère a beau symboliser le sublime dans l'art, le dépassement des préoccupations stylistiques, ce sont , en fait, des reproches techniques qu'elle adresse au narrateur en tant que romancier . Alors même que le narrateur reconnaît à l'inspiration de Fougère un prestige absolu, elle souhaite se démarquer de lui au niveau de l'ambition créatrice , comme si --en lui montrant une certaine hostilité--, elle répondait au duo d'amour , tel qu'il est répertorié dans l'opéra et la poésie, par le duel, en prose.

Mais dans les derniers romans, rien n'est posé sans contre-dit , sans contre-partie. Fougère aussi connaît les affres d'une mise à mort symbolique quand elle craint , symétriquement, d'avoir *perdu* sa voix -- de même qu'Anthoine a perdu son reflet à cause d'elle: "*je la vois se promener par les chambres, avec ses deux mains sur sa gorge, comme si elles tenaient un oiseau qui va mourir...*" (MM,p. 37). Son chant , qui a le don de ravir, lui est ravi par on ne sait qui . Au lieu que sa voix ne captive l'image d'Anthoine , elle est soudain captive, capturée. Loin de manifester sa toute -puissance , l'inspiratrice révèle sa vulnérabilité (sa blessure à elle) par une aphasie dont la cause lui échappe. Quelle est l'attitude du sujet face à cette crise, qui constitue un renversement de la dépossession? En apparence, il s'identifie en témoin hystérisé à l'angoisse paralysante de Fougère, et ce redoublement de terreur partagée par les deux protagonistes illustrerait , au sens propre, un mécanisme de *double entrave* : "*Je m'immobilise [...] avec l'épouvante que m'entendre marcher [...]l'arrête, brise la confidence...*"(p. 37). Il faut cependant, aller

plus loin, dans l'analyse . Car le narrateur craint de briser l'inspiration de la chanteuse s'il la dérange de sa présence indiscrète, s'il l'interrompt par un discours -fleuve (MM, p. 39) , comme s'il risquait lui-même de couvrir, d'étouffer, d'étrangler la voix aimée. La séduction que Fougère exerce a pour "arrière-texte" le meurtre passionnel, qui serait l'aboutissement castrateur de l'emprise du sentiment amoureux. La mise à mort de l'être aimé est fantasmée sous la forme symbolique de la strangulation, comme une privation de voix. Dans Blanche ou l'oubli, Marie-Noire meurt étranglée par son amant Philippe, et le déchaînement ultime de la violence semble accomplir ce que Geoffroy finit par admettre, c'est-à-dire que son égocentrisme a étouffé l'âme de Blanche au cours de leur vie commune. Il est d'autant plus révélateur de son caractère inconscient que le meurtre de Marie-Noire n'ait pas été *prémédité* mais qu'il ait fait irruption dans le dénouement (cf. Aragon parle avec D. Arban, p. 118) . En outre, l'image du chant entravé dans la gorge comme celui d'un oiseau blessé (p. 37) , et de Fougère effrayée par les étreintes érotiques comme une proie ailée (p. 353) rappellent la thématique essentielle des rapports amoureux prédateurs dans l'oeuvre d'Aragon (74) . En effet, cette image de la chasse est reprise pour évoquer la cantatrice Maria Malibran, pathétique Desdémone , comparée à un "*oiseau traqué*" (p. 368) parce que son père , qui lui donne la réplique en Othello, l'a menacée de la blesser de son poignard au dernier acte si elle ne savait le rôle qu'elle a dû apprendre en quelques jours (MM, pp. 367-9) .

Pour nous résumer, ce serait donc par les interventions de la femme aimée que se manifesteraient dans La Mise à mort la rivalité mimétique, et une exigence contraignante de perfection. L'auteur se plaît davantage , nous semble-t-il, à regarder l'oeuvre d'Elsa dans sa complicité de miroir double pour former avec elle un jeu de reflets à

l'infini. Il consent volontiers à ce qu'elle détienne la parole originelle pour mieux la refléter, la copier, en signe d'affection. Il éprouve peut-être de la jalousie parce qu'il croit qu'elle le trompe dans l'écriture, et qu'elle affirme son indépendance contre lui. Mais ce n'est pas parce qu'elle parvient à faire toujours mieux , alors que tel serait le but qu' elle chercherait à atteindre, par l'effet de l' émulation qu'elle éprouve envers lui, à ses côtés. La jalousie tant *invoquée* du narrateur dans La Mise à mort envers l'art de la femme aimée, aurait selon cette hypothèse un but rhétorique, celui de remplir une fonction de célébration. Le narrateur voudrait dûment rassurer celle qu'il sait en proie au doute , à la crainte d'avoir perdu sa voix: le manque d'art, l'imperfection de la "mise en mots" à quoi elle se croit condamnée ne seraient pas de son côté à elle, au contraire, puisqu'elle est douée d'une inspiration innée, surnaturelle... En proclamant cette jalousie-là comme sienne , le sujet amoureux tente de convaincre Fougère-Elsa que l' artiste en elle n'a rien à lui envier, au lieu , bien entendu, de lui faire grief d'une certaine rivalité qu'elle instaure (75).

C'est une manière d'honorer l'amour courtois, l'amour fou, l'amour-passion de se déclarer "*jaloux quand elle chante de tous ceux qui l'entendent*" (MM, p. 104) ; mais l'écrivain se corrige aussitôt , lui qui "*voudrai[t] que tout le monde entende* " (ibidem) chanter Fougère. C'est même pour en communiquer l'envie à autrui qu'il s'emploie à en célébrer l'enchantement.

B) Un amour de blessure

L'idéalisation de l'amour d'Elsa persiste mais une vision idyllique illusoire en est de plus en plus récusée . En-deça de la légende poétique, certaines connotations de la jalousie (par le biais du ressentiment) reflètent dans l'écriture romanesque un phénomène d'amour-

haine . C'est ce que montrent , dans La Mise à mort, ces quelques conversations rapportées , qui font contrepoint aux simples images d'Epinal de leur amour que le public retiendrait à tort . (cf. OP5, p. 45)

A leur tour, ils deviennent deux partenaires dans le duel de la conversation . Fougère et son interlocuteur se divisent, se heurtent sur des questions qui leur tiennent à coeur. Il arrive que le sujet du discours amoureux médise des aspirations généreuses de Fougère . Une réplique trop vive du narrateur dénote un renversement de son "masochisme" en agressivité, en cruauté . Cela se produit lorsque Fougère reprend à son compte l'idéal altruiste de la cantatrice Maria Malibran qui écrivait à un ami à la veille de la Révolution de juillet: "La charité bien ordonnée, dit-on, commence par soi-même: eh bien, les autres sont mon soi-même."(MM, p. 365). Mais le narrateur déplore qu'Ingeborg, qui a , comme *"cette femme merveilleuse"* le don de se sacrifier, ne soit pas gratifiée par la reconnaissance de ceux pour qui elle se dévoue. *In petto*, un coup de téléphone anonyme, que reçoit Fougère, se charge de lui rappeler l'abjection des autres en lui citant des injures tirées d'un roman d'Elsa , Personne ne m'aime(1946). (cf. p. 366). Une telle *infamie* met le narrateur dans une " *rage indescriptible"*, mais en se permettant d'ironiser , il aggrave la "manigance" dont la belle âme de Fougère est victime . Moyennant quoi, le narrateur reprend "le mauvais rôle" qui , dans d'autres cas , nous le verrons, revient à son interlocutrice. Mais à qui la faute si les yeux célèbres aussitôt se remplissent de larmes? C'est , derrière la maladresse du narrateur, l'auteur qui a inventé, ourdi cette pénible interruption pour donner raison au narrateur et démentir les idéaux de Fougère :

"Le téléphone, tout y est permis, c'est un abus incroyable, cela entre chez vous, cela bave, ah tu peux dire, les autres...comment tu disais?*Les autres sont moi-même*...

"Tais-toi, --dit Fougère, --tu n'as pas le droit..."

Quelle brute je suis! C'est moi qui l'ai fait pleurer. Non, mon amour, non, mon petit..." (pp. 366-7)

Le différend concerne les impasses de l'auto-représentation puisqu'il montre les effets pervers de l'amour des autres. L'énoncé mis en cause ("les autres sont mon soi-même") a une importance surdéterminée dans le contexte puisque le conte intitulé "Le Carnaval" porte en épigraphe la maxime de Rimbaud , "Je est un autre", que le dédoublement des personnages dans l'écriture de La Mise à mort entend illustrer à sa manière . Le renversement antithétique permet de conclure que la seconde proposition ("je est un Autre") met l'accent sur les clivages , sur les sujets divisés, au lieu de se fonder sur une idéologie de l'unanimité des consciences, au lieu de prôner encore et toujours l'effacement de l'individu devant le plan collectif . Il s'agirait implicitement de corriger une sentence morale dont il résulte trop de drames, d'échecs et de mécomptes, en mettant quelques restrictions à l'amour du prochain. Toutefois, la question qui divise les deux interlocuteurs est à double face , s'il est vrai que le sujet se confond avec les autres dans l'amour et s'en différencie dans la haine. L'esprit de sacrifice est bien ce qui apparaît chez Fougère et chez Anthoine comme cette perte , cet oubli de soi , cette auto-négation au profit des autres, tandis que la cruauté inhérente à la mise à mort peut se définir comme une réappropriation de soi --contre les autres.

Venons-en plus précisément à l'application de ce double principe à l'intérieur du couple, dont l' amour est comme " un fruit partagé" (p. 81) entre l'un et l'autre, et en même temps offert à tous . Il y a évidemment ici en surimpression le Péché originel, fort cohérent dans ce

paradigme associant l'idéal de l'amour d'Elsa , la déchéance du communisme comme une malédiction , et leurs affinités religieuses avec l'Ancien Testament et le christianisme. On retrouve encore cette double thématique dans Théâtre/Roman:

> L'homme et la femme
> Ils sont nus [...]
> [...]
> Nus comme au pied soudain de l'Arbre
> Du Bien et du Mal peint
> Le faux marbre d'Adam et d'Eve (pp. 98-9).

L'allusion picturale (Arbre peint) peut venir d'une référence au tableau de Cranach qu'Aragon et Cocteau commentent dans leurs Entretiens sur le musée de Dresde. On trouverait déjà une allusion à ce thème même dans une des Critiques synthétiques , que le jeune Aragon consacre à Claudel (octobre 1918-mars 1919).

D'autres images dans Théâtre/Roman évoquent l'amour du prochain à travers les symboles d'une communion"communisante":

> L'hostie-amour l'hostie-
> Autre [...] (p. 33)
> Pain maudit Hostie où je mets les dents (p.100)

On relève aussi une allusion au mythe de la Genèse (cf; p. 261) . Il y a toujours une réversibilité, une ambivalence entre le Paradis de l'amour heureux et l'Enfer du Couple et de l'Histoire (cf. p. 264). Nous avons dit que Fougère n'était peut-être pas aimée pour elle-même, mais plutôt pour l' âme qu'elle exprime dans son oeuvre, quand elle se fait Autre. Cette belle âme que le poète aime et cultive en elle, ce n'est qu'un reflet de son moi (à lui , autant qu'à elle) qui s'interpose en tiers , de même qu' Anthoine est l'image que Fougère est supposée aimer en lui (MM, p. 15). Or, le chant qui permet d'accéder à l'Autre, c'est-à-dire à ce supplément d'âme, n'engendre pas, comme on pourrait le croire une jalousie conflictuelle . La douceur de la musique faite femme a au contraire le privilège de calmer la

jalousie amoureuse, d'endormir les blessures , de faire oublier la haine et toutes les divisions : "*Je viens tout d'un coup de comprendre quelque chose d'extraordinaire: l'homme triple...mais c'est nous, quand elle chante, Anthoine , Christian, moi. Nous croyions être trois hommes différents, trois ennemis parfois, et puis nous ne sommes que les aspects d'un même être, qui est amour de Fougère.*" (MM, p. 121) . Mais si l' amour du chant unit non seulement les amants, mais aussi les amants de Fougère entre eux en une sainte Trinité , cette fraternelle communauté ne risque -t-elle pas d'impliquer , dès lors, la transcendance d' une certaine homosexualité ? Le passage qui se fait insensiblement entre l'amour homosexuel et l'amour hétérosexuel constituerait une nouvelle distorsion dans le mythe du couple . Il n'est peut-être pas excessif d'en conclure qu'il y a partout un jeu de symétries construit autour de la dualité moi/autre. Ce qui est vrai de l'identité subjective est vrai aussi des interrelations d'amour et de haine. Le vertige d'aimer n'échappe pas à un système de représentation fondé sur la multiplicité des figures de cette opposition formelle . Chez Aragon l'amour d'Elsa exalte l'idée de s'unir ensemble , et de souffrir comme les autres, où le clivage de l'Autre apparaît comme un échec, comme un écartèlement. Au contraire, la référence à l' homosexualité, qui , elle, inscrit d'emblée le rapport du sujet au même, est confrontée à l'Autre, dans la mesure où cet amour est , en comparaison , plus refoulé que célébré. L'identification à l'Autre Féminin est clivée. C'est aussi ce que nous donne à penser, après l'analyse des connotations du chant, la question de Christian à un docte psychiatre. Sous sa forme parodique l'hypothèse de l'homosexualité ainsi tenue à distance à la manière d'un canular pédantesque semble tout de même prendre sens, du simple fait d'être

formulée à l'improviste avant d'être développée d'abondance avec un vif intérêt théorique :

> Christian, qui avait l'esprit plus vif que je n'aurais cru, et pour ma part je n'aurais jamais pensé tout seul, avec cette rapidité, à une chose pareille, avait demandé à son interlocuteur si l'on ne s'était pas préoccupé des incidences que, non seulement les différences de génération entre les reflets, mais des différences de sexe entre eux pouvaient amener dans les échanges entre A, A' et A'', dans la constitution même de la personnalité [...] . Le médecin sans vraiment lui répondre, et suivant sans doute ses propres préoccupations, avait dit alors que l'homosexualité ou l'hétérosexualité des reflets n'étaient que des facteurs entre autres du problème, mais qui déjà permettaient d'entrevoir une révision de la psychologie de Sigmund Freud [...] , que les rapports entre l'être humain et ses reflets, sans oublier les rapports des reflets entre eux, pouvaient suivant les cas, sexuellement, ne pas dépasser les simples rapports familiaux, de l'inceste à l'indifférence, mais aussi devenir des éléments fondamentaux de la personnalité, expliquant les malformations intellectuelles, les vices, voire le génie... (MM, p. 142)

Ce n'est pas la seule allusion à l'homosexualité dans les derniers romans (76) . Tandis que la musique de Fougère est *accordée* comme une grâce propre à satisfaire le désir de fusion avec l'Autre-Féminin, l'échange de paroles avec la femme aimée ne répondrait pas toujours à l'attente narcissique, à la demande d'amour . La bonté d'âme que prodigue le chant à l'unisson de Fougère est à idéaliser comme un substitut d'amour maternel. Mais il faut que la division entre eux (à l'origine, la division des sexes, et non pas seulement l'art de la disputatio) ainsi que le sentiment de vivre une séparation irréductible d'avec l'Autre aient produit des dissonances dans la symphonie d'ensemble plutôt qu' une harmonie préétablie pour que s'impose le thème d'un amour de blessure.

La problématique de la "mise à mort" conduit à inverser le mythe de la "renaissance" *due* à Elsa en un fantasme de sacrifice ostentatoire. Certes, dès les années 40, l'amour d'Elsa dans la poésie d'Aragon est déjà associé à une symbolique de la déchirure, de la douleur. Mais à l'époque des derniers romans, la part de la négativité va s'accentuant , semble-t-il . Ce n'est plus , comme dans Le Roman inachevé "Ma vie est à

partir de toi" (Le Roman inachevé, RI, p. 173) mais "*Tu es venue enfin, et je n'ai plus souffert à jamais que de toi*"(MM, p. 75). Dans la conclusion de la "Seconde lettre à Fougère...", l'antonyme du mot "vie" remplace celui-ci dans une expression figée ("une longue vie"): "*Fougère je t'aime, ces mots pour toute la vie[...] il ne s'est pas passé un jour de notre longue mort, qu'il ne te les ai redits[...]*."(p. 177). (77)

La gloire éternelle promise au culte d'Elsa est appelée à triompher sur l'arène de la "mise à mort", encore que dans le dialogue familier des deux amants, le jeu enfantin, la fôlatrerie tiennent une place charmante. A leur habitude, ils se plaisent à se livrer dans leurs conversations à un badinage inventif (pp. 72-3). Néanmoins, leurs échanges de paroles se substituent à la pure effusion du lyrisme . La femme aimée n'apparaît plus uniquement comme la médiatrice des valeurs positives. Le roman impose même une "mauvaise image" de Fougère (plus souvent , peut-être, dans ce contexte , appelée Ingeborg ou Madame d'Usher). Murmure , elle aussi, réclame d'impatience la parole à son interlocuteur intarissable (MM, p. 247). Lui qui se prétend son plus fervent auditeur, il n'écoute pas toujours Ingeborg durant leurs causeries, car son esprit vagabonde par distraction, par égocentrisme (MM, p. 400-1). Elle qui "déteste" qu'il renifle (p. 18) ne lui fait grâce d'aucun tic, d'aucune négligence non plus dans l'écriture . Elle est liée à la censure dans les moindres choses comme sur les plus grands sujets , puisqu' elle interdit à son amant non seulement de se contempler dans les miroirs mais même de lui parler de la jalousie (cf. le rêve du narrateur, MM, p. 30). Irrité de l'attention critique de la femme aimée dans le monde réel , le narrateur en vient à préférer , à part lui , qu'elle fasse silence, qu'elle relâche le pouvoir castrateur de sa vigilance : "*Tu dors, tu ne peux pas me contredire*". (p. 223)

Mais les paroles blessantes, malveillantes de Fougère n'auraient pas toujours la même gravité selon leur objet. Il est peu probable que le romancier se sente réellement atteint quand la voix contradictoire de Fougère parle au nom de la défense de la grande tradition réaliste.

La Mise à mort jouerait du dialogisme tel que le conçoit Bakhtine pour mettre en évidence ses divergences avec un modèle déposé auquel Fougère paraît vouloir ramener l'écriture, quand elle dénonce les ruses de l'invention *à cause* de leur invraisemblance . Malgré la lucidité de Fougère à découvrir les pièges de la représentation , ses remontrances sont périmées au regard des finalités de ce nouveau réalisme . Le narrateur reçoit de bonne grâce les critiques de Fougère, dont l'apparence un peu stéréotypée ne l'affecte guère . Son humilité lui conciliera sans doute mieux , dialectiquement, les encouragements et l'approbation que la femme aimée refuserait aux manifestations ouvertes de son orgueil , de son narcissisme (78).

Au contraire, l' instigatrice du jeu d'Anthoine attise l'amour jaloux , ou plutôt l'amour blessé du narrateur de façon plus crédible-- c'est -à-dire de façon beaucoup plus insupportable et humiliante-- qu'elle n'affecte sa susceptibilité de romancier . La prétendue jalousie esthétique apparaît comme une fiction plus décorative que ne l'est la jalousie amoureuse , dans laquelle la souffrance affective ne se mêle plus à aucun effet de séduction . N'oublions pas à cet égard que Fougère affirme d'entrée de jeu qu'Anthoine n'est pas jaloux , et que le narrateur réserve la confidence de cette "chose sans nom" qu'est la jalousie au seul aspect de la jalousie amoureuse, sous la forme d' une méditation très éclairante pour la psychogenèse du mentir-vrai :

"Les femmes m'ont dès ma prime jeunesse appris à souffrir et à me taire, je leur en ai reconnaissance, et de m'avoir épargné de donner ma douleur en spectacle [...]. Mais il n'était pas de leur pouvoir de m'épargner

la jalousie intérieure. "(MM, p. 31) Malgré tout le stoïcisme qu'elles lui ont inculqué , il n'y a rien de plus grave , rien de plus monstrueux, que d'entendre Mme d'Usher, la dernière des femmes qu'il a conquises, lui apprendre à son tour qu'elle le trompera, qu'elle le "laissera choir" sans merci au comble de la misère et de la déchéance. Tout se passe alors comme si elle jouait , par coquetterie, par perfidie, au donjuanisme au lieu de reprendre le rôle de Desdémone. En effet, Fougère lui révèle à la veille de la guerre de 1939 avec une franchise brutale les limites de son inclination et de son attachement pour lui:

"Parce que si tu es fait prisonnier, il faut que tu saches...[...]. Non, n'y compte pas. Je ne t'attendrai pas. La vie est trop courte. Il ne faudra pas m'en vouloir. [...]Je ne veux pas te mentir. Je ne t'attendrai pas. Je prendrai un amant. C'est inhumain d'exiger d'une femme. Ne pleure pas, mon petit, qu'est-ce que tu as? Tu aimerais mieux que je ne te prévienne pas ...le découvrir après...ou quoi, le mensonge? Je prendrai un amant. Si ça te déplaît, eh bien, arrange -toi. Qu'on ne te prenne pas. [...]. " (p. 379).

Certes, mis au défi, le narrateur a trouvé assez d'énergie et de ruse pour échapper aux Allemands à Angoulême; la femme aimée aurait donc parlé pour la bonne cause . Mais qu'importent ces raisons, les mots qu'elle a prononcés "*repassent en [lui] le même chemin de couteau, la même déchirure.*" (ibidem).

La femme aimée serait idéalisée surtout dans le discours poétique (comme l'image aimante, maternelle, bienfaisante, apaisante , sublimée) . Mais le ressentiment, l'irritation et la cruauté qu'elle montre trop souvent démentent son indifférence, la pire des altérations , la seule vraie négation de l'amour . Car l'angoisse , la souffrance, le désespoir de ne pas être aimé sont la substance même de la passion; d'où les liens entre la passion et la mort étudiés notamment par Denis de Rougemont dans L'Amour et l'Occident . Mais ici la passion considérée comme mise à mort ressemble à une révélation paradoxale ,

dans la mesure où, dans l'impossibilité de parvenir à une communion identificatoire d'âme à âme , le narrateur en vient, semble-t-il, à demander aux déchirements, aux signes de haine, d'incompréhension , d'incommunicabilité entre lui et la femme aimée de confirmer au moins ce qu'il appelle un "amour de blessure". En dernier ressort , il relève les petites phrases empoisonnées de Fougère , pour se les remémorer, à l'inverse, comme des preuves d'amour, de ce que Lacan appelle l'hainamoration. Car "*ne point connaître la haine, ce n'est point connaître l'amour non plus.*" (79).

Même si le poète s' identifie à un Sébastien supplicié (T/R, p. 13) percé des flèches d'Eros, sa Muse s'épanouit dans la douleur d'aimer. Dès 1943, un poème intitulé "Il n'y a pas d'amour heureux" montre qu'en continuant sur le mode tragique, la célébration *s'enchaîne* à tous les sens du terme à la conscience aiguë de la désillusion . Une fois découvert l'envers de négativité , l'amour relancé par la blessure qu'il inflige s'énonce comme un surcroît d'amour. Ecrits de 1958 à 1973, les derniers poèmes d'Aragon, Les Adieux (1982), portent à leur plus haute intensité l'angoisse de la séparation dans l'absence et dans la mort . Le lyrisme d'Aragon s'embrase à mesure qu'il se consume. Il se ranime pour chanter "à perte d'âme"; de même que la poésie de la dernière période accède à la grandeur à s'enfoncer dans la chute des dogmes et des utopies, de même le discours amoureux renaît, s'exalte , se magnifie dans une déperdition d'énergie physique et spirituelle , où "*le sang*" [de l' amant de Fougère] [l]*e quitte, qui bat sous la peau transparente du chant.*"(p. 38). La transfusion de substance, le prélèvement à consentir à l'Autre exigeraient un dépassement des limites à l'infini où s'affirme la dimension mystique de l'écriture:

> J'appelle amour cette jalousie de toute chose, cette humiliation de l'homme à deviner sans cesse dans la femme par quoi elle lui échappe, et attentive qu'elle soit de le lui taire, quoi que ce soit qu'elle lui préfère, dans cette préférence le trahit. Qui aime vraiment d'amour est

humilié devant la femme, comme le sont devant leur Dieu ceux qui ont inventé l'amour divin. Qui aime vraiment d'amour, de cet amour qui n'est à la merci ni du temps, ni de l'absence, il mesure sans cesse à l'éclat de la femme son obscurité , sa grossièreté de corps et d'âme, car aimer c'est être blessé par ce qu'on aime, avec une singulière ivresse de l'être sans doute, mais blessé comme est l'infirme par la force, comme l'aveugle d'entendre parler de la lumière, aimer c'est éprouver sa hideur devant la beauté, ses limites devant l'illimité. (MM, p. 74)

C) Un amour posthume : l'immortalisation de l'Autre

Le poète célèbre ses noces avec le désir de l'Autre-Feminin, bien que sa jouissance identificatoire soit enveloppée dans une contrition masochiste; il n'avoue ce fantasme inconscient que sous la forme d'un voeu sacrificiel, en prenant appui sur les valeurs de la compassion , de la charité chrétiennes; et c'est précisément un signe que ce fantasme est loin d'être admis dans toutes ses implications que le culte de la femme est défini comme une humiliation de l'insolente virilité. Il ne s'agirait pas seulement d'un noble parti-pris pour l'idéal de la courtoisie, puisque tout se passe comme si l'accomplissement du désir inconscient suscitait un sentiment de déchéance , d' auto-punition. Ce faisant, l'exaltation poétique ne tient peut-être pas assez compte des malentendus contingents , des conflits insoupçonnés qu'elle provoque avec la femme aimée. Malgré le triomphe indéniable de la somptuosité poétique, --la beauté du chant a le dernier mot-- le discours amoureux est pris dans des contradictions idéologiques: comment exalter une femme dans sa réalité sans qu'elle ne devienne une Autre, un mythe? Peut-on imposer un mythe à la postérité? Quel est l'avenir du règne d'Elsa , s'il apparaît comme un héritage de la chevalerie ? Si l'activité d'écrivain de la femme aimée est un trait de la modernité, n'est-ce pas , en fait, nier la conquête de son autonomie, à trop vouloir la défendre contre le jugement d'autrui, à trop arborer ses couleurs en signe de possession ?

Dans un amour de blessure et d'offrande sacrificielle, le narrateur se condamne à périr de la main de l'Autre. L'ascendant de la femme aimée est la pièce maîtresse de la mise à mort (cf. MM, p. 406) L'auto-destruction , l'anéantissement de soi sont désignés comme le corollaire de l'adoration de l'Autre. A la plénitude du chant, symbole de l'incarnation créatrice, correspond symétriquement, comme nous l'avons vu, chez l'auditeur-narrateur, un sentiment de vide , un fantasme de castration . La perfidie du poignard, le symbole de la hache que la femme aimée a négligemment laissé tomber , sont évidemment un symbole phallique (MM, p. 406). (80)

Dès lors, de nouvelles contradictions apparaissent entre la mise à mort du sujet amoureux et l'immortalisation de l'Autre. Le vertige de la Chute fait tourner le discours dans le vide, autour d'un idéal inatteignable :

Elle chante, et j'ai cessé d'être pour ne faire que suivre. Elle chante, et je l'écoute à en mourir. (MM, p. 38)

Ne vois-tu pas qu'à compliquer ainsi du moins 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, et qu'importe à l'heure du naufrage le nom du naufragé, ne vois-tu pas que comme de la pire de tes pensées, mon amour, je suis jaloux, abominablement jaloux de la mort? (p. 80).

N'est-il pas improbable que le poète maudit, le sujet agonisant ,dépersonnalisé, puisse immortaliser et glorifier cet "amour de toi"? Comment le sujet ose-t-il encore proférer un discours, alors qu'il admet " *n'être rien que d'écouter ta voix*"? (MM, p. 162) ? L'inspiration de Fougère ne devrait-elle pas mieux s'élever dans le silence et se passer de ces discours qui lui font de l'ombre, qui en parasitent le rayonnement propre?

Une cohérence cachée peut être rétablie dans l'argumentation de La Mise à mort. La perfection , au sens étymologique, achève le chant de Fougère. Le discours laudateur se présente comme une consécration

posthume anticipée . La femme aimée à qui la poésie d'Aragon promet une renaissance perpétuelle, une célébration dans les siècles des siècles n'en est pas moins, de ce fait, qu'un symbole figé pour l'éternité (81). A l'inverse, le sujet qui reconnaît dans l'écriture son imperfection, éprouve le manque de ce dont l'Autre lui paraîtrait comblé (par lui) , n'ayant rien épargné à l'amour de l'Autre . N'est-il pas à la recherche de l'image qui lui a été enlevée? Il est vivant parce qu'il est en désir de ce qu'il a offert à la femme aimée , au nom de l'espoir et des malheurs de l'humanité entière. La mortification de découvrir cette imposture de la communion n'en fait pas encore un gisant (82) . Il ne faudrait donc pas amplifier , répercuter le thème de la mise à mort sans voir qu'il a une fonction vitale. Même si ce n'est encore le cas dans l'apologue du boxeur (MM, pp. 80-81) l'agressivité, même dérivée en auto-agressivité, affirme le moi contre son double au cours de la tentative du meurtre d'Anthoine. Il s'agit de lutter si possible *contre* les autres, et non plus toujours *avec* les autres, *pour* les autres . Il n'en résulte cependant qu' une sorte de fronde impuissante, tant il est inavouable de s'insurger.

D) Eclipse de l'amour -transcendance

Aragon n'a pas seulement détruit sa propre légende; pour finir, il semble avoir été tenté de saccager le culte célèbre de la femme aimée et de sacrifier l'imagerie populaire de leur couple , pour atteindre ,peut-être , une autre dimension de vérité dans le discours amoureux . Dans Théâtre/Roman le chapitre intitulé "Les mots, Madame..." s'achève sur le spectacle d'un amour fait de cruauté et de narcissisme réciproques:

> Et si tu crois avoir quitté dans mes bras le théâtre Si tu pris pour l'amour de toi cette soif en moi de t'avoir vaincue il ne te reste qu'à savoir de nous deux que nous avons joué l'amour rien que joué devant la rampe de nous-mêmes comme c'est notre sort de fauves dans les bras d'un de l'autre accompli

Donnez-moi votre main pour venir saluer
Ma chère cet absent public que l'un pour l'autre
Encore une fois nous fûmes
Avec les mots de majesté seuls entendus de lui
Les mots d'ordure pour nous deux à qui l'on peut
Bien refuser la terre sainte (T/R, p. 264)

L'amour met au supplice , ordonne des crimes inexpiables :

Chaque femme a fait de mon corps un morceau de son âme
[...]
J'ai pour elles fait plus de voyages qu'il n'y a de baisers
J'ai dévasté mes champs abattu mes arbres
Humilié mes genoux déchiré
Ma mémoire [...]
[...]
Retenti tout entier de la double clameur
Du meurtre et du meurtrier

(T/R, pp. 223-4).

Le personnage de Lady Macbeth se profile peut-être au répertoire des rôles de la "grande actrice":

Et jamais tu n'arriveras plus ma Reine à laver
Tes merveilleuses mains même quitté
Le Théâtre Tes mains d'empreinte
Et d'infâmie

(T/R, pp. 100-101).

La gloire et l'adoration de la femme aimée deviennent plus ambivalentes. Ces beaux vers de Théâtre/Roman tendent à leur opposer le corollaire d'une certaine violence blasphématoire . L'image du Couple dans l'au-delà -- antithèse de la transcendance angélique-- paraît désormais vouée à l'Enfer. Comme on le voit dans la citation précédente, l'argument dramaturgique permet aussi de décrire le mythe de l'amour comme une mise en scène , ce qui permet d'écarter les confusions naïves entre la célébration et la réalité . Une fois posée cette distinction, le bon usage du rituel et de la symbolique vient de leur nécessité . Le mythe retourné demeure un mythe. Si l'homme n'échappe jamais à l'illusion, l'essentiel est qu'il le sache. "Que l'amour est aussi un théâtre" nous en avertit , l'amour ne serait pas ce qu'il est sans le mensonge, sans le délire des mots qui poétisent,

qui dramatisent la fascination de l'amour. De même qu'il est impossible de représenter un objet tel qu'il est, de même il est vain de demander d' être aimé pour soi-même --c'est-à-dire en fait uniquement tel que l' on se voit--, comme l'aurait peut-être voulu Elsa, selon l'"Après-dire" de Blanche ou l'oubli. L'amant et le créateur ne font que refléter leur image de l'Autre, leur vision de /sur la réalité . Nécessaires, irréductibles , ces altérations subjectives sont comparables au statut du fantasme. La machinerie inventée des lumières , du décor(um) et des rôles fait objection à l'objet aimé qui prétendrait à une ontologie de l'être en soi. On en arriverait ainsi à une conclusion qui nous semble importante: c'est que l'amour objectal est un leurre. Dans cette perspective, le narcissisme sous-jacent du discours et du sentiment amoureux se fait jour comme l' ultime vérité-- dans le texte cité, il s'agirait même des feux croisés d'un double narcissisme. L'Homme de théâtre nous apprend que l'amour a partie liée avec l'imaginaire (au sens lacanien). Mais c'est , en même temps, sa grandeur de parier sur des chimères contre la finitude, de se fonder ainsi sur le néant contre le néant .

De l'amour-communion à cet amour-fiction, les rêves d'immortalité ne sont plus interprétés dans le même sens . L'amour- sacrifice est maudit, mais son attraction-répulsion transgressive demeure ineffaçable , à présent qu'il s'articule à la thématique du Péché originel, de la Déchéance. Alors que "*l'hostie-amour*" (T/R, p. 33) suscite un désir de sacrilège, l'amour d'Elsa triomphe plus lisiblement pour avoir procuré l'enchantement de la création romanesque. C'est sa rédemption d'avoir déployé les jeux de reflets fabuleux de la création imaginaire, en même temps que cela revient à le destituer de sa pseudo-religiosité , pour en faire valoir la séduction immanente . On peut même penser que

l'attrait de l'écriture partagée à l'infini a été si fort qu'il explique sa prééminence , d'où les images de transcendance de cet amour:

> Et de celle-ci j'ai d'elle un goût dévastateur
> Pour sa semblance de moi Sa multitude
> Toutes les femmes qu'elle fut comme je fus
> Tant d'hommes différents de qui je tiens
> Le goût passionné de me nier moi-même
> Il n'y a pas de miracle en ceci Madame (T/R, p. 263)

Le fait d'abandonner le culte d'un amour unique, qui (sup)portait la dimension d'un mythe originel, a des conséquences plus graves. La preuve qu'il n'y a plus à chercher ni communion ni fusion avec l'Autre, ce serait la disparition, dans la structure de Théâtre/Roman, de la destinataire unique, idéalisée, omniprésente à laquelle s'adressait La Mise à mort, et que maintenait encore la quête éperdue de Blanche ou l'oubli. Cette instance disparaît symboliquement dans le dernier des derniers romans, écrit largement après la mort d'Elsa. Il est vrai que cet ancrage de la transcendance ne disparaît pas entièrement , puisque dans certains textes, une femme est distinguée entre toutes. Néanmoins elle n'est plus l'Autre-femme, mais une- parmi- d'autres . Dans un chapitre , l 'Homme de Théâtre se propose de "Jouer Dom Juan" . L'image du couple "célèbre" dans sa fidélité immuable subit une éclipse . Dans l'un des premiers chapitres de Théâtre/Roman, l'Acteur comprend que sa maîtresse, Violette, l'*a quitté* . Cet abandon est ambigü, il désigne autant la trahison de la femme aimée (p. 26) que la mort, par un euphémisme usuel . La dénégation de cette triste éventualité ne la rend que plus probable (T/R, p. 38-9). Quoi qu'il en soit, "*il ne sera jamais, vous m'entendez, jamais plus question de Violette*"(p. 26) . Congédiée, évincée dès le "Lever de rideau" , "*effacée, rayée, gommée, pftt* " (p. 26), celle dont le prénom rappelle le double paradigme végétal et chromatique de "Blanche" et de "Fougère" , loin de régner sur la mémoire du narrateur, est forclose dans le roman; la présence-

absence de la Femme immortelle a quitté la scène. Dans ce grand vide, les femmes de jadis se glissent , furtives, silhouettes imprécises resurgissant des limbes de l'oubli : les anonymes, comme l'Italienne, mais aussi les Marie, Aurore, Morgane, Eurianthe.. Certaines, toutefois, semblent être encore à lire comme la dissémination des doubles d'Elsa: ainsi le personnage de "La grande actrice" rappelle celui de la cantatrice; "Thérèse" , qui repose sous terre, porte le nom de l'héroïne du premier roman en français d'Elsa Triolet , Bonsoir, Thérèse (cf. d'où le titre nocturne de ce chapitre : "Thérèse, ou l'Acteur ne parvient pas à s'endormir"). Théâtre/Roman bouleverse donc , plus que les oeuvres antérieures , les cartes de la série coeur .Malgré ces réminiscences, le pluriel des figures féminines brouille plus que jamais les pistes de la reconnaissance.

Rien ne s'efface de ce qui a été proclamé pour toujours; mais il y a à présent dans la destitution des idoles l'effet d' un nouveau vertige qui déstabilise la place uniquement consacrée à l'amour de Fougère dans La Mise à mort : "*Anthoine ne voit qu'elle. Le monde s'ordonne d'après Fougère. Et il est là , dans un coin, comme autrefois un donateur.*" (MM, p. 33). Les femmes conquises et partant captives comptent moins que celle qui a conquis Anthoine . Mais la femme aimée avec un accent d'unicité trouve sans doute des rivales en puissance dans celles qui ne se sont jamais données tout entières (cf.T/R, p. 63), qui se sont données à un autre (la trahison, la jalousie comme imposition d'autrui) . Il ne faudrait pas simplifier, cependant : la résurgence des autres femmes n'est pas un élément nouveau puisque dans La Mise à mort , notamment, le narrateur raconte à Fougère l'histoire de ses amours à lui avant le leur (cf. pp. 31-2, p. 75, p. 120, pp. 169-70). Primat chronologique oblige. Même procédé dans Blanche ou l'oubli. Mais les femmes d'antan perdaient leur image propre à

n'être valorisées que comme la prophétie de l'amour d'Elsa (ou dévalorisées comme sa négation). Pourtant, l'ultime réconfort de se confier à des amours sans lendemain évite de phraser sur l'amour idéal (83). D'après cette thématique de l'amour-vérité, perdant ses ornements rhétoriques (comme dans Le Libertinage, "La Femme française"), c' est le contraire du délire des mots d'amour qui tente (paradoxalement) l'écriture d'Aragon, --mais uniquement dans ses marges. Cette exaltation peu littéraire trouve ainsi ses limites. Bien plus , Elsa a pu être blessée de constater que Nancy Cunard, l'autre grand amour d'Aragon, contre lequel elle dut s'imposer , non sans mal au début, tient une place allusive mais relativement importante dans l'autobiographie du Roman inachevé. Puis, dans La Mise à mort, dans Blanche ou l'oubli, l'ombre de Nane, au souvenir du drame de Venise se profile encore derrière la gloire d'Elsa . Dans Blanche ou l'oubli, après Aurélien, l'amie de l'Ile St Louis est associée à la nostalgie des années 20 (BO, pp. 42-3). Mais surtout, l' atroce déchéance de Nancy à la fin de sa vie inspire à Aragon une infinie pitié , dont quelques lignes de Blanche ou l'oubli se font l'écho (84) . Dans Théâtre/Roman, au souvenir de leur ancienne liaison , dont il conte un épisode parisien, l'Ecrivain murmure avec tendresse : "*Ma pauvre , ma chère Nane*"(p. 383). La beauté et le prestige jadis éclatants de celle qui a inspiré au surréaliste une passion suicidaire expliquent combien la jalousie d'Elsa a pu être ravivée. Cependant, et surtout, Nane n'est plus évoquée comme au moment de la souffrance de la rupture , dans La Grande gaieté (notamment "Gobi 28", "Ramo dei mori"; et le très beau "Poème à crier dans les ruines") : à l'amertume des imprécations ("Crachons sur l'amour") dictées par l'intensité du désespoir, succède à partir du Roman inachevé, le ton de la tendresse et de la pitié, qui jusqu'à présent appartenaient plutôt à l'image d'Elsa.

Il ne faudrait , tout de même pas , pour conclure, exagérer l'échec de la Reine du jeu. Le poète ne renie rien de l'oeuvre antérieure, il apporte à l'image d'Elsa un nouvel éclairage, une variation indispensable pour que le mythe entre dans la postérité à la faveur de ces dernières innovations qui le régénèrent . Ainsi, le Séducteur de Théâtre /Roman semble rassurer sa Dame ; dans cette confidence où l'on retrouve l'invocation à la seconde personne, dans le plein sens du terme:

> Mais toi toutes les femmes qui cédèrent
> Comme un vantail docile à ma première main
> Je te les donne toutes
> [...]
> Je les trahis toutes en toi bougeant
>
> [...]
> Je viole en vous les tombeaux des reines déchues
> Je souille en toi la couche des héros
> Vous m'êtes cette preuve tous les jours cherchée
> Chez une autre et cette fois tu m'es vous (T/R, p. 263)

Le substitut de l'auteur les trahit toutes pour la Magicienne qui , épousant Protée, a su renouveler et tromper leur amour grâce aux artifices de la création imaginaire . Elle est celle que Don Juan ne peut trahir puisqu'elle a le pouvoir de prendre les apparences de mille autres femmes et hommes, de sorte qu' elle-même l'a trahi autant de fois à vivre avec les créatures de ses romans. Ce couple célèbre a multiplié le leurre, dans le théâtre catoptrique où il a jalousement enfermé le jeu de leur amour . Ainsi, un amour proclamé envers les autres comme un dévouement dû aux malheurs de l'humanité finit par se révéler satisfaire au narcissisme fondamental du créateur . Elsa romancière est en cela indéniablement l'amour comblé d'Aragon .

*

Les impasses de l'autobiographie dans les derniers romans correspondent assez à la problématique de l'autoportrait définie par

Michel Beaujour , comme ont pu le montrer des convergences , des similitudes dans les thèmes et dans l'écriture. Mais il importe de préciser quelles déterminations sont spécifiques à Aragon. Les diverses motivations que nous en avons analysées, les impasses de l'autoportrait se rapportent toutes à la dialectique du semblable et de l'autre. Le surréaliste qui s'évertuait à s'abandonner aux abîmes de l'inconscient et le réaliste qui est condamné à représenter le monde extérieur (au détriment du moi) sont interprétés par référence à l'altérité subjective ou objective. C'est encore plus vrai des liens de l' amour et de l'identité. Ainsi l'auteur proclame le culte d'Elsa , au nom du malheur des autres, dans le sacrifice de soi; il nie les autres amours dans cet amour unique qui dans l'idéal satisfait absolument à la fusion avec l'Autre-Femme et avec la Créatrice qui lui ressemble. Mais on peut se demander pourquoi , à partir de La Mise à mort, la question de l'autoportrait prend cette importance cruciale, et pourquoi elle reçoit une réponse négative . On peut penser que l'auteur ne veut/peut pas vraiment se reconnaître , comme il y aurait été symboliquement obligé dans une autobiographie. Dans l'impossibilité de "blanchir" son image trop célèbre, il ne s'agit donc pas de se réhabiliter , l'assomption de l'Idéal du moi étant réservée , jusqu'à ThéÂtre /Roman , à l'amour de l'Autre. L'auteur cherche à oublier son image , à s'en évader, mais aussi à la refouler, c'est-à-dire, au sens propre, à l'évacuer. Il n'est que trop évident qu'avoir perdu son âme, est une malédiction ; inconsciemment, l' être néantisé aurait tout à *gagner* à *perdre* son reflet, tout intérêt à s'en délester, dans le but de re-naître autre, méconnaissable.

C'est en se servant des clivages , des contradictions, des aliénations de l'identité dans lesquels il a pu se laisser prendre que dialectiquement Aragon se dérobe au contrat de l'autobiographie, dont

il n'a rien à espérer. Si la dépersonnalisation motive l'impossibilité de l'autoportrait, elle assurerait aussi une réponse , une solution à la question de l'autoportrait, au-delà de la crise ouverte . Les contradictions du mentir-vrai , au lieu d'enfermer dans une impasse, sont posées avec une grande ductilité . Les obstacles mis au recouvrement de l'image de soi se traduisent par "*un jeu d'intermittence*" (T/R, p. 346) dans lequel le narcissisme se perd et se ressaisit à travers d'innombrables interpositions et permutations complexes de l'image de l'Autre à travers l'image de soi et vice-versa . Il n'y a pas de constitution du sujet sans une prise de possession de l'Autre, ou des autres, sans un contournement par le double et le non-soi. Mais ici le partage entre moi et l'Autre devient indécidable. Entre moi et moi, entre l'amour de soi et l'amour de l'Autre , entre l'auto-agressivité et la haine de /envers l'Autre , il y a des relations de cause à effet, des croisements, des analogies et des renversements tantôt prévisibles et tantôt imprévisibles au gré de l'histoire personnelle et aussi de l'Histoire collective. Le passage du surréalisme au communisme, le militantisme, le narcissisme, l'hétérosexualité , l'homosexualité, l'opposition entre l'amour unique et l'amour pluriel , la rivalité et la trahison amoureuses semblent en figurer autant de virtualités combinatoires. Cet auto-portrait est ressemblant parce qu'il s'agit d' un *anti*-portrait , dont l'essence s'est volatilisée .

L'art de recréer, de réélaborer son image d'écrivain ne soumet le romancier qu'à des contraintes techniques , liées aux virtualités de la représentation , d'où cette symbolique des artifices de l'écriture, par opposition à la transcendance originelle de la voix de Fougère . Le mécanisme de la désappropriation de l'identité ne peut pas s'engendrer chez celle à qui est réservée la plénitude de l'incarnation originelle.

DEUXIEME PARTIE:

LES PRESUPPOSES DU "MENTIR-VRAI".

UN CONCEPT A LA JONCTION DE L'HERITAGE ET DE LA MODERNITE

CHAPITRE IV : L'ENVERS DU REALISME SOCIALISTE

En 1969, dans Je n'ai jamais appris à écrire , Aragon rappelle qu'il ne se "*[dédira] jamais de la voie socialiste du réalisme.*" (JI, p. 54). Lui est-il difficile d' assumer ce choix ? Force est de convenir qu'il n'en laisse rien paraître. Il affirme au contraire qu'il tient en grand honneur le réalisme socialiste et qu' il n'a cure de la réprobation qu'il suscite : "*Vous pouvez faire du mot "réalisme" une étiquette d'infâmie, je n'y renoncerai pas*", déclare-t-il en 1963 ("Préface à D'un réalisme sans rivages"). En 1965 il nous avertit qu'il continue à s'en réclamer "*avec son épithète qui vous fait la bouche mauvaise [...] puisque c'est si mal vu de le dire aujourd'hui*" ("Un réalisme du devenir", Les Lettres françaises, n° 1083 du 3 juin 1965, p. 7). Pourtant, les derniers romans ne sont nullement conformes aux "critères" du réalisme socialiste: ils ne nous montrent jamais la dimension épique de l'action collective , ni la certitude de la conscience politique idéale, ni la lisibilité des codes de la représentation. Quoi qu'il en soit, la force éminemment assertive du discours d'Aragon à ce sujet paraît être à même de couper court aux doutes, aux objections .

L'auteur a recours à différentes stratégies pour surmonter le discrédit dans lequel est tombé le réalisme socialiste dans les années 60 : il refuse de céder devant le consensus hostile ou indifférent des intellectuels et des artistes ; au contraire, il fait ouvertement référence à un terme malséant; dans la mesure où la provocation a jalonné son passage au réalisme, il semble que l'ancien surréaliste arbore paradoxalement comme un scandale cette fidélité jugée en

mauvaise part en dehors du PC (1). Il met l'accent sur les ressemblances entre les romans qui ont déplu aux non-communistes (comme Les Communistes) et ceux qui ont plu aux non-communistes (cf. La Semaine sainte) ; selon lui , les lecteurs se trompent à établir des clivages; il lui importe de définir ses oeuvres comme relevant du réalisme socialiste , même et surtout celles qui le "semblent" moins . En jouant sur les distorsions par rapport aux dogmes , il se réclame d'un réalisme socialiste singulièrement décalé ...Ces remarques nous permettent d'avancer l'hypothèse suivante afin d' expliquer l'attachement au réalisme socialiste que l'auteur proclame jusqu' à la fin des années 60 . Bien que contradictoires en apparence, l'extrême liberté dans la pratique d'écriture et l'indexation sur le réalisme socialiste vont de pair; Aragon compte sur cette interdépendance pour démentir , par voie de fait , tant les préjugés des adversaires du réalisme socialiste que les partisans d'un réalisme socialiste "normatif", conventionnel. Il faut, pour que fonctionne ce dispositif , maintenir le nom et le prestige de réalisme socialiste , en lui appliquant un contenu subversif, déviant par rapport à sa conception usuelle et académique.

Cependant, nous verrons qu'Aragon cautionne aussi d'autres termes , souvent des expressions imagées, détournées, moins ouvertement idéologiques: un "réalisme sans rivages" (1963), un "réalisme du devenir" (1965), par exemple. Il convient donc de s'interroger sur le statut et la raison d'être de ces formules parallèles et substitutives . Il est probable qu' Aragon , même au temps du "Monde réel", (dans les premiers romans du cycle, le réalisme soviétique était encore à naître), n'a jamais copié les dogmes, et il a très mal supporté les conflits entre ses intentions et la pression collective (réception des Communistes première version) . Du réalisme socialiste, il a propagé

quelques "vérités élémentaires", retenu quelques *mots d'ordre* ; pour le reste, il pratique à fond , et librement, l'assimilation critique de l'héritage dans la ligne des conceptions de Thorez, et il ne manque pas de distinguer les germes du réalisme socialiste dans des chefs d'oeuvre et des courants littéraires qui en sont parfois très éloignés. Il importe de connaître, cependant, quels sont les slogans qu'il a fait siens non seulement parce que le corps de doctrine auquel il s'en tient doit être significatif, mais aussi dans la mesure où c'est peut-être ce contenu de base qu'il veut "sauver", transmettre, fût-ce sous une autre forme, dans les derniers romans: la valeur différentielle de ce message suffirait pour qu'ils s'inscrivent , d'après l'auteur, dans le sens le plus autorisé du réalisme socialiste.

Aragon a entièrement souscrit dès les années 30 à cette idée-force que le réalisme doit contribuer à l'éducation et à la transformation des hommes dans la perspective de l'avenir; c'est grâce à cette finalité que le réalisme se distingue du pointillisme descriptif du naturalisme. Avant toute considération d'esthétique sur la nature plus ou moins appropriée des moyens, il faut que l'écrivain joue un rôle dans la marche en avant de l'humanité et qu'il soit, par conséquent, "avec la classe montante", celle qui fait l'histoire et "*de la réalité sa grande affaire*" (2) . Il convient donc de faire apparaître ce qui subsiste , en fin de compte , de cette conception à laquelle Aragon a prêté foi, et de déterminer ce qui en a été déplacé, réinterprété dans les derniers romans. Aragon semble avoir toujours pensé que son obstination à défendre le réalisme socialiste sur ces quelques principes n'était pas dogmatique, mais ouverte à des oeuvres nouvelles. Une exigence comme la transformation des consciences a dû lui paraître , en soi, antinomique avec le dogmatisme, jusqu'à ce qu'il dénonce les limites du réalisme soviétique.

Alors que dans les années 60, Aragon semble avoir cherché encore et à tout prix, à "sauver" le réalisme socialiste, il semble avoir cessé de se livrer à cette défense et illustration tardive dans la décennie suivante. En effet, à l'époque de Henri Matisse, roman ou de Théâtre/Roman , il n' éprouve plus guère le besoin de commenter son appartenance au réalisme autrement que dans son histoire d'écrivain , avec la publication de L'OEuvre poétique. En d'autres termes, donc, il est permis de penser qu'une certaine "liquidation" s'est produite sans bruit, tout au moins, à partir des années 70, où l'on constate qu'Aragon ne prend plus position comme précédemment en faveur de cet enjeu idéologique dans la pratique littéraire.

1. LE CONTRE-COUP DE LA FAILLITE STALINIENNE

A) Fin de l'utopie

Dans sa pratique de romancier, Aragon ne s'est guère conformé aux dogmes du réalisme socialiste tels qu'ils ont été codifiés à l'usage des écrivains soviétiques (3). En outre, la "*part intime*" des "*rêveries*" personnelles qu'il a , semble-t-il, transposées dans *Le Monde réel* l'aura peut-être conduit , de fait, à échapper à la ligne officielle qui s'élaborait (MV, p. 39; "La fin du Monde réel", éd. Messidor, C, p. 593). Mais son discours de théoricien militant relèverait d'un tout autre plan . Avec Les Communistes première version , tout se serait passé comme si son témoignage avait trop bien répondu à l'attente de ceux "pour qui" il écrivait (4) . De "l'échec" des Communistes, il retient cette leçon qu'il lui faut éviter le semblant de l'objectivité historique (et de l'illusion référentielle) pour mieux faire apercevoir le roman en tant qu'*oeuvre de fiction* : telle est sa position en 1958, quand il affirme à propos de La

Semaine sainte: "Ceci n'est pas un roman historique" . Par un décalage dont l'effet est un peu paradoxal, la critique non communiste, après avoir condamné Les Communistes comme un roman à thèse (alors que l'auteur croyait faire un roman historique) salue l'objectivité et la documentation historique approfondies de La Semaine sainte , alors même que l'auteur veut accorder un autre statut à l'écriture de son roman pour ne pas retomber dans le cas de figure précédent . D'où le cas-limite de La Semaine sainte , puisque le roman peut se lire à la fois comme un roman historique exemplaire de ce point de vue et comme un dépassement de cette problématique .

Compte tenu de ses démêlés avec l'objectivité historique, à l'époque des derniers romans, Aragon ne peut pas ne pas avoir été affecté de la découverte de la réalité stalinienne en tant qu'elle repose sur le mensonge. Les critères , les normes intra-littéraires de la représentation le concernent peu dans la mesure où il n'a guère suivi les codes de la littérature soviétique dans sa pratique de romancier, et nous verrons plus loin le traitement humoristique qu'il leur réserve . Par contre, ce qui, croyons-nous, le préoccupe tout d'abord, afin de parvenir à une relève du réalisme socialiste, ce sont néanmoins les *faits* qu'il importe désormais de confronter à la doctrine: l'utopie, la falsification de l'histoire, la tragédie des années 30-50. Il est probable qu'Aragon a craint avant tout que le réalisme socialiste ne soit remis en cause pour avoir commis l'erreur d'occulter les contradictions de l'histoire réelle du mouvement communiste (5). Ainsi, il aurait fallu que ce courant soit un instrument de compréhension du stalinisme au lieu d'être au service de cet endoctrinement: mais comment y remédier après coup?

Il serait assez compréhensible en effet (disons, cohérent quant au principe) que les exigences de la déstalinisation , à partir du milieu

des années 50, soient déterminantes et qu'elles viennent à interférer aussi directement sur la conception de la littérature dont Aragon se réclame depuis les années 30 , puisque le réalisme socialiste s'est défini comme un "art de Parti" et que son élaboration remonte à l'époque stalinienne. C'est ainsi, dans la "perspective du socialisme" qu' Aragon comprend le réalisme socialiste , et il accepte d'en tirer certaines conclusions. Par exemple, en 1966, à l'époque de l'écriture de Blanche ou l'oubli, il postule l'existence d' un lien entre les enjeux de l'ouverture en politique et dans la création littéraire (6) . Certes, fin 1957, il déclare qu'il n'entend pas donner raison à ceux qui prennent pour cible le réalisme socialiste à cause des fautes dénoncées au XXème congrès; autrement dit, d'emblée , il établit un clivage destiné à sauver le réalisme socialiste, au lieu de l'abandonner à ses détracteurs; mais il n'est pas indifférent que dans ce même texte, il se réclame conjointement d'un réalisme critique (cf. J'abats mon jeu, "Le tournant des rêves", p. 257). En fait , comme la suite de nos analyses tente de le montrer, il dialectise les termes en présence (les révélations de 1956 et le réalisme *socialiste*) plutôt que de renoncer à l'un ou à l'autre. Le "*grand bouleversement des esprits*" qui s'est produit " *en l'an 56 de ce siècle*" (T/R, pp. 131-132), et dont le narrateur de Théâtre/Roman ressent le contre-coup (et l'effet d'évitement) sur sa mémoire, a symboliquement mis à l'épreuve , à notre avis, la conception du réalisme socialiste que se fait l'auteur , dans la mesure où il s'est depuis l'origine représenté l'ambition et la finalité du réalisme socialiste comme une "*obéissance surprenante à l'histoire, au peuple qui la fait, une sensibilité sans égale au mouvement historique*" (Hugo, poète réaliste, Ed. sociales, 1952, p. 29 (cité par G. Garaudy, L'Itinéraire d'Aragon, nrf. Gallimard, p. 276). Avant d'analyser cette problématique à l'intérieur des derniers

romans, prenons acte du discours que prononce l'auteur en 1962 à Prague , lorsqu'il reçoit le titre de docteur es lettres *honoris causa* de l'Université Charles :

> C'est ainsi que [...] dogmatiques et démagogues s'opposent toujours à une conception *ouverte* de l'art, à une littérature en devenir , à l'expérience littéraire. Mais il ne faut pas oublier qu'à la longue la négation de la réalité, quels que soient les moyens de lui donner cours dont on dispose finira par être reconnue pour ce qu'elle aura toujours été , et que ce n'est pas ainsi avec des images pieuses, que l'on peut changer la réalité. Le fait que cette méthode antiréaliste soit étiquetée réalisme risque, au moins passagèrement , de détourner du réalisme les écrivains, particulièrement dans leur période de formation. Je suis de ceux pour qui un tel détournement apparaît comme un malheur[...] pour la littérature et, comme je me fais de celle-ci [...] une idée très haute, de ce fait un malheur pour l'humanité même.
> ("Le discours de Prague", Les Lettres françaises, n°944, du 20 septembre 1962, p. 7)

A cette date , donc, Aragon a déjà radicalisé ses positions critiques : il définit comme une négation du réalisme le maintien en vigueur d'un prétendu réalisme "socialiste" , alors que le "tournant des rêves" qui a trait au démenti des faits , avec le renversement qu'il suppose , qu'il exige d'instaurer , semble , comme on le voit ici, avoir partie liée avec le vertige de la réalité . Dans J'abats mon jeu (1959) , la critique qu'Aragon adresse à l'idéologie stalinienne dans la littérature repose déjà essentiellement sur le concept d'utopie: "*Rien n'est dangereux comme les belles images.[...] La littérature qui règle toutes les difficultés de la vie en quelques centaines de pages relève d'un genre d'activité qu'on appelle habituellement* l'utopie." (J'abats mon jeu, JJ, p. 136). Aragon redoute cependant les conséquences de la déstalinisation, comme s'il parlait au nom de tous : "*[...]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 [...] de faire échouer toute l'entreprise humaine.*" (JJ, p. 256)--Aragon reproche à la littérature

réaliste socialiste d'avoir pourvu aux illusions des communistes , alors qu'elle aurait dû révéler la faille du devenir révolutionnaire .

Ce serait , en fin de compte, à la problématique du mentir-vrai que se rapporte la crise de la déstalinisation , mettant en cause le "culte de la personnalité": plus généralement, à partir de cette date, l'auteur interprète sa conception du monde et des valeurs communistes comme l' effet d'une croyance, visant à entretenir le leurre . Un poème du Fou d'Elsa nous donne à lire cette grande litanie du croire dont la puissance entraîne le fidèle à renier son identité, à perdre toute dignité en ne lui infligeant la souffrance et l' humiliation ("*Tu les as crus*" est répété dix-neuf fois de suite (7)) .

Dans les oeuvres tardives comme dans le "paratexte" des années 60 , il importe de savoir comment le commentaire de l'auteur interprète son ralliement au réalisme socialiste; au sujet de son adhésion au réalisme socialiste le discours qu'il a tenu autrefois et celui qu'il tient à présent nous éclairent sur les implications du réel et de l'imaginaire. Dans les années 30 à 50, Aragon a été fasciné par l'idée de la transformation des hommes qui pariaient sur l'avenir, sur l'avènement, au milieu du chaos, d' une société nouvelle: il est probable qu'il a saisi ce mythe du devenir et de la rééducation comme l'antithèse séduisante d' un système figé. Par contre, la vérité qui se fait jour dans les années 60, c'est qu'en s' accrochant au dogmatisme stalinien Aragon conjurait en lui l' instable , l'incertain:

> 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...J'appartiens à une catégorie d'hommes qui ont toujours cru plus fort qu'ils n'ont craint, me comprenez-vous? Eh bien, dans ces années [...] où j'écrivais *Les Communistes* peut-être pour cela même, et encore les années tout de suite après, j'étais la proie en même temps de cette certitude qui était ma vie et d'un doute affreux, qui me venait je ne sais d'où. C'est cette contradiction qui me faisait écrire.
>
> ("La fin du "Monde réel"", C, p. 595)

Pendant la période stalinienne, il a tenté , plus que jamais , de ne rien laisser transparaître de ses doutes éventuels, de s'interdire les équivoques et les palinodies, de se "racheter" en sacrifiant au moins en parole la fausseté subversive de l'imaginaire; ce contre-sens par rapport à lui-même , il a voulu le soutenir devant autrui de toutes ses forces , avec éclat, jusqu' au moment où la déstalinisation ne lui montre que trop qu'il fait partie irrémissiblement de ceux qui se sont condamnés par leur intransigeance et leur aveuglement ; le souci éthique qu'il s'efforçait de faire triompher se révèle paradoxalement l'avoir fait déchoir et déméríter , lui avoir enlevé une bonne part de sa conscience morale. Dans sa préface au livre de R. Garaudy, D'un réalisme sans rivages il fait état de la contre-partie de ce parti-pris de réalisme qu'il a choisi de ne pas renier au moment où sont mises en difficulté ses convictions : on comprendra peut-être un jour, dit-il, ce qu'il lui a sacrifié. Même s'il ne parvenait pas à réformer le réalisme socialiste dans une voie dégrevée de son passé stalinien, l'auteur aura eu à honneur de ne pas abandonner ce qui conduit à l'accabler.

Les remarques qui précèdent nous conduisent donc à formuler plus précisément une première question : comment , au nom du réalisme socialiste, l'effondrement de l'utopie est signifié dans les derniers romans? L'importance de la croyance s'est trouvée confirmée dans le contexte du discours de l'auteur : que reste-t-il de la foi, de la religiosité dans le corpus étudié? Certes l'image d'Elsa est à préserver, à épargner mais il faut aussi abattre les fausses idoles.

Dans Blanche ou l'oubli, le chapitre intitulé "Changer de dieu" pourrait faire allusion , incidemment, aux "appareils idéologiques" de la dictature stalinienne :

"[...]. Et puis changer de dieu [...] c'est vite dit: il faut se faire une idée de ce que ça exige, entre la liturgie révisée et les besoins

nouveaux de l'Etat." Je m'excuse, mais , maintenant, si Marie-Noire parle ainsi, c'est que vous avez choisi. Et elle va se rappeler une de ses inventions: le goût de Geoffroy pour le malais, l'attrait du vocabulaire de politesse et de subordination dans ce parler de mers australes [...]. Changer de dieu, dans la syntaxe, et pas seulement en anglais, et pas seulement en malais, cela suppose d'autres changements. C'est pire que dans les rapports sociaux. Il n'y a pas de domaine où l'oubli soit plus difficile que dans le domaine divin, dans le vocabulaire divin. (BO, p. 120)

La présence d' un concept marxiste comme les "rapports sociaux" et surtout l'impossibilité d'oublier à laquelle le narrateur semble confronté permettent déjà , dans une certaine mesure, de déceler l'implication du "culte de la personnalité" à travers la thématique de ce texte. Mais ce référent possible coexiste avec d'autres , comme l'instauration du régime de Vichy dont il est question dans les pages suivantes , ou encore, qui sait? à l'époque de la Révolution culturelle , l' éventuelle influence maoïste que pourrait subir , d'un jour à l'autre, la jeune Marie-Noire. Beaucoup plus loin, notre hypothèse se trouve confirmée de par une autre convergence qui prête à superposer cet autre passage à la citation précédente: le narrateur commmente en effet en ce sens une phrase lue dans un ouvrage de Marcel Cohen, Le Langage. Structure et évolution:

[...] je ne sais pourquoi je l'avais retenue et elle n'a pris pourtant pour moi son véritable sens que plus tard, quand les faits sont venus l'illustrer, l'histoire lui a donné signification singulière: *Dans certaines sociétés , à la mort d'un roi , une partie du vocabulaire devient tabou, est frappée d'interdiction et doit être remplacée par d'autres termes* 1...

Cela est amèrement ressemblant. Amèrement. Oh, je ne veux pas parler de cela, que j'oublie, que j'essaye d'oublier, pour quoi je m'efforce de croire que l'homme a inventé le merveilleux mécanisme de l'oubli.

[*Note infrapaginale*]----------

1. Marcel Cohen, *Le Langage* (p. 65).

(BO, p. 208)

Il y a lieu de procéder de cette manière -- par rapprochements détournés -- pour avancer sur la voie de l'autocritique déguisée de l'auteur . Il se trouve en effet que le narrateur de Blanche ou l'oubli ,séjournant à Java au début des années 30 , étudie un grand nombre de

sociétés comme s'il était pris d'une frénésie de communiquer avec le monde extérieur (avant de se replier, plus tard, sur sa langue intérieure) (p. 233, pp. 269-271). A cette époque , il étudie certains exemples qui pourraient s'apparenter au contexte de la citation de Marcel Cohen , comme le "parler-Dieu" des Dayaks de Bornéo ou le *kawi* indonésien , la langue de cérémonie que Humboldt a célébrée lui aussi (cf. BO, p. 40) . En outre, au risque de donner de l'image du malais une interprétation réductrice, il faut rappeler qu'outre le culte de Staline et des dirigeants, le rituel du mausolée de Lénine, les relations d'Aragon avec l'URSS et les pays socialistes ont été marquées par toutes sortes de cérémonies protocolaires et de voyages officiels --participation à des Congrès, fréquentation des plus hauts dirigeants, titres et honneurs . Un peu plus loin, le narrateur insiste sur "*les rapports sociaux , nationaux, raciaux*" inscrits dans les pronoms personnels en malais, alors que nous "*n'avons que le* tu *et le* vous, *à peine plus raffinés que des Anglais (bien que ce soit peut-être plus snob de réserver le* tu *exclusivement pour Dieu). Chaque fois qu'il y a une révolution, en principe, il faudrait changer la grammaire.*"(BO, p. 48). Une révolution , donc, devrait avoir la même conséquence que la mort d'un roi : une réforme du lexique et de la syntaxe. Il se trouve que cette hypothèse des nécessaires transformations linguistiques a été défendue , entre autres, par Nicolas Marr dont Staline lui-même a réfuté la théorie (8) . Plus loin dans le roman, le thème du vocabulaire divin paraît repris au sujet des livres de grammaire et de philologie dont Geoffroy, le narrateur, est supposé être l'auteur . En effet, les titres de l'oeuvre fictive attribuée au linguiste du roman ne sont pas sans rappeler, avec une pointe de dérision, l'idéologie dans laquelle l'auteur s'est trouvé compromis. Quel est en effet le sujet de ces travaux que la postérité

semble avoir voués à l'oubli, mais que des amis à lui ont réussi à se procurer ? Il y a, entre autres, "*l'*Essai sur le parler-Dieu chez les Dayaks *que Geuthner n'a pas la moindre velléité de réimprimer. Mais si* L'Homme est-il une chose à l'homme?, *qui est chez Gallimard, se trouve assez constamment retiré, je me demande où ils avaient pu dénicher* Les Struments de l'absolu dans le langage , *une plaquette [...] dont moi-même je n'ai qu'un exemplaire à demi-déchiré, grâce encore à la générosité d'un collègue, qui peut-être bien s'en est allégé sans grand regret.*"(BO, pp. 389-390).

Plus généralement , il nous semble que le séjour à Java -- ainsi introduit au chapitre "Changer de dieu" --peut se lire entre autres comme une parabole des illusions politiques de l'auteur . Ce n'est là encore qu'un des réseaux de sens (le plus allégorique,le plus occulte) qui se rattache à ce récit, mais c'est celui qui nous retient ici : un tel rapprochement n'est qu'une hypothèse approximative que rien ne désigne il est vrai à l'attention du lecteur; mais elle se constitue néanmoins, peut-être même en dépit des intentions de l'auteur , à travers deux coïncidences objectives : d'une part le séjour du narrateur et de Blanche à Java se situe au début des années 30 , ce qui , en nous autorisant du mentir-vrai, ne manque pas de faire sens du point de vue chronologique avec la biographie de l'auteur . D'autre part, cette référence à l'histoire indonésienne a pour motivation immédiate au moment de l'écriture du roman la terrible répression contre les communistes , qui avaient imprudemment tenté de se soulever en octobre 1965 sous l'influence du PC chinois: Blanche ou l'oubli rappelle comment à la suite de leur coup d'Etat manqué , près de cent mille suspects furent massacrés sans que les non-communistes du monde entier ne se montrent émus du nombre des victimes (plus tard, on cita le chiffre de cinq cent mille à un million de morts (9)) . Certes dans un

entretien au Monde Aragon explique qu'il faut voir derrière Java plutôt la Chine que l'URSS (parce qu'il se place au niveau de la responsabilité) :"*N'oubliez pas que les événements de Java ont été provoqués par l'intervention des Chinois qui y étaient installés. Ils ont poussé le parti communiste indonésien dans l'insurrection et sont responsables de cet épouvantable massacre. L'apologie de la guerilla risque ailleurs aussi d'amener des désastres.*" ("Il n'y a pas de solution de continuité dans mon oeuvre", Le Monde du 13 septembre 1967, p. IV). Mais sur un plan analogique, symbolique, le rapprochement avec les événements de Hongrie (le massacre dans les pays frères) et les grandes purges staliniennes peuvent aussi soutenir le rapprochement, par le biais de la référence à Hypérion, que Blanche lit à Java au début des années 30 , tandis que le narrateur en ce qui le concerne avoue n'avoir vraiment "compris" le roman d'Hölderlin qu' en 1956 (BO, pp. 435-436). Il y aurait là une superposition du référent malais qui rejoint , à notre avis, la vision de l'Union soviétique chez l'auteur . Or, ce qui se dit à mots couverts, à propos de ce pays exotique où les communistes, tragiquement, se sont trompés , c'est peut-être le caractère meurtrier de la croyance . Mais la faute est reportée dans le cas précis sur l'influence des thèses chinoises sur le parti communiste indonésien.

Cela nous conduit à souligner sur d'autres points de la thématique des derniers romans l'importance d'un renversement par rapport au réalisme socialiste en vigueur. Aragon ne cesse de dénoncer la *lakirowka* dans la littérature soviétique de médiocre qualité, c'est-à-dire le "vernissage" qui tend à parfaire l'image de la réalité pour la fixer à la manière d'une "laque" (cf. J'abats mon jeu, 1959, p. 255 ; Aragon parle avec D. Arban, 1968, p. 170 et suiv.) Nous le verrons, Aragon essaie au contraire de maintenir ouvert le destin des personnages romanesques, pour les saisir dans leur complexité

contradictoire; au lieu de "lisser" une représentation conforme aux lois établies, il cherche à en révéler les abîmes , à en inventer des irrégularités. En outre, aux effets lénifiants des belles images utopiques , qui entretiennent le leurre de l'optimisme historique, Aragon a substitué de longue date le thème du désastre historique (10). A plusieurs reprises , dans les années 60, Aragon a dénoncé l'obligation d'optimisme dans la morale révolutionnaire , dont il associe les méfaits à la foi aveugle des staliniens (11) . Au contraire, le récit du "Miroir de Venise", l'idéal trahi d'Hypérion ou les événements de Java dans Blanche ou l'oubli révèlent la monstruosité de l'histoire de ce siècle.

Dans "La Valse des Adieux" (1972) (repris dans MV, p. 542), comme dans un des poèmes des Adieux la croyance est passée , après la débâcle, de l'optimisme au pessimisme, comme pour défendre ce qui serait un acte de foi inversé, comptant sur le pouvoir de la défaite:

Je crois
A la douleur
[...]
A rien d'autre

(Les Adieux, "Poèmes des années soixante", p. 54)

Aragon débat (et se débat) donc avec le réalisme socialiste , bien qu'il continue de s'en réclamer , comme s'il tentait de le porter toujours plus loin vers un point de non-retour . Sous une bannière à laquelle les écrivains de l'avenir ne s'intéressent plus, il appelle, contre les épigones, à une réinvention de fond en comble alors même qu'il se refuse à rompre le pacte . Dans les années 60, il aurait eu la tâche moins difficile s'il renonçait à sauvegarder l'adjectif, s'il se contentait de défendre auprès des jeunes créateurs , comme il le fait parfois, les mérites d'un nouveau réalisme "tout court" . C'est ce qu'il fait parfois quand il omet de préciser l'épithète auquel il se réfère implicitement . Cependant, malgré cet effet d'amovibilité du

qualificatif, il nous faut penser en même temps , dans le discours de l'auteur , le maintien intact de "l'appellation" disqualifiée et la dissolution des formes connues de cette littérature . Il y a quelque chose de singulier dans cet écartèlement où il paraît en venir, sans que la relève de la postérité ne se soit produite. En ce qui le concerne (ainsi qu'au nom d'Elsa) , il lui faut soutenir , contre toute apparence, qu'il n'y a aucune contradiction entre le réalisme socialiste et l'étendue des moyens qu'il lui accorde, entre l'image d'une littérature qu'il réprouve et l'entière liberté de son écriture. En ce sens , les derniers romans relèveraient d'un méta- réalisme socialiste , en ce sens qu'ils visent à soumettre leur objet à la critique . Les jeux équivoques de la fiction et la vision tragique de l'Histoire prennent le contrepied de la conviction et de l'exaltation qui ont permis à cette littérature de jouer un rôle de propagande.

B) Impasses et paradoxes

L'utopie condamnée dans et par l'Histoire passait entre autres dans et par la littérature militante ; plus généralement toutes les formes de propagande en faveur de thèses discréditées --dès lors qu'elles ne sont plus objet de croyance--rejoignent symboliquement le statut de la fiction. Ce qu'Aragon critique , entre autres, c'est l'irréalisme du réalisme socialiste qui convenait à l'idéologie stalinienne. Le problème fondamental tient au fait que les aspects anti-réalistes se confondent avec une doctrine définie comme "réaliste". Il convient à présent de resserrer l'analyse pour caractériser les divers effets de sens impliqués dans ce paradoxe.

Il nous semble utile de tenir compte encore de certaines déclarations de l'auteur en marge du corpus étudié dans la mesure où elles permettent de comprendre certains procédés d'écriture des derniers romans , ou encore des allusions imagées que le commentaire

externe permet d' interpréter. Comme tout se tient dans le discours de l'auteur, les prises de position sur le réalisme socialiste ont leurs tenants et aboutissants dans les romans . En outre, la coupure entre théorie et pratique du réalisme socialiste ne nous paraît pas convenir à la description de notre objet : nous avons été amenés à faire l'hypothèse que les derniers romans , dans la mesure où ils tentent de remédier aux défauts de la doctrine du réalisme socialiste relèveraient d' un "méta-réalisme socialiste" à vocation critique. Nous commencerons d'abord par citer en ce sens, en suivant la chronologie, une prise de position de J'abats mon jeu (1959) où les références à des genres littéraires (conte de fées; utopie fourieriste) montrent qu' Aragon s'exprime implicitement aussi en tant qu'écrivain-- et non seulement en tant que communiste-- car chez lui, les deux interfèrent quand il s'agit de concevoir le réalisme en tant que *socialiste* :

> Peut-être est-il presque impossible de résister au monde entier qui demande un grand conte de fées, à des gens comme nous , des camarades , parlant le langage du marxisme scientifique, et pourtant éperdûment épris d'une utopie, cherchant à tout prix à la confirmer.
>
> Car nous avons été longuement, pour ce qui est de l'URSS, des utopistes, des fourieristes qui s'ignorent, prêts à croire au miracle, à la découverte insensée, au progrès qui brûle les étapes! (JJ, p. 255)

La contradiction qui est soulignée concerne en tout état de cause le rapport entre le rationalisme d'une philosophie scientifique et les aspects religieux qui constituent la face cachée du stalinisme. Comme on le sait, le contenu manifeste du dogme marxiste-léniniste ne permettait que mieux de masquer l'autre phénomène , celui de la croyance magique , de l'utopie (12).

C'est peut-être à cause de cet infléchissement que Geoffroy , le narrateur de Blanche ou l'oubli n'a pas adhéré au parti communiste ; il s'en explique avec une liberté de propos qui permet l'ironie : *"Je ne suis pas fait pour la prophétie. C'est peut-être pourquoi , malgré tout*

ce que je pense, je n'ai pas pu me décider à entrer au Parti communiste." (BO, p. 218); mais la majuscule mise à ce mot fait partie des errata relevés dans cette édition par l'auteur). L'objection est permise à un "sympathisant" de bonne foi. Il est habile , pour mettre en cause certaines pratiques en vigueur dans le Parti, de donner la parole à un non- communiste qui s'en étonne avec candeur. Si les derniers romans , avec leurs effets d'illisibilité et d'ambiguïté dans l'écriture sont le contraire du roman à thèse, il ne suffit pas, à propos de cet exemple-ci, de constater que les derniers romans relèvent du dialogisme , par opposition au discours monologique . Ici, le dialogisme a passé le stade où il permet d' assurer la légitime coprésence du discours d'autrui: il est accordé amplement une fonction éminente à la parole contradictoire...En fait le dialogisme aragonien , à la différence de la conception bakhtinienne, n'a pas pour finalité , par opposition à la parole autoritaire, la gestion "égalitaire, démocratique" des échanges de parole, de l'affrontement des opinions ; comme nous l'avons montré dans la première partie, notamment à propos du personnage de Christian, le dialogisme est plutôt un moyen qui permet ~~plutôt~~ à l'instance de l'auteur de jouer sur des effets de brouillages , de dissimulation. Dans le cas présent, "l'auteur " dénie être partie prenante de ce que dit son personnage; ainsi, il n'a point à assumer le malaise que susciterait chez ses amis une critique qu'il leur adresserait en son nom propre.

L'avènement du communisme étant associé dans le discours d'Aragon à la prophétie, à la prévision de l'avenir, il semble que le savoir et la croyance dans l'anticipation se renforcent mutuellement , non sans évoquer allusivement, mais à la lettre, la"science-fiction" comme une sorte de mot-valise codé par rapport au réalisme socialiste, que l'on rencontre ça et là dans les derniers romans. Or si le futur est

connu d'avance, il n'y a plus à proprement parler d'avenir pour ceux qui le détiennent historiquement; d'où sur ce point encore, la certitude historique correspond à une prédiction paradoxale . Dans sa préface à La Plaisanterie, Aragon cite une phrase du roman de Kundera , dont la lucidité n'a d'égale que la gravité . Aragon, qui venait de dénoncer l'invasion soviétique en Tchécoslovaquie quand il écrivit ce texte, y déclare que les événements d'août 1968 lui ont montré "*la condamnation de [ses] illusions perpétuelles*" :

> *Dans* La Plaisanterie, *l'un des personnages, parlant de la pensée bureaucratisée dans son pays, des gens qui l'expriment et mettent sur toute chose leur interprétation des faits, dit tristement :* C'est vrai qu'eux sont comme ça, ils savent tout d'avance. [...] Belle lurette qu'il a eu lieu, l'avenir, pour eux ce ne sera plus qu'un recommencement...*Je ne connais pas de phrase comme celle-là pour me donner le frisson. Elle ne vaut pas que pour la Tchécoslovaquie, imaginez-vous bien.*
> (["Un jour des mythographes..."], "Préface", in Milan KUNDERA, La Plaisanterie, trad. du tchèque par Marcel Aymonin, Gallimard, coll. "Du Monde entier", pp. IV-V)

Cependant, le commentaire d'Aragon nous paraît un peu un retrait par rapport à la portée de la phrase citée (13). La faillite de l'avenir permet peut-être de comprendre la parabole du Fou d'Elsa sur l'absence de futur de la civilisation de Grenade; elle apparaît aussi comme l'un des sens possibles de l'avertissement au lecteur qui constitue le titre du premier chapitre de Blanche ou l'oubli : "Ceci n'est pas un roman d'anticipation" . Mais la citation de Kundera ne se limite pas à un constat d'échec du stalinisme et de ses séquelles; elle a une portée plus subversive qui n'a peut-être pas échappé à Aragon. Car les révolutionnaires , avant de prendre le pouvoir , s'abusent parfois dans leurs prévisions trop confiantes , et une fois qu'ils l'ont pris , ils confisquent trop souvent l'espoir: leurs plans sont calculés sur un raisonnement faux, si leurs certitudes sur l'avenir les entraînent à nier la possibilité d'un fait nouveau, à écraser l' événement incertain

qui ne confirme pas le bien-fondé de leurs thèses ou du passé héroïque dont ils s'autorisent (14).

Ceux qui ont cru par folie hâter, prématurer la venue au monde du commmunisme seront sanctionnés par leur croyance, car la réalité ne s'est pas fait faute de contredire ce "*rêve mensonger que vous appelez l'avenir*" (BO, p. 352) . La plupart , en effet, demeurent prisonniers et victimes de leur "rêve" (...léniniste ?) , faute de pouvoir dénoncer un idéal comme l'avenir heureux , parce qu'il paraît impossible de souhaiter un avenir malheureux aux hommes. Le passé et le présent ne confirment que trop l'avortement , l'écroulement de semblables espoirs . Dès lors qu'il est démontré rétrospectivement que l'Histoire est tragique , les pressentiments sinistres de cette fatalité (cf. entre autres chez Elsa Triolet, comparée à une Cassandre moderne) ne constituent plus , non plus, un mythe d'essence prédictive (BO, p. 406). Or, l'impossibilité d'un futur "écrit au bien", déjà reconnue dans Le Cheval roux (1953) , semble incompatible avec la vocation de la littérature réaliste socialiste à exalter "l' homme nouveau" qui reconstruit le monde . Les derniers romans d'Aragon aussi évoquent de manière émouvante la fatigue de l'âge, en nous montrant sans cesse "Le Vieil Homme" (c'est même ainsi qu'est désigné l'Ecrivain, un des deux personnages principaux de Théâtre/Roman) (15) .

Il n'est peut-être pas besoin d'insister longuement sur la perversion des références au Bien et au Mal qu'entraîne la révélation des crimes de Staline (16) . Fort(s) d'appartenir à un Parti censé détenir la vérité historique, celui ou ceux qui avaient fait profession d'hommes de bien sont forcés de reconnaître avoir couvert des mensonges sans précédent (17) . S'ils dénoncent leurs responsabilités dans l'imposture, l'édifice de leurs valeurs en vient néanmoins à s'effondrer et la discordance entre leurs intentions et leurs actes

les accable . Pour s'en référer à La Mise à mort, c'est en ce sens qu'on peut lire, sur un plan strictement autobiographique, l'image des "*anastomoses de l'âme*" (MM, p. 407) ainsi qu' un commentaire sur l'ambiguïté Jekyll-Hyde (MM, p. 106 et p. 110): l'auteur est de ceux qui ont dit du bien d'un tyran qui a fait tant de mal, quand c'eût été un bien d'en dire du mal; Aragon réagit en estimant que le manichéisme stalinien est compromis par la remise en cause des certitudes morales .

L'auteur de La Mise à mort a montré , enfin, que la conception autorisée (stalinienne) du réalisme socialiste est irréalisable parce que fondée sur des exigences incohérentes . Son caractère spéculatif paraît incompatible avec le marxisme, dans la mesure où il ne peut être qu'utopique, en effet, de vouloir dans l'immédiat une littérature où se serait accomplie une transformation exemplaire des rapports sociaux , alors que d'après le matérialisme historique , l'image qu'on se fait de la réalité (ou la conscience qu'on en a) dépendent --résultent --en définitive des changements qui se font dans la réalité elle-même (cf. BO, p. 474). Bref, la doctrine stalinienne et jdanovienne de la littérature est spéculative, idéaliste. Le problème insoluble du réalisme socialiste , tel qu'il peut être analysé en termes marxistes , tient à ce que , par définition, cet "art de Parti" ne reconnaît pas assez (c'est -à-dire pas du tout) "l'autonomie des superstructures". Prenant acte d'une fêlure entre la pensée et l'action au niveau des rapports entre les écrivains révolutionnaires et les hommes de parti , l'auteur prend la défense des premiers, qu'il disculpe dans la mesure où les écrivains ont dû se soumettre à des exigences peu éclairées en ce sens qu'elles méconnaissaient le primat de la *praxis* :

> La grande difficulté du réalisme d'aujourd'hui , pour le dire avec une sérénité relative, ne tient pas du tout à ce que les règles qu'on a cru pouvoir en édicter sont absurdes, mais en ce qu'elles ne sont pas applicables. La grande difficulté du réalisme dans son développement

tient à ce que, pour que ses règles deviennent valables, ce n'est pas la cervelle du romancier qu'il faut changer, mais le monde. L'étrange est jutement que ce soient les hommes qui voulaient changer le monde qui aient cru pouvoir commencer cette opération par la cervelle des romanciers. [...] Ce serait juste que les écrivains reprochent avec âpreté aux hommes politiques de ne pas avoir assez organisé la production des hommes positifs dont ils ont besoin comme modèles à leurs romans [...]. Or, les hommes politiques au contraire mettent en accusation les écrivains qui ne fournissent pas le peuple de héros à imiter. N'est-ce pas le monde renversé? (MM, p. 475)

Autrement dit, il est impossible de demander à la fois à l'écrivain d'"écrire la vérité" (selon le mot d'ordre stalinien) et de soutenir l'enthousiasme collectif en anticipant sur le nouvel imaginaire de la société socialiste, puisque selon une autre "maxime" stalinienne , l'écrivain *doit être* un ingénieur des âmes. Aragon caractérise donc les problèmes du réalisme soviétique d'une manière analogue à l'analyse approfondie qu'en a donnée Régine Robin dans un ouvrage récent (1986), à savoir que cette littérature s'est trouvée confrontée à un *double bind*, à une prescription paradoxale (18) . Quand un écrivain réaliste se rend compte qu' il est ligoté entre des exigences contradictoires comme la vérité et le mensonge , le réel et l'illusion , il se voit condamné à la fois de part et d'autre, parce qu'il rejette l'idéologie de la littérature bourgeoise en même temps qu'il dénonce les consensus de l'idéologie communiste . Son drame est d'être pris entre ceux pour qui il n'est jamais assez réaliste socialiste et ceux pour qui il l'est toujours trop . En 1960, plusieurs déclarations vont en ce sens , quand Aragon rend hommage à la lucidité d'Elsa Triolet romancière:

Qui parle contre l'utopie, on le tient le plus souvent pour se détourner de l'avenir, quand c'est lui qui voit l'avenir.
(Elsa Triolet choisie par Aragon, nrf Gallimard, 1960 , p. 40) (19) .

Si nous admettions que l'écrivain tienne compte de la double exigence que cette double hostilité pose devant lui [...] lui faudrait-il ou servir ce qui lui est ennemi, ou donner de la vie une image expurgée pour ne pas "gêner" ceux dont il approuve l'action dans l'ensemble? Et plus, dont il entend appuyer l'action. Ce n'est pas là un faux problème. C'est ainsi que se pose aujourd'hui la question du réalisme dans le monde entier. Décrié en principe par les uns, dans la pratique par les autres. (ibidem, p. 53) (20)

Aragon lui-même éprouve très directement les effets de cette double exigence contradictoire, en les actualisant de manière démonstrative, lorsqu' il s'exprime ainsi, à propos de l'affaire du Monument: "*Que ce qui arrivait là, arrivait à tous ceux qui se réclament du réalisme, de la création. Que l'admettre c'était admettre l'échec du réalisme, c'était devoir admettre le renoncement au réalisme. Et que cela ne peut s'admettre. Arrangez-vous.*" (ibidem, p. 55)

Si un écrivain communiste ne suscite que la méfiance de ceux "pour qui" il écrit, s'il se heurte de toutes parts à des interdits idéologiques et s'il pratique l'autocensure , il n'est plus un réaliste digne de ce nom. Aussi le réalisme est-il posé dans le discours de l'auteur comme un *sine qua non* impératif. C'est ce à quoi il ne faut pas avoir à renoncer, car autrement cela reviendrait à remettre en cause l'alpha et l'omega du socialisme . Le socle du réalisme et le principe du socialisme, donc, devraient rester soudés. Avant tout le reste, l'auteur ne veut pas dénoncer l'un ou l'autre, mais il démontre que tout se passe comme s'il demandait l'impossible . Car la contradiction qu'il dénonce compromet peut-être objectivement la possibilité du réalisme socialiste, à cause des variations , des désordres de l'Histoire, de Staline à la déstalinisation :

> Le nombre des sujets qu'il ne faut pas toucher va croissant, du fait des tenants de l'art *pur* d'un côté, et de l'autre de ceux qui demandent à la fois à l'écrivain de s'en tenir à l'actualité et de n'en rien dire que ce qu'ils considèrent comme possible pendant la période en cours. Je n'exagère pas. (ibidem, p. 53)

> Voulez -vous un exemple de l'impossibilité d'écrire des romans réalistes où soit écrite la vérité? En 1948, un schisme s'est produit en Occident. La rupture entre la Yougoslavie et le Kominform. Au bout de quelques années , on nous a expliqué que c'était une erreur due à Staline [...]. [...] . Si j'avais accepté les thèses du moment, mon roman, par la suite, se serait trouvé disqualifié. Adopter les thèses inverses? Eh bien , sans être [...] agressif envers la Yougoslavie, je ne crois pas que le développement des choses là-bas ait été sans péché. Mieux valait ignorer la Yougoslavie. Ainsi, de soi-même, on s'impose des restrictions.

("Il n'y a pas de solution de continuité dans mon oeuvre", Le Monde du 13 septembre 1967 , p. IV)

Or, dans une *nouvelle* comme "Le Mentir-vrai", la même idée se trouve exprimée ; le statut "littéraire" du texte ne change rien à l'exposition du problème :

> On est pour écrire, dans ce troisième quart de siècle , plutôt gêné par ce qu'on sait, qu'on a connu, vécu: ce sont là les difficultés internes du réalisme, et parfois je me demande combien de temps encore il sera possible de les surmonter. Les réalistes de l'avenir devront de plus en plus mentir pour dire vrai. (MV, p. 24)

Lorsque le débat est posé en ces termes, le mentir-vrai apparaît comme une manière de contourner les interdits liés à l'image de la réalité en ayant recours à l'imaginaire. En outre, chez Elsa Triolet, une stratégie parallèle (dont fait état Aragon) apparaît peut-être avec ce "romantisme lunaire" que la romancière semble inventer comme pour "objectiver" les rêves de l'humanité sur le futur , dans leur caractère *nécessairement* chimérique; le concept qu'elle a forgé néanmoins (r)appelle le "romantisme révolutionnaire" d'antan , en même temps qu'il en déplacerait le point d'application , qu'il en dépasserait l'objet, en se réclamant d' une ambition beaucoup plus grande . En 1960, Aragon estime que cette "*nouvelle sorte d'enthousiasme*" correspond à une "*expression paradoxale du réalisme historique, comme on dit aussi* socialiste *, c'est-à-dire un art à la hauteur des possibilités nouvelles de l'homme, qu'il fasse des révolutions ou qu'il annexe les soleils.*". (Elsa Triolet choisie par Aragon, pp. 61-62.)

Le "romantisme lunaire" concilie dans le discours d'Aragon l'apparence d'un discours progressiste, et la critique de l'économisme. Cette expression paradoxale, qui se présente comme une défense et illustration de l'imaginaire, permet de résoudre les contradictions que l'auteur a relevées entre l'Histoire , l'utopie et le réalisme ; le "romantisme lunaire", en effet, permettrait de dénoncer "*ceux qui*

croient pouvoir changer le monde par de simples mesures d'organisation, sans que l'homme change, ou du moins qu'il commence à changer, c'est-à-dire qui croient pouvoir changer le monde contre l'homme." (Elsa Triolet choisie par Aragon, nrf, Gallimard, 1960, p. 62). A l'époque du Cheval roux déjà (1953) , avant de reprendre le thème dans Luna-park (1959) , un des romans de *L'Age de nylon*, Elsa invente avec le "romantisme lunaire" le modèle de l'anticipation bien comprise. La romancière à qui l'auteur de Blanche ou l'oubli rend hommage a compris que le devoir -être de la réalité future doit prendre en considération l'imaginaire de l'homme, au lieu de se limiter au passé, ou au possible, au vraisemblable; cette problématique ouvre une autre perspective par rapport à la critique de l'utopie sociale, où l'imaginaire n'avait qu'une connotation négative. Toutefois, comment ce nouveau renversement d'apparence paradoxale peut-il être opératoire pour la redéfinition du réalisme socialiste?

2. REVISION DES DOGMES

A) Sur le mode scientifique

L'écrivain qui vient à faire l'apologie d'un "romantisme lunaire" semble rouvrir les portes du domaine enchanté des illusions . Ce défi paraît incongru, cette audace est gênante, dans la mesure où le réalisme socialiste se recommande des principes du rationalisme : en ce sens l'imagination n'est-elle pas maîtresse d'erreur, n'est-elle suspectée donner droit de cité aux aberrations en tout genre? Dans J'abats mon jeu , le souci de rigueur dans la méthode dont fait montre Aragon exclut encore, semble-t-il, le caractère aventureux de l'imaginaire : *"Cet art de Parti [...] se distingue par le caractère scientifique de*

ses bases et de son développement, comme , si je puis dire, le communisme se distingue du socialisme utopique." (JJ, p. 214).

Pourtant , il serait faux ou contestable d'en conclure hâtivement que la pratique de l'imaginaire , reconnue aux romanciers, entre en contradiction avec la science; tout dépend de la conception qu'on se fait de celle-ci; dans les années 60, Aragon s'emploie manifestement à aplanir cette difficulté . En 1966, dans la résolution d' Argenteuil sur les problèmes de la culture qu'il a contribuée à faire adopter par le comité central, il est rappelé que la création littéraire ou artistique , souvent, précède la science ; Aragon s'accorde alors à penser, avec Garaudy, que l'imaginaire créateur est une forme spécifique de connaissance qui a le pouvoir d' *anticiper* sur le savoir conceptuel (21) . En 1966-67, dans Blanche ou l'oubli et dans la postface des Communistes , Aragon s'emploie à montrer que la prise en compte des erreurs historiques et au-delà des anomalies de l'imaginaire relève d'une méthode scientifique à caractère expérimental . D'après certains passages de Blanche ou l'oubli, toute l'histoire des sciences montre la valeur heuristique de l'anomalie (BO, p. 213 et pp. 473-475); la découverte de l'erreur permet de poser une hypothèse nouvelle qui remet en cause le savoir d'hier; elle fait avancer notre conception du monde en contribuant , dialectiquement, à la recherche de la vérité; dans La Mise à mort, le terme d'anomalie est déjà employé à propos des effets du dédoublement spéculaire (MM, p. 11 et p. 101), mais dans Blanche ou l'oubli le concept d'anomalie renvoie à la fois à ces considérations épistémologiques tout à fait générales et à la poétique du roman en particulier (cf. BO, pp. 474 et suiv.) . Or, ces truismes sur la pensée scientifique ne sont pas sans rappeler certains "classiques " du matérialisme dialectique , où Aragon aura trouvé des arguments qu'il a pu interpréter en faveur du vertige de

l'imaginaire et du réel (22). La préface d'Aragon au livre de Garaudy , D'un réalisme sans rivages , en 1963, confirme que l'auteur parle ici du marxisme , et pour le marxisme comme "science":

> Le marxiste parle à partir d'un *pari* qu'il a fait (que cela s'entende comme de l'hypothèse scientifique) et pour lui toute erreur de sa part compromettant le pari a valeur de crime contre l'humanité.
>
> J'écris ceci dans un temps où les erreurs de cet ordre ont été l'objet d'une dénonciation sans exemple, nécessitant pour tous ceux qui se réclament du marxisme de passer au trébuchet *leurs croyances*, je veux dire les idées que des actes d'autorité leur avaient fait prendre pour justes [...]. [...]. Il ne s'agit pas d'une révision du marxisme mais au contraire de sa restitution.
>
> (ARAGON, "Préface à Roger Garaudy", Les Lettres françaises n°997 du 3 octobre, p. 1 ; et "Préface" à D'un réalisme sans rivages, Plon, 1963, pp. 11-19)

Un objectif comme la "restitution" du marxisme renvoie à la condamnation du stalinisme, cette déviation dogmatique du marxisme que le PCUS lui-même a dénoncée comme telle (23). En citant le texte d'Aragon , Pierre Daix estime que "*cette ivresse de la responsabilité retrouvée*" est présente à travers la réflexion théorique de l'auteur dans une période de sept ans comprise entre le XXIIème Congrès du PCUS (décembre 1961) et l'invasion de la Tchécoslovaquie (août 1968), date à laquelle elle se perd définitivement (24) .

Or, des thèmes comme l'expérience de l'anomalie et le statut de l'hypothèse scientifique dans Blanche ou l'oubli renvoient à ces débats idéologiques . Outre les références , déjà étudiées, aux erreurs de l'Histoire (et notamment dans l'histoire révolutionnaire) qui figurent dans le texte, une preuve en est que le narrateur reconnaît avoir eu tort de croire que "*le système de distribution des biens*" était en mesure de résoudre "toutes *les anomalies sociales*" (BO, p. 474) : il est loisible d'identifier cette théorie fondée sur des transformations économiques comme une conception erronée du marxisme . En outre, en s'appuyant sur les commentaires externes de l'auteur, car les prises de position sont plus explicites dans le paratexte , il est permis de

comprendre pourquoi dans Blanche ou l'oubli, le roman se trouve défini, juste après cette "autocritique" indirecte , comme "une *science de l'anomalie*" (BO, p. 474): la déstalinisation exige , en effet, une mise au point doctrinale concernant la validité scientifique du réalisme socialiste , comme l'indique déjà "Le discours de Prague" (1962) , avant la "Préface à Roger Garaudy" (25) .

Il s'agit donc, pour Aragon, à plusieurs reprises au cours des années 60, de démontrer que l'imaginaire (redevenu le royaume licite de la création littéraire et artistique) peut coopérer avec la scientificité, que le statut du marxisme et la création dans l'ordre de l'imaginaire ne se contredisent pas, sauf au cas où la science devient un savoir dogmatique qui s'approprie la vérité . Dans tout ce qui vient d'être dit , il ne faut pas confondre le statut de la croyance et la conception de l'imaginaire. Tandis que la croyance , fondée sur l'illusion de l'omniscience, n'admet plus l'exception à ses propres lois , l'imaginaire a ceci de commun avec le réel encore inconnu d'apparaître toujours sous la forme de quelque irrégularité, comme une anomalie. La croyance est définie chez Aragon comme l'illusion d'un savoir clos, tandis que l'imaginaire est essentiellement inachèvement et ouverture de la réalité à venir . L'auteur en vient à expliquer que le stalinisme a été une erreur *parce que* le stalinisme n'admettait pas l'erreur. Mais le fait de parler d'une erreur, l'intention de corriger cette infraction au marxisme supposent de s'en référer encore aux lois du marxisme, à des lois supposées valables . Suffit-il, dans ces conditions, de prendre acte , par exemple, de la surestimation du dogme socio-économique auquel le stalinisme accordait une sorte d'infaillibilité ?

Or, la définition du roman comme "science de l'anomalie" comporte assez manifestement une contradiction dans les termes : elle se

ramène encore à un paradoxe. En effet, le principe de cohérence interne est un gage de validité *sine qua non* sur lequel se fonde la méthode scientifique. C'est pourquoi l'anomalie semble exclue des calculs mathématiques et des prévisions théoriques , même si elle fait retour dans leurs failles , dans la mesure où elle constitue un indice de leur fausseté . Et même si la recherche en sciences expérimentales prend en compte de manière constitutive et nécessaire l'exception, l'erreur possibles , elle vise plutôt à rejeter indéfiniment l'exception, l'erreur en dehors , en marge de ses hypothèses; l'anomalie n'a , donc, en science qu'un statut d'entre-deux de la théorisation. Au contraire, "la science de l'anomalie" semble se proposer d'isoler le mécanisme de l'erreur dans le procès de la découverte scientifique; elle suppose de décrire ce seuil critique et dialectique; ce dont il s'agit revient à faire état de l'impossibilité d'élucider l'insoluble , d'expliquer l'inexplicable . Prise à la lettre, l'objet de cette science est appelé à la rendre impraticable, inapplicable ; c'est pourquoi elle ne constitue peut-être qu'une image , un symbole . Ce que désigne cette expression , ce n'est peut-être rien d'autre que la science considérée comme un jeu subversif. C'est la recherche qui n'est pas encore reconnue et qui appartient de droit aux *"enfants aux mains d'avenir naturellement enclins à [...] devenir les hors-la-loi, les explorateurs de l'ignorance...toujours ramenés à cet instant du crime de connaître[...] à cette minute du paradis perdu."* (BO, p. 434). L'auteur projette peut-être , en particulier, le reflet magnifié de sa propre jeunesse , de ce temps où , même s'il n'était pas encore marxiste, il fit néanmoins , avec deux ou trois amis de son âge, des découvertes fondamentales pour l'écriture de ce siècle . Il oppose en tout cas ici la rigidité , la perversion du savoir "autoritaire" à la fécondité de la découverte. De même, la "science de l'anomalie" se nie paradoxalement

en tant que science *constituée*, puisque son objet implique de nier les rationalisations systématiques qu'elle serait amenée à formuler pour échapper à l'erreur.

Par conséquent, elle évoque donc aussi, quelque part, l'antithèse et la dérision de la science. Cet ultime effet de sens , même s'il dérive de préoccupations marxistes, permet peut-être , là encore, de marquer la place qui revient au surréalisme dans la problématique de l'imaginaire : le surréalisme , on le sait , a mis en pratique , par référence à la psychanalyse, une méthode scientifique appliquée à l'irrationalité des faits mentaux. Par ailleurs, Yvette Gindine (dans son ouvrage intitulé Aragon prosateur surréaliste) suggère , à propos de Omme , l'un des personnages d'Anicet , l'apport de Jarry, l' inventeur de la pataphysique , la science des solutions imaginaires, ou des exceptions systématiques du non-systématisable (26).

Dans le contexte de la déstalinisation, Aragon évite avec soin l'enfermement sectaire qui le reconduirait aussitôt au dogmatisme; au contraire, il introduit habilement à l'arrière-plan , dans l'intérêt même du réalisme socialiste , des apports extérieurs au marxisme, sans perdre de vue pour autant le marxisme.La définition du roman comme "science de l'anomalie" , dans Blanche ou l'oubli , rejoint certaines préoccupations "de pointe" de la modernité des années 60, à une époque marquée par le développement des sciences humaines , où l'influence du structuralisme et des logiques formelles est encore prédominante. Le narrateur est supposé être un linguiste qui a tenté d'étendre indéfiniment le champ des connaissances , mais qui , de l'avis de ses collègues structuralistes , n'a pas maîtrisé assez les fondements d'une discipline encore jeune (p. 272, p. 319); en outre, il a recours par métaphore , à un certain moment, aux théories de la cybernétique pour tenter de comprendre Blanche en communiquant des informations et

une culture à Marie-Noire . De même, dans la "Postface" des Communistes le roman est défini aussi comme "une machine, *au sens moderne de ce mot, à transformer au niveau du langage la conscience humaine*" (C, p. 591): tout se passe comme si la finalité du réalisme socialiste (éduquer et transformer les hommes dans le sens du socialisme) était opportunément transposée par référence à un nouvel instrument scientifique comme l'informatique .

Cependant, il ne faut pas oublier que le modèle informatique n'est qu'une *image* abstraite de l'écriture romanesque et de la prise de conscience humaine, dont la valeur n'est qu'approximative. Non seulement la mémoire artificielle est un des signes de l'oubli (p. 136) mais Geoffroy se montre déçu par le "modèle" obtenu qui lui semble, à tort ou à raison, improbable ; en fait, au lieu de suivre ses ordres, Marie-Noire s'est émancipée , affranchie subjectivement de la mission pseudo-scientifique qu'elle était "programmée" à remplir (pp. 322-323). La science de l'anomalie consiste à soumettre les codes (rationnels, logiques) à l'imprévisibilité, à l'incertitude, à la négativité (27) .

Au lieu de copier naïvement les méthodes rigoureuses des sciences exactes , il importe bien plus de prendre en compte le statut de l'erreur quand il ne s'agit plus de déterminer des lois physiques , des propriétés mécaniques , mathématiques ou techniques, mais de comprendre au moyen du roman, les faits humains impondérables , ce " *résidu non-analytique*"(BO, p.111) La science de l'anomalie est donc, en dernière analyse, une manière de parler de la résistance du réel inconnaissable, et d'insister sur l'incertitude, sur la relativité qui résulte des effets de la contradiction et de l'arbitraire . On peut rappeler la citation de Léon-Paul Fargue dans Blanche ou l'oubli: "*En art, il faut que la mathématique se mette à l'ordre des fantômes.*"(p. 57). Or, au moment de l'écriture de Blanche ou l'oubli, la théorie de

l'idéologie (un nom plus récent du marxisme), la théorie des mythes (ethnologie), la théorie du sujet et du fantasme (psychanalyse) sont mises à contribution pour dépasser les limites du formalisme structuraliste: c'est ainsi que l'Avant-Garde intellectuelle va lire , en fonction de ses propres questions , la problématique *ad hoc* du roman d'Aragon. Dans un article paru lors de la sortie de Blanche ou l'oubli , Philippe Sollers met l'accent "*sur les "exceptions" du langage poétique*" et leur " *rapport fondamental [...] aux bouleversements du savoir*"; il se montre assez visiblement séduit par la définition du roman que nous venons de commenter : *""L'homme" est un effet historique de production matérielle et de langue, d'écriture et de langue, à la fois objet et sujet, et le roman doit devenir la science de* cette anomalie, *de cet* aléatoire *qu'il est [...].*" (28) .

Le lecteur peut nous reprocher de l'avoir égaré en dehors des problèmes du réalisme socialiste, en proposant une lecture surréaliste , puis moderniste de la définition du roman en tant que "science de l'anomalie" . En fait, nous voulions montrer que la formule est, dans le texte , "à plusieurs étages"; il nous eût paru contestable de l'interpréter de manière unilatérale, donc réductrice, comme cela eût été le cas si nous avions choisi d'éviter cette apparente digression. Partant de la critique de l'idéologie stalinienne, l'analyse des rapports de l'imaginaire et de la scientificité permet à l'auteur , en définitive, de créer une convergence de vues pouvant être mise au crédit du réalisme socialiste. Ainsi, le discours romanesque, en cultivant une certaine équivocité, parvient à s'enrichir au-delà de son objet immédiat en misant sur d'autres effets de sens. Il importe de souligner que dans les derniers romans , Aragon ne cherche pas nécessairement à prendre des références marxistes sur les problèmes du stalinisme.

Néanmoins, les recoupements que nous avons indiqué entre le discours romanesque et les commentaires externes nous ont permis de montrer que la question des erreurs de la science , en tant qu'elle détermine une nouvelle définition du roman, se "justifie" sans doute par référence au marxisme et au réalisme socialiste. Mais comment et pourquoi ce discours se constitue -t-il de manière aussi détournée (d'où notre excursus) ? Lorsqu' il est rappelé ,d'après Léon-Paul Fargue, un poète symboliste , que l'exactitude mathématique doit se soumettre à l'essence fantomatique de l'art, nous sommes libres de laisser à la citation sa gratuité apparente ou d'interpréter plus précisément cette recherche de la subtilité et de l'incertitude "spectrales" par référence aux solutions des problèmes théoriques que cherche à trouver Aragon au moment où il écrit (29) . La critique de la connaissance dogmatique se réfère explicitement à Hipparque, dans l'Antiquité (BO, p. 213), et à deux "scientifiques" faisant autorité bien qu'ils ne soient point marxistes : Karl Popper (pp. 325-326) et Martin Joss (p. 475).

Le premier , connu pour ses travaux en épistémologie des sciences , a expliqué qu'il a été un ex-sympathisant communiste "repenti" dès son adolescence, déçu par une première *expérience tragique* de la lutte des classes, lors d'une manifestation à Vienne en 1919; de là, il devint antimarxiste . Dans The Powerty of historicism (1935) et The Open Society and its ennemies (1943) , Popper a critiqué le calcul sur lequel se fonde le marxisme, justifiant la violence et se réclamant de la science avec une certaine présomption pour promettre l'avènement d'un monde meilleur; il a montré aussi comment le sacrifice de la lucidité intellectuelle au bien-fondé de la cause enfonce par loyauté le bon communiste dans un piège (30) . Tout se passe comme si Aragon tentait , pour sa part, de concilier les deux versants des positions de Popper, au lieu de renoncer , comme lui, au marxisme pour choisir l'attitude

scientifique critique . Selon notre *hypothèse* de lecture , l'argumentation pourrait bien fonctionner avec une certaine efficacité pour condamner les croyances et le dogmatisme stalinien , puisque les analyses de Popper dans La Logique de la découverte scientifique (titre original: Logik der Forschung, 1934) permettent de montrer que dans les sciences expérimentales, seule la falsifiabilité, et non la vérificabilité d'une hypothèse peut être définitivement prouvée . Ce critère de validation se fonde sur une méthode dialectique qui convient tout à fait à l'analyse critique dont l'auteur attend la restitution du marxisme dans sa scientificité : "*Mais mon éminent collègue Karl R. Popper n'a-t-il pas écrit quelque part que les meilleures hypothèses sont les moins probables? Ce qui est le type même des propos dont on peut s'enivrer. Et je ne serai pas loin d'y surenchérir, disant que la réalisation d'une hypothèse tient avant tout à ce caractère d'improbabilité qu'on lui reconnaît.*" (BO, pp. 325-326). Il n'est pas pour nous surprendre que la formulation aragonienne de la théorie de Popper touche à l'extrême du paradoxe . Le contexte de ce passage renvoie à la conception du monde dans le roman, ou à la théorie de l'écriture romanesque. Mais si la motivation idéologique est implicite, *in absentia* , la science de l'improbabilité dans l'écriture contredit , comme pour en *corriger* les effets, les certitudes simplistes , les motivations transparentes auxquelles est souvent associée , non sans raison, la littérature réaliste socialiste (31).

La seconde référence "scientifique" à la fonction heuristique de l'erreur est tirée d' un ouvrage de linguistique : "*En 1958, préfaçant les* Readings in Linguistics, *mon éminent collègue américain Martin Joss écrit:* Une proposition scientifique est une proposition vulnérable. *Allez après cela nier le caractère scientifique du roman! C'est la vulnérabilité du roman qui nous apprend de la vie ce qui échappe à la*

règle, ce qui fait le caractère éphémère de toute loi." (p. 475). Cette sentence concerne donc apparemment la dicipline du narrateur, bien qu'elle puisse jouer le même rôle de substitut à des débats implicites qui dépassent ce cadre particulier . Venant peu après la citation de Popper, elle est insérée dans une méditation générale sur les erreurs de l'esprit humain; or l'exemple emprunté à l'histoire de l'astronomie qui illustre ce développement suggère que la *révolution* de la Terre autour de notre soleil peut être entendue parallèlement comme une métaphore : "*[...]nous en apprendrons de belles sur [...]notre soleil à nous*" (p. 474). (Aragon se dit souvent avoir été aveuglé par le soleil, par la lumière du communisme). Remarquons que le narrateur est si convaincu du bien-fondé "*du point de vue jossien*" (ou de l'interprétation qu'il en donne) qu'il nie que ce soit un paradoxe (autrement dit, c'est une proposition vraie, valable). (cf. p. 475) . Poursuivons cette tentative pour comprendre, par extrapolation , la sentence de Joss comme un signifiant (ou un interprétant) de la stratégie de l'écrivain : elle l'autoriserait à concevoir un réalisme tout aussi scientifique , même s'il a été fourvoyé dans la version stalinienne du socialisme: ainsi, la reconnaissance de l'erreur permet de surmonter la dénaturation stalinienne sans pour autant que les erreurs commises au nom du marxisme n'en compromettent la validité scientifique : on en arrive en effet à ce paradoxe que cela permet en fin de compte de nier l'erreur en tant que telle puisque la falsification est un critère lié au statut de la vérité scientifique . La reconnaissance pure et simple de l'erreur finit paradoxalement par servir à sa dénégation.

Cependant, par ces références aussi éloignées du stalinisme (en littérature et en science), il ne semble pas excessif de conclure que l'auteur parle souvent de science dans le roman à couvert du marxisme,

comme pour éviter l'effet indésirable de la polémique qu'il aurait suscitée , s'il avait fait état , de front, des problèmes idéologiques. Aragon pousse décidément très loin la dialectique, voire la casuistique du marxisme, d'une manière qui oblige son lecteur à en tenir compte . Ce serait, nous l'avons dit, occulter la fragilité des hypothèses et indexer le dialogisme subversif du texte sur le roman à thèse que de vouloir que l'auteur procède à une critique du stalinisme avec pour seuls instruments reconnus *valables* le marxisme. Au contraire , le discours romanesque entend conférer aux rectifications nécessaires une portée plus générale, de sorte que son propos peut valoir aussi *ouvertement* en dehors du marxisme , envers tous les dogmes, toutes les orthodoxies qui ont pu se manifester à d'autres époques de la science et des arts, dans le surréalisme, dans la linguistique structuraliste, dans le Nouveau Roman, etc. Au lieu d'ajuster , de cibler les critiques, la stratégie mise en oeuvre "enveloppe" certains griefs avec d'autres références; elle consiste à contourner, à élargir, à diversifier , de sorte que son avancée sans heurt n'accable et pourtant n'épargne personne en particulier ; elle cherche une meilleure efficacité dans l'équilibre des mérites et des torts qui peuvent être reconnus à plusieurs niveaux.

B) Sur le mode ludique, ironique.

En vérifiant à l'aune des invraisemblances du récit la validité scientifique de son écriture ,d'après l'hypothèse de Joss, l'auteur ne compte sans doute pas être pris au sérieux (pp. 475-476), même si l'improbabilité des hypothèses se révèle être un mécanisme essentiel de son invention romanesque ; cependant, il paraît naïf de *croire* à la lettre cette référence à la scientificité quand il s'agit de sa poétique du roman . Autre signe de l'humour avec lequel Aragon traite les applications du savoir scientifique...quand il n'en invoque plus la

compétence de manière contradictoire : "*Le romancier , tel qu'on se l'imagine , est une espèce d'ingénieur , qui sait fort bien où il veut en venir [...], s'étant dit je vais construire un pont comme ci ou une machine comme ça. Voilà soixante-cinq ans que je me paye la tête de ceux qui ne doutent point que j'en agisse ainsi , puisque je devais avoir six ans quand j'ai commencé ce manège.*" (JI, p. 10). Il se moque des lecteurs *pour qui* l'écrivain au travail doit faire preuve d'un grand sens de ses responsabilités, faute de quoi celui-ci ne serait pas digne de leur confiance. Or, l'image toute technologique qui s'impose ne rappelle -t-elle pas, pour la tourner en dérision, une fameuse définition stalinienne de l'écrivain, "ingénieur des âmes" , une trouvaille qu'Aragon dans Pour un réalisme socialiste (1935) trouvait "*géniale*", et précisément "*au sens scientifique du mot ingénieur*". Si allusion il y a , la réminiscence n'est pas difficile à décrypter: la condition d'ingénieur , qui aurait constitué alors l'équivalent d'un "brevet" , accordant une légitimation officielle aux écrivains réalistes socialistes, se révèle , trente ans après , avoir été sans importance réelle sur sa conception de l'écriture . Mais en raison du caractère astreignant de ce modèle inadéquat , le ton agressif, cette insolence du passage cité s'expliqueraient comme un tardif règlement de comptes.

Il convient donc de prendre en considération l'efficacité du rire subversif , de mesurer les effets de l'ironie, dont Aragon lui-même a fait état en 1965 dans une forte et simple phrase de sa préface au roman de Kundera: "*Mais le pouvoir toujours supporte mal* la plaisanterie. *A Prague comme ailleurs.*" ("Ce roman que je tiens pour une oeuvre majeure", La Plaisanterie , nrf, Gallimard, p. II). Mais il faut reconnaître que l'auteur plaisante même sur les conceptions de l'écriture qui lui sont attribuées. Au début de La Mise à mort, une contradiction comme le passage d'ordre magique au réalisme est mise à

distance par une interview oiseuse : le problème de la croyance irrationnelle qui se pose paradoxalement au cours d' une évolution où cet effet se devait d'être exclu, est présenté de manière dégradée par référence à l'astrologie. "*Pouvez -vous en fixer précisément le jour, l'heure...parce que ce serait fort intéressant d'en avoir les coordonnées...pour voir en faisant votre horoscope, à la lumière de cette nouvelle naissance [....] sous quelles influences astrales vous êtes devenu un réaliste [...].*" (MM,p. 21) . Cette boutade montre à l'évidence qu'il s'agit d'une explication à la fois "fantaisiste" et conventionnelle du mystère , où la naturalisation du phénomène constitue une méconnaissance de ses causes . En fait , la critique de l'opinion (de la doxa que représente le public) -- quelle qu'en soit la tendance -- est trop simple, trop stéréotypée pour devenir vraiment gênante au niveau des derniers romans. Le commentaire des derniers romans sait parfaitement la désamorcer , car les griefs inspirés par l'idéologie du réalisme sont retournés de telle manière que leur bêtise fait sourire le lecteur . Quelquefois , il est vrai, la bêtise est trop butée pour ne pas provoquer, à la longue, de l' irritation. L'auteur se livre alors à un éreintage corrosif où le lecteur assiste en tiers à un jeu de massacre (cf. MM, pp. 21-22, ou p. 474) . Le personnage de l'auteur prévoit les objections à La Mise à mort , et d'avance il s'en irrite :

> Vous avez écrit le roman d'un homme qui n'existe pas, et vous vous prétendez réaliste! On me juge. Et si vous ne voulez pas être jugé, vous n'avez qu'à faire comme tout le monde [...]ne pas écrire. Comme cela, les bêtises que vous pensez ne laissent pas de trace contrôlable, et quand elles seront exprimées un jour ou l'autre par un imprudent, vous aurez plein droit de lui verser sur la tête les pots de chambre sentant bon la merde du jour. (MM, p. 474).

Ce lecteur fictif qui n' admet pas l'invention d'un réalisme contradictoire permet , malgré lui, d'en faire reconnaître le caractère novateur ; en rappelant les "critères" du réalisme classique,

il adresse une objection sur mesure , encore que dépassée , car le romancier , avec sa science de l'aberration (illutrée dans La Mise à mort par les personnages dédoublés et la fantomatisation d'Anthoine) , lui a d'avance répondu par sa critique des limites du réalisme traditionnel : l'auteur se prononce donc pour une nouvelle définition du réalisme, au lieu d'entériner une définition conservatrice du réalisme (32).

D'autre part, dans La Mise à mort, les principaux dogmes du jdanovisme sont critiqués avec brio, d'une manière spirituelle, ce qui permet à l'auteur de s'en démarquer , de s'en débarrasser en mettant les rieurs de son côté. Voici une parodie de la phraséologie qui détermine les éloges scrupuleux de certains critiques littéraires communistes :

> Un jaloux d'aujourd'hui, pas Othello bien sûr. Il y a tout ce qu'il faut pour le réalisme tel que nous l'entendons ,la contemporaineté , le typique, et surtout l'objectivité...assez de cette littérature où l'auteur se regarde tout le temps dans la glace, Proust, Barrès...L'image du jaloux, mais entendons-nous: d'un jaloux positif, là est l'important! D'une jalousie qui est un facteur de la transformation du monde, vous ne voyez pas? Une jalousie tournée au bien, qui préfigure cette jalousie *d'un type nouveau*, laquelle ne saurait éclore dans un monde où l'homme -loup domine encore, sur le fond d'une économie perverse...non, une jalousie comme on en connaîtra une, quand déjà l'abondance régnant partout on ne saurait plus depuis longtemps y voir quelque vestige des temps féodaux. (MM, p. 27)

Il suffit à l'auteur de rapporter un discours "typique" pour ironiser sur l'uniformité pesante des grilles explicatives, et sur le caractère sélectif des filtres de lecture d'obédience "marxiste" ; la dénaturation du texte qu'entraîne l'application de critères aussi conformistes en littérature transparaît sans que l'auteur ait à prendre parti (c'est un procédé assez flaubertien) : la condamnation datée du narcissisme ou le contexte déterminant des rapports sociaux. Or, toutes les normes auxquelles s'accrochent ces tenants du réalisme socialiste classique sont transgressées dans La Mise à mort: il y a , entre autres,

une identification d'Anthoine à Othello, et une nette sous-estimation des rapports sociaux.

Ce sont pourtant de vieux chevaux de bataille qui sont remis en lice dans l' énumération citée, et Aragon ne les connaît que trop : 1-le typique (l'auteur , comme Luckacs , a critiqué la dispersion des romanciers naturalistes dans l' insignifiance des détails); 2-l'objectivité , un critère discutable : par rapport aux illusions liées à la "littérature bourgeoise", il faut que cette littérature serve la *praxis* révolutionnaire ; 3-la "contemporaineté": le réalisme socialiste est tourné vers l'avenir mais Aragon a toujours eu des problèmes avec la contemporaineté (déjà dans le *Monde réel* il y a un décalage avec le présent de l'écriture; la poésie de la Résistance , La Semaine sainte ou Le Fou d'Elsa font appel au passé, se construisent sur des références historiques, sans parler de la tentative scabreuse d'un roman médiéval. Elsa Triolet au contraire paraît faire preuve d'une audace et d'une lucidité exemplaires dans la contemporaineté).

Plus loin dans La Mise à mort, il renvoie dos à dos ses contradicteurs à propos de la réception de La Semaine sainte, ce qui produit un effet comique assuré : il oppose dans un style soudain argotique ceux qui ont trouvé des allusions à des événements contemporains et ceux *pour qui* ce roman historique manque d'actualité : "*[...] qu'est-ce qu'ils se sont démanché le coquillard [...] à trouver des incidences napoléoniennes à la politique de dernière heure! Remarque, c'était payer pour ceux qui trouvaient le truc scandaleusement historique, pas contemporain pour un radis, parce que tu sais, ne pas être contemporain, ça, c'est l'accusation majeure.*" (MM, p. 266) . La première catégorie de lecteurs se lance dans des hypothèses hasardeuses et réductrices . La seconde , composée de ceux qui exigent une contemporaineté directe , immédiate, ne peut désigner que les tenants du

réalisme socialiste conservateur (encore une fois, en partie la critique communiste). Voici comment il leur est répondu --*cum grano salis*--pour décevoir leurs attentes à courte vue sur la portée d'une oeuvre littéraire:

> Ah, mes enfants, laissez-moi la paix avec le hér. pos.! Est-ce que oui ou non le caractère *contemporain* du réalisme est l'essentiel, la dominante? Oui? En ce cas [...] qui ne voit qu'alors le roman risque avec une facilité déconcertante, réaliste aujourd'hui de ne plus l'être dans six mois, puisque tous les caractères, qui faisaient la semaine dernière un héros comme n'importe quel citoyen, risquent d'avoir été tous remis en question par la moindre crise ministérielle?(MM, p. 474)

Quant à la notion jdanovienne du héros positif , là encore , le romancier du *Monde réel* n'y a guère sacrifié, ou plutôt il ne s'y est jamais pleinement conformé, sauf peut-être, et pour cause, dans Les Communistes (33). L'auteur joue ironiquement sur l' absurdité qui consiste à vouloir concilier cette notion avec une passion négative comme la jalousie: les amis de l'écrivain essayent maladroitement de réhabiliter dans la perspective du socialisme cette "perversion" du sentiment amoureux , puisque l'homme nouveau , par définition , ne peut être que d' une parfaite moralité (cf. citation précédente, MM, p. 23). Plus loin encore, à la fin du roman, le narrateur feint de regretter les libertés qu'il a prises sous prétexte que l'absence de ce personnage frôle l'indécence, alors que l'auteur a voulu dénoncer par l'inexistence du héros positif le caractère utopique de celui-ci:

> Anthoine était mon héros positif. Tout d'un coup me voilà démuni de héros positif , j'ai l'impression de me montrer en public dans une tenue plutôt légère. Et cela dans le moment où, justement, je faisais tous mes efforts pour revenir sur ce caractère imaginaire que prenait mon histoire, quand je croyais la ramener dans les limites , les...que dire? entre les , enfin, rivages d'un réalisme [...] comme tous les réalismes, quoi, du prêt à porter, de la bonne confection. Et puis me voilà sans héros positif. Remarquez, déjà ne pas avoir de rives, de rivets, de rivages...mais pas de hér. pos.: alors, là! (MM, p. 473)

La réfutation des mythes du réalisme socialiste est traitée sur le mode du persiflage , de "l'éreintement" des "modèles" . Selon Bakhtine, l'ironie , la parodie sont des effets de bivocalité qui réfractent les

intentions de l'auteur; en outre, dans La Mise à mort, les mécanismes de l'écriture confirment la violation des règles du jdanovisme ; ici , leur rappel "pédagogique" met l'accent sur une dimension subversive qui autrement serait peut-être passé inaperçue, dans la mesure où les différences dans la conception de l'écriture sont trop considérables en elles-mêmes pour qu'un tel rapprochement vienne s'imposer spontanément à l'esprit du lecteur...

Les références contradictoires, mais explicites , au réalisme socialiste dans les commentaires cités précédemment nous enhardissent à indiquer , sous réserve, deux autres allusions critiques aux dogmes du réalisme socialiste dans La Mise à mort. La première constitue une remarque très ponctuelle. En commentant Le Premier choc d'André Stil, qui venait de recevoir le Prix Staline 1952, Aragon s'attachait curieusement à un "détail" psychologique : dans le roman d'André Stil, "*criant de vérité et de vie*" (Aragon *dixit*), le physique du héros positif, un secrétaire de section, a si peu d'importance que sa propre femme s'aperçoit qu'elle ne connaît pas la couleur des yeux de celui-ci; voici quelques extraits de la longue citation que fait Aragon de ce passage; le fait que le commentaire insiste sur ce point pourrait confirmer l'hypothèse d'un rapport intertextuel avec l'ambiguïté des yeux bleus ou noirs du héros de La Mise à mort :

Il y a des gens dans les livres, on dirait qu'ils n'ont que cela à penser, la couleur des yeux. Ils la voient au premier coup d'oeil[...] . Mais au fait , Henri, quelle couleur ils ont? Ce n'est pas croyable... Depuis plus de quinze ans [...], et pourtant elle n'est pas sûre. Elle croit qu'ils sont bleu gris [...]...

.....

Mais être certaine si c'est bien bleu acier!...Ce serait aussi bien marron . [...] .

.....

Mais les yeux bleus ou marron, elle n'oserait rien jurer. On se pose quelquefois des questions bêtes...[...]. Il est vrai que lorsqu'ils sont ensemble, Paulette et lui, [...] même s'ils ont un moment à eux, ce qui passe dans leurs yeux est plus important que la couleur.
("Parenthèse sur les Prix Staline", Les Lettres françaises, 1952)

Après un éloge de la valeur éducative , sur le plan idéologique, du Premier choc, cet article se termine par une autre citation , la définition intangible du réalisme socialiste par Staline lui-même; cette définition se présente comme le point de référence absolu (donc comme le contraire du vertige); il est rarissime de trouver chez Aragon cette obéissance à la référence littérale, cette fétichisation d'un texte-source ; ce ne peut être qu'à "*la lumière de la méthode forgée par Staline lui-même*" que le renoncement à une pratique d'altération, plus inventive s'impose , tout au moins dans le discours "théorique" de l'écrivain (34) .

Comme en témoignent les présupposés du discours de Paulette , dans Le Premier choc, le cas d' Anthoine, dans La Mise à mort , sous l'oeil du Miroir de Venise, semble causé lui aussi par un tel refoulement du plan individuel au profit du militantisme social . Par contre, contrairement à celle-ci, Fougère fait montre d'une compétence à toute épreuve pour reconnaître la couleur d'yeux respective d'Anthoine et d'Alfred (par exemple, MM, p. 181), alors même que la chose demeure incertaine . La femme aimée *plaisante* , se livre à tout propos un badinage amoureux sur l'origine , peut-être dramatique de ce phénomène (pp. 20-21) : "*Enfin, [...] il a été entendu que je n'avais pas trompé Fougère, mais que mes yeux étaient devenus* naturellement *noirs. Ca me change, dit-elle, de coucher avec des yeux noirs.* " (p. 21). Aragon, désormais, n'approuve plus la négligence "symptomatique" dont font preuve les personnages exemplaires du roman d'André Stil . Du même coup, il accepte de passer pour un représentant honni de cette littérature inutile où les personnages semblent se complaire , de manière apparemment gratuite , dans ces "riens" suspects de la séduction esthétique, mais cet intertexte implicite révèle que les personnages

de La Mise à mort y pensent toujours de manière obsessionnelle , et que leur comportement constitue une réaction compensatoire.

Il nous semble qu'un dernier élément de critique de la *doxa* réaliste socialiste dans La Mise à mort concerne le problème de"la réalité dominée". Cet aspect se rapporte directement à une conception que l'auteur a faite sienne, puisqu'en 1959 encore, dans J'abats mon jeu, Aragon définissait le réalisme socialiste comme "*la conception organisatrice des faits en littérature, du détail de l'art, qui interprète ce détail [...] dans le mouvement de l'humanité, au-delà de l'individualisme des écrivains.*" (JJ, p.173). Un passage de cet essai montre l'importance de cette caractéristique aux yeux de l'auteur: "*Je constate simplement que les professions de foi contre le réalisme s'accompagnent toujours d'un art qui [...] ne s'oppose au réalisme que par le refus d'ordonner cette réalité , c'est-à-dire par le triomphe du détail en-dehors de sa signification générale.*"(JJ, p. 160). Or, "*la réalité dominée par l'auteur*" est définie dans la "Digression du roman comme miroir" comme l'invention majeure du roman médiéval (MM, p. 194)

Mais Ingeborg-Fougère, au bout d'un moment , interrompt le narrateur dans sa dissertation en lui reprochant de tout confondre et de se laisser déborder par la matière :

> [...] si un comte de Parvenchères peut être tous les lieutenants du Roi, nous pouvons , vous et moi, Ingeborg, être tous les rois et toutes les reines [...] et aussi Cassio, ou Christian pour faire moderne, être tous vos amants. Et toutes les guerres sont la guerre de Cent ans, ou ma guerre est toutes les guerres, si vous voulez. Mais permettez cependant que j'en revienne à la réalité dominée.
> --Ah, je vous en prie! --s'exclame Ingeborg.--Car il me semble à vous entendre ici que c'est la réalité qui vous domine , d'où ce multiple désordre. Mais j'ai bien remarqué que vous ne faisiez [...] que mine de lire, et l'improvisation vous déborde. Il eût fallu , sans tricher, me montrer honnêtement ce que vous écriviez, où, j'espère, l'art est plus grand, c'est-à-dire le pouvoir de l'homme sur les événements montrés.
> (MM, pp. 202-203)

Le discoureur maladroit paraît assez penaud d'avoir provoqué cette objection chez son interlocutrice. L'effet comique vient de ce

qu'il semble être pris à son propre piège, pour avoir laissé découvrir une contradiction entre la matière et la manière de son discours, c'est-à-dire entre la maîtrise qu'il prétend définir, et la défaillance de son énonciation; ne serait-ce qu' au niveau du contenu de l'énoncé , l'hypothèse qu'il avance à propos de l' identification généralisante des personnages romanesques, prête d'elle-même à une certaine confusion entre ceux-ci, en ce qui concerne leur être particulier . Un autre passage du roman pourrait confirmer que ce débat sur la réalité dominée, bien que l' enjeu en soit, ici, apparemment éloigné, renvoie à la conception du réalisme socialiste chez l'auteur et non seulement à l'invention du réalisme dans le roman médiéval... Dans ce texte où le chaos de la réalité est commenté dans sa relation de cause à effet avec le désordre de l'écriture, le thème de l'effondrement du sens côtoie une allusion au héros positif, qui peut servir de "signe-témoin" à l'appui de la lecture que nous proposons. En outre, le contexte fait sens par rapport à l'aveuglement idéologique de la période stalinienne:

> Après ça, parlez du réalisme. On a les faits devant le nez, et on s'en tire avec un beau raisonnement. C'est une petite chose après tout. Il n'y a qu'à rétablir le contexte, placer le détail à l'échelle de cette immense réalité, à son échelle de détail. Et puis c'est de tout qu'on juge comme ça. De toutes les choses de la vie. Cette vie débrochée, en charpie, où le texte ne se suit plus, les pages n'importe comment, dans tous les sens. Un roman dont on n'a pas la clef. On ne sait même pas qui est le héros, positif ou pas. [...]. Ah, que c'est mal foutu, la vie. On essaye de lui donner une signification générale. On essaye. Pauvre petit. (MM, pp. 62-63)

Avec l'abandon du concept de "réalité dominée", c'est aussi la possibilité d'interpréter la signification générale des faits refoulés qui est compromise . C'est donc un effet du vertige qui se substitue à cet ancien thème directeur. Certes, la reconnaissance de l'échec à comprendre ce référent historique dans la perspective du socialisme est associée dans le texte cité à la dimension tragique, et non pas à la critique "ludique" . Mais les analyses de la première partie de ce

travail ont montré que les confusions perpétuelles liées à l'image de la réalité sont pratiquées comme un jeu , au niveau de l'écriture romanesque. La "relève" d'une conception dogmatique (fondée sur l'omniscience historique) consiste donc dans la poétique des derniers romans à cultiver le désordre, l'incertitude comme une sorte d'irresponsabilité à l'égard du sens.

Ce sont donc des modalités comme la dérision , l'ironie, la dimension ludique qui servent essentiellement à dénoncer les mythes du réalisme socialiste . Mais la question se pose , à présent, de savoir à quelle stratégie l'auteur a recours, au lieu que de nous limiter simplement à constater la fonction subversive du rire. Le traitement humoristique , ludique que l'auteur réserve aux codes jdanoviens semble en effet avoir pour effet particulier de situer la critique des dogmes au -delà du débat d'idées, ce qui permet aussi, du même coup, d'échapper à une "discussion sérieuse". La portée et l'utilité même de la polémique sont minimisées. Il est vrai que pour une part, Aragon n'est pas directement concerné en tant qu'écrivain . Il est toutefois assez profondément atteint par rapport à son discours antérieur de théoricien du réalisme socialiste. Cette dérision à l'égard des formes figées de la littérature socialiste renvoie habilement à une subversion (toujours) déjà accomplie ; il ne s'agirait que d'ouvrir un "faux débat", en ce sens qu'il repose sur la circularité du dispositif auquel l'auteur a recours. L'humour est d'autant plus efficace qu'il constituerait le substitut résiduel d'une critique doctrinale jugée inutile. Alors que le discours jdanovien est fondamentalement "ennuyeux", le jeu d'esprit , cet exclu du réalisme socialiste, revient en force pour en démentir familièrement l'autorité et la crédibilité .

3. LE "QUITTE OU DOUBLE" DU REALISME

Ainsi, d'après l'oeuvre et le discours de l'auteur, au cours des années 60 , la critique du réalisme socialiste en tant que doctrine n'empêche pas l'écrivain de se réclamer encore du réalisme, d'un nouveau réalisme. Dans son importante "postface" aux Communistes, en 1967, Aragon souligne d'emblée le caractère ambitieux de sa conception du réalisme (C, p. 589) , qu'il *engage* à miser , à jouer sur les audaces *incroyables, inimaginables* de l'imaginaire romanesque (C, pp. 608-609).

Mais ce qui tend à confirmer la périodisation de Pierre Daix, c'est qu'à partir des années 70, la fièvre avec laquelle il soutenait (avec Elsa) ce pari sur le renouvellement du réalisme socialiste retombe et la consubstantialité du réalisme et du socialisme tend à se perdre. Alors que les prises de position de l'auteur, au sens fort de ce terme, deviennent de plus en plus rares , l'heure est venue des bilans idéologiques et biographiques de son passé. L'approfondissement de cette faille ne s'expliquerait-t-il pas en partie par une double raison liée à l'échec d'une conception fausse du socialisme et à la réussite d'un réalisme critique et contradictoire? D'une part, l'enjeu , du point de vue de l'écriture, a été amplement réalisé; d'autre part, la désillusion politique, à partir de l'invasion de la Tchécoslovaquie et au-delà, la mort d'Elsa et la fatigue de combattre seul à un âge avancé, sans doute, ont fait le reste . Les traces de l'indexation *théorique* sur le réalisme socialiste (encore lisibles dans les années 60) disparaissent , semble-t-il, du discours de l'auteur dans les dernières années. Sur le tard, il n' importe plus autant à l'écrivain de faire valoir toujours l'actualité de cette problématique : au fond , il s'en tient quitte, n'ayant rien à lui ajouter de nouveau... En effet, dans la période d'écriture de Théâtre/Roman , Aragon parle autrement du "créer", de sorte qu'il semble éprouver de moins en moins la nécessité de faire intervenir le sort du réalisme contemporain comme une

motivation fondamentale , comme si cela ne pouvait plus être en ce sens qu'une *redite* . Cependant, les écrits immédiatement antérieurs font état du caractère définitif de ce ralliement au réalisme socialiste, et il n'y a pas eu , non plus, de rétractation explicite : au contraire, il faut le tenir pour dit . Soyons prudents, nous aussi, devant cette prudente réserve : le silence des dernières années sur la théorie du réalisme ne constitue qu' un signe de cet ultime "désinvestissement" idéologique, mais non une preuve irréfutable.

En fait , au cours des années 60, Aragon en est venu à se démarquer tellement du jdanovisme que l'étiquette "réalisme socialiste", malgré tout, le gêne. Alors qu'en s'y référant encore l'auteur semble clairement "appeler les choses par leur nom", la preuve de fidélité dans l'innovation qu'il entend faire prévaloir risque d' entretenir --au contraire--une fâcheuse confusion , par simple référence aux connotations qu'il dénonce. Il a pu s' aviser de cet effet indésirable comme d'une difficulté : même s'il l'entend dans un autre sens, la reprise du terme ne permet pas, *a priori*, de lever toute équivoque avec le jdanovisme. Observons la dialectique à laquelle il a recours : Aragon emploie toujours ce concept comme s'il allait de soi ,quand il parle du réalisme (cf. "La fin du "Monde réel"", C, p. 606). Il ne montre aucunement l'intention de démentir ce qui constitue, ce qui fonde symboliquement le sens de son évolution *personnelle* en tant qu'écrivain, mais il se sent obligé d' user de circonlocutions pour cerner "l'étiquette" elle-même : l'usage de l'italique quand il s'y réfère peut alors signifier une relative mise à distance, comme pour prendre "entre des pincettes" ce dont il parle. L'inadéquation objective qu'il éprouve entre le terme et sa nouvelle acception, sans la reconnaître tout à fait, et que nous constatons aussi , au vu de l'écriture des derniers romans, révèlerait un malaise

latent à gérer l'autre versant du réalisme socialiste, celui dans lequel l'auteur ne se reconnait pas. Il n'est que plus difficile dans ces conditions de sauver le réalisme socialiste comme théorie d'Avant-Garde de la littérature! Le signe le plus flagrant qu'il prend en compte l'écart entre le nom et la chose est que, dans les années 60, Aragon cherche des périphrases qu'il substitue parfois à un concept qui a -- pour le moins--inévitablement mauvaise presse chez la plupart des intellectuels français, puisqu'il désigne aussi, purement et simplement, les théories du réalisme soviétique. Parmi ces "nouveaux termes" figure le concept du "mentir-vrai" , même s'il a une signification beaucoup plus générale , complexe, et profonde ; le rapport de cette trouvaille avec le réalisme socialiste est attesté , car Aragon lui-même s'en est expliqué en citant avec une sorte d'ironie amère le mot d'ordre de Staline aux écrivains ("Ecrivez la vérité") . Nous étudierons ici d' autres "synonymes" qui peuvent servir de formules alternatives peut-être plus limitées et plus précises , dans la mesure où elles concerneraient emblématiquement la restitution du réalisme socialiste : un "réalisme sans rivages" (1963), une expression de Garaudy , à laquelle il fera référence à plusieurs reprises; "un réalisme du devenir", un terme de l'invention d'Aragon, qui constitue le titre d'un article de 1965 (Les Lettres françaises, n°1083, du 3 juin 1965, pp. 1-6 et 7); enfin, la synthèse la plus large de ce que devrait être le réalisme en quelque sorte "idéal" , mais non utopique, nous croyons la déceler dans quelques autres formules de Blanche ou l'oubli, comme le "roman-hypothèse" (variante du "roman - parenthèse", contre le roman à thèse; de même , ce leit-motiv repris à Hölderlin peut faire sens: "Ce que nous cherchons est tout". En effet, Blanche ou l'oubli , publié en 1967, est le roman où , manifestement, (à la manière d'un manifeste, aussi) Aragon cherche le plus à positiver sa

conception du réalisme sur le plan idéologique et théorique : à en écrire, à en réécrire une "bonne" définition, valable au moins pour lui.

A) "Un réalisme du devenir"

Dans "Un réalisme du devenir" , un article dont la date de publication suit de peu celle de La Mise à mort, Aragon fait référence au réalisme socialiste pour indiquer la valeur exemplaire du dernier roman d'Elsa : "[...] *c'est par Le Grand Jamais que peut être compris ce que c'est que ce réalisme dont je parle. [...]. Oui, le réalisme socialiste, puisque c'est si mal vu de le dire aujourd'hui. Un réalisme avec lequel il n'est pas si simple qu'on croirait d'en finir. Parce que c'est un réalisme non pas de l'être, mais du devenir.*" ("Un réalisme du devenir, Les Lettres françaises, n°1083 du 3 juin 1965, p. 7) (35) . Le concept de "devenir" s'oppose ici au réalisme figé , qui se maintient par dogmatisme : "*Le plus difficile, dans le réalisme [...] c'est aussi de laisser ouverte la destinée des hommes, de les imaginer en mouvement, de croire à leur faculté de transformation. Le plus difficile, c'est de donner sa chance à l'homme au-delà de ce que la société l'a fait. Je ne doute pas un instant qu'au nom du réalisme même des théoriciens s'élèvent contre ce devenir. Parce qu'ils savent tout ce qu'il faut penser de l'homme et des choses.*" (ibidem, p. 6). Blanche ou l'oubli n'allait pas tarder à en donner , nous semble-t-il, une application "exemplaire" , en montrant la transformation du personnage de Marie-Noire: elle évolue au -delà de ses origines de classe et de son indifférence au monde qui l'entoure ; le désir de connaître , en même temps qu' une prise de conscience se substituent à l' aliénation initiale de la jeune femme qui nous est montrée dans le premier chapitre . Dans le roman, cela ne va pas sans une certaine "invraisemblance" qui ne gêne pas Aragon , comme nous le savons, dans la mesure où l'auteur se réclame ouvertement d'un réalisme qui ne

reposerait plus sur la "lisibilité" et la cohérence, mais sur la contradiction imprévisible et l'ouverture à l'improbable.

La référence au *devenir* ne manque pas de faire sens aussi par rapport à la conception de l'*avenir* dénoncée par l'auteur , car les deux termes s'entendent comme un doublet à valeur dialectique . Nous avons vu que la critique du stalinisme chez le dernier Aragon a cette particularité qu'elle revient à assimiler au socialisme utopique la croyance aux certitudes historiques (car en premier lieu, à partir de 1956, ce n'est pas tant sur le socialisme autoritaire dans les pays de l'Est que sur cet aveuglement à la réalité en devenir que l'écrivain s'interroge , semble-t-il) . Cependant, Aragon lui-même a associé , dès l'origine, le réalisme socialiste en URSS avec le devenir sinon avec l'avenir, en imaginant cette esthétique comme celle qui , par nature, se rapporte à "*l'enfantement d'un monde nouveau*" dans la douleur d'une gigantesque parturition (Littératures soviétiques, p. 265). Lorsqu'il est question de "*cette gésine des temps prochains*" (Théâtre/Roman, p. 323), il est permis de penser que cette expression se réfère sans doute dans le discours aragonien à cette grande vision du communisme "à naître". Parallèlement, donc, la littérature réaliste socialiste aurait dû , compte tenu de sa signification symbolique , être préservée *a priori* --par essence--des codes, des poncifs , des dogmes en tout genre, puisqu'elle décrivait un monde *à faire*, où rien n'était établi, consolidé. Ce que l'auteur entend rejeter après-coup, nous l'avons dit, c'est la certitude messianique de l'avenir . Mais avant tout le réalisme socialiste l'a séduit à l'origine --et paraît le séduire encore --à condition de relever en ce sens du *devenir*, un concept qui comporte des connotations telles que le dynamisme, le mouvement , l'ouverture et l'incertitude du *conjectural*.

Ainsi, Aragon se ressaisit de la perte des vérités dogmatiques de la période stalinienne en cessant de *croire* que le discours réaliste doit triompher en restant maître du sens et de la perspective de l'Histoire . A présent, il s'agit , à travers le thème du devenir, de promouvoir l'*issue* incertaine d'un réalisme à "*caractère expérimental*" (C, p. 606)dans l'art et la littérature --mais dont l'issue constitue cependant une solution provisoire, voire définitive , en ce qu'elle convient à la poétique de l'auteur. Alors que toute vérité acquise est remise en cause, dans le discours "théorique" d'Aragon vers 1965-66, la recherche de la vérité correspondrait à l'intuition des phénomènes à venir dont le réalisme permet de prendre connaissance dans leur inachèvement et dans leur " *perpétuel dépassement*" (ibidem) . A première vue, un réalisme du devenir , à valeur conjecturelle , à vocation expérimentale permettrait du même coup de sauvegarder une caractéristique analogue du réalisme socialiste, en tant que méthode scientifique, cette fois "correctement" interprétée , dans la mesure où le créateur se voit conférer dès lors un "*statut analogue au chercheur scientifique*" (ibidem, C, p. 607). Cette hypothèse fait le lien avec la conception ancienne du "réalisme socialiste" , en ce sens qu' Aragon s'était montré réceptif dès les premières années trente à des thèmes comme la formation, la transformation de la conscience historique réelle dans et par la littérature.

En 1966, les travaux du Comité central d'Argenteuil , contemporains de l'écriture de Blanche ou l'oubli et de la postface des Communistes, ont marqué le rejet des conceptions dogmatiques et souvent "néo-scientistes" qui stérilisent la culture et la création esthétique . Aragon et Garaudy , qui y ont pris part de manière considérable, entendent rappeler que le reflet esthétique se distingue de l'idéologie, pour démontrer l' apport éminent de l'oeuvre d'art en tant

que production non-idéologique. Néanmoins il est permis de se demander plus avant pourquoi ils accordent une telle importance à "légitimer", à réhabiliter la dimension de connaissance de l'art et de la littérature. Pour faire reconnaître la valeur de l'activité créatrice , tout se passe comme s'il fallait mettre en parallèle la recherche de nouveaux moyens d'expression avec les mérites , les avancées de la science . "*Tout invite les intellectuels communistes à aborder avec audace et indépendance de jugement les problèmes ouverts dans le domaine de la science, de la philosophie et de l'art.*" (36). (Les trois domaines sont encore liés dans cette phrase) . Aragon constate que la résolution d'Argenteuil n'est qu'un compromis entre ceux qui l'ont adoptée (dont lui) et non l'expression même de sa pensée ("A propos de la résolution", (cf. Les Cahiers du communisme n°5-6, mai-juin 1966, p. 263) ; il approuve en tout cas le langage ouvert aux non-marxistes que la commission qu'il présidait a tenté d'adopter (ibidem, p. 264). Néanmoins, malgré l'"avancée" indéniable que constitue le texte de cette résolution , le poids de certaines exigences subsiste, nous semble-t-il, à l'arrière-plan, comme le montrent certains passages (37) .

Il est rappelé dans la résolution d'Argenteuil, "*que les intellectuels de toutes disciplines trouvent dans le marxisme [...] l'union révolutionnaire de la pensée et de l'action [...] .*". Loin d'être "*un corps étranger à l'univers de la culture*", le marxisme "*est né de son développement même et donne sens à tout l'acquis de l'humanité.*" (38) . Il y a donc de l'acquis, et non du devenir! Il y a ici tout de même une référence solide, polyvalente,--le marxisme--qui arrime la production sans fin des multiples variables culturelles ; d'après ce texte, même si le marxisme fait l'objet , lui aussi , d'une recherche, il lui est reconnu néanmoins un rôle fédérateur ; il assure l'intellectuel, l'artiste marxistes de l'emporter sur ceux qui n'ont pas

atteint la force que leur donne ce supplément de savoir actif.

Cependant, nous ne croyons pas que ce "*ferment d'une réflexion et d'une recherche collectives*" (39) ait joué un rôle décisif dans l'invention des jeux hyperlittéraires de la dernière période. Malgré l'esprit dialectique d'Aragon, les textes que nous étudions ne nous paraissent pas pour autant démontrer "*l'union révolutionnaire de la pensée et de l'action*" (40) , ne serait-ce que parce qu'il y a trop de clivages entre les doubles de La Mise à mort. Les intentions de l'écrivain pèsent moins que le texte qui s'écrit. Avec son art de l'expérience improbable, sa rhétorique paradoxale, l'écrivain ferait plutôt le contraire de l'homme d'action (le dirigeant communiste) par une sorte de schizophrénie involontaire; la fidélité d'Aragon à son Parti et les éloges officiels n'y font rien . Les preuves ne manquent pas qui montrent qu'Aragon s'est trouvé souvent plus ou moins incompris de l'opinion collective qui prévalait dans son camp (41) .

En outre, le problème d'une formule comme le réalisme du devenir (à vocation expérimentale, conjecturale), c' est qu'elle ne se distingue pas assez de l'anticipation de l'avenir, pour ne pas se confondre, ici et là, avec les aspects condamnés du réalisme socialiste qui se rapportent à la croyance. De fait, dans Blanche ou l'oubli , nous avons vu que le discours sur l'avenir et sur la science n'était plus recevable, qu'il tourne au drame quand il n'est pas tourné en dérision. C'est plutôt la fiction que la science qui est interrogée dans son aptitude à anticiper. La réponse est déceptive, négative. Un symbole en est que Philippe tue la femme qu'il aime, Marie-Noire, alors qu'elle venait d'accoucher d'un bébé , qui meurt lui aussi étouffé dans les draps du lit. Son père, le meurtrier , voulait l'appeler "Avenir" (BO, p. 487), tandis que sa mère , avec une pointe d'humour, laissait planer le mystère sur l'enfant qu'elle voulait appeler "Oscar" (BO, p. 291, p.

299, p. 324, p. 486). Malgré ce dénouement dramatique (l'enfant mort-né) , une note en bas de page donne la parole au fils de Marie-Noire en 1982 (BO, p. 217). Le fait d'imaginer Oscar adolescent est inconciliable avec la vraisemblance , donc avec le "réalisme" classique, puisque l 'anticipation est tentée , alors qu'elle est contredite à la fin du roman. La place marginale de cette hypothèse aberrante (en note, en bas de page) (42) emblématise le statut-limite d'Oscar qui dans ce chapitre n'est pas encore *conçu* , n'est pas encore entré dans le roman. Il s'agirait d' une anticipation qui transgresse les conventions diégétiques (ce serait une prolepse externe que l'on pourrait peut-être qualifier de métaleptique selon les concepts de Genette). En même temps , Oscar semble placé dans et par cette note à l'extérieur de la fiction , puisqu'il est censé lire cette page et la commenter , avant que l'auteur ne commente l'écart entre sa vision du monde et celle de la génération de ses parents . Le statut d'Oscar est placé dans le roman entre fiction et réalité , et chacune des deux hypothèses s'annule l'une par l'autre: en simplifiant l'aporie, si Oscar appartient au monde fictif, il ne peut être aussi un lecteur réel du roman et s'il est mis en situation d'être un lecteur externe , il ne peut plus être désigné comme le fils de Marie-Noire , personnage de Blanche ou l'oubli . Quant au jeune homme , sa lecture-fiction du roman constitue un effet de symétrie inverse, puisqu'Oscar ignore les événements de 1965 auxquels il est fait ici allusion . Tel qu'il nous est montré dans le miroir de l'avenir, il s'interroge sur le référent diégétique et même sur le langage de Blanche ou l'oubli ; par extension, l'incertitude où il se trouve s'applique au passé , et non seulement à l'avenir . Par-delà un saut fictif dans l'avenir, le réalisme du devenir trouve peut-être ici son sens à "actualiser" en pratique les effets de l'oubli, et l'évolution historique comme une forme de la

méconnaissance. Mais il a fallu nécessairement porter atteinte à la crédibilité de la fiction pour faire advenir cette vérité qui ne peut être que relative et critique.

Cependant, il ne faut pas perdre de vue qu'Oscar ne peut atteindre l'âge où il s'interroge sur le monde. S'il est mort-né à l'avenir , dans la symbolique d'une affaire criminelle, son devenir incertain dans le texte le rend tout aussi inassignable, irreprésentable. L'improbabilité empêche l'hypothèse de se poser autrement que par fiction, --bien différemment du statut réel de l'hypothèse scientifique. A ce "stade" d'incohérence , l'auteur semble plutôt se jouer des conjectures sur le devenir humain que s'y livrer . Ici la croyance à l'Avenir (avec une majuscule, comme l'autre nom d'Oscar) n'est pas dénoncée par un discours à proprement parler , elle n'est pas refusée à l'appui d' un commentaire sur la réalité historique; elle est intégrée aux mécanismes de la fiction pour être transgressée *de vivo*. Ce faisant, le romancier n'abandonne pas l'irréalité même de l' anticipation, de même que le poète ne renonce pas aux pouvoirs symboliques du mythe pour on ne sait quelle rigueur scientifique . Dans un entretien avec Paul Chwatt, en 1964,l'auteur du Fou d'Elsa indique qu'un critique lui a reproché d'avoir altéré la pensée de K. Marx , pour qui "l'homme est l'avenir de l'homme", en écrivant que la femme est l'avenir de l'homme (43). Puis il feint de cautionner de manière fantaisiste la certitude historique de l'avènement du communisme dans un seul pays et il surenchérit avec une certaine ironie à cette idéologie au pouvoir qu'il n'en qualifie pas moins d'utopique (44) .

B) "D'un réalisme sans rivages"

Nous avons déjà cité un passage de la préface D'un réalisme sans rivages (1963) , où les problèmes de l'art et de la littérature étaient liés au contexte de la déstalinisation [cf. 2. A]. Deux ans

plus tard, en 1965, l'écrivain estime que les théoriciens dogmatiques qui , dans " *une série de pays*", ont mal accueilli l'essai de Garaudy devraient réviser leurs condamnations définitives des oeuvres modernes ("Un réalisme du devenir", Les Lettres françaises, art. cité, p. 7). Il ne faut pas croire , ajoute-t-il, ceux qui ont laissé entendre que sa conception personnelle du réalisme n'est fondée sur l' exploration de l'interdit, sur la négation des limites que depuis cette date récente, comme s'il avait attendu que son ami Garaudy lui en donne permission (ibidem, p. 6). Il se dit prêt à le rejoindre en disgrâce au nom de toute son oeuvre d'écrivain réaliste dans la mesure où il partage les idées de celui-ci . En effet, dans le discours qu'il prononce en janvier 1965 en recevant le titre de docteur *honoris causa* de l'Université Lomonossov de Moscou , titre qui avait été décerné à Garaudy quelques années auparavant , Aragon use du crédit qu'on lui reconnaît pour prendre la défense du philosophe français ; il refuse que la presse soviétique établisse une "*discrimination qui rejette le livre en enfer, mais ne ferme pas tout à fait la porte du paradis au préfacier*". ("Puisque vous m'avez fait docteur", Les Lettres françaises, n° 1063, du 14 janvier 1965, p. 6).

Aragon apprécie le titre de l'essai de Garaudy pour sa valeur programmatique , au -delà du contenu même de l'ouvrage . En effet, dans les années qui suivent sa publication , il se réfère plusieurs fois à cette formule imagée: "*On le sait , j'ai salué, comme convenant à ce réalisme dont je me réclame , une expression inventée par Garaudy, et que je trouve pour ma part fort heureuse:* un réalisme sans rivages. *L'idée même d'une esthétique qui suppose l'endiguement, quais ou rivages, ne peut, me semble-t-il, que donner un caractère dogmatique au réalisme considéré.*" ("La fin du "Monde réel"", C, p. 606).

Dans La Mise à mort , à plusieurs reprises, Aragon fait allusion , avec beaucoup de connivence , à la formule de Garaudy , comme pour provoquer à plaisir les tenants d'un réalisme traditionnel (lequel , dans les pays de l'Est , se confond pour l'auteur avec une conception *dominante* du réalisme socialiste): "*Entre nous, l'histoire d'un homme qui a perdu son image, est-elle compatible avec le réalisme? Anthoine voit bien comment un pareil thème risque de faire dire qu'il est au moins infidèle à son esthétique. A moins qu'on change la définition du réalisme, qu'on en recule les berges. Comme le propose ce philosophe marxiste, vous savez.* " (MM, p. 28). Ailleurs dans le texte , l'expression de Garaudy est prolongée par une *dérivation* poétique : un jeu de paronomase sur "*rivages*" appelle "*rives*" par opposition à "*rivets*" ; chaque terme s'enchaîne immédiatement au précédent comme sous l'effet d'une association incontrôlée (MM, p. 473). A la page suivante, la formule de Garaudy est repensée en termes théoriques : "*Puisque, disons-le bien , si ce n'est pas le réalisme, c'est la réalité qui est sans rivages.*" (MM, p. 474) .

Il y a tout lieu de croire que l'auteur de La Défense de l'infini ne pouvait qu'être séduit par l' image d'un réalisme sans rivages au sens où il s'agit , d'abord, de transgresser des frontières , des interdits de tous bords . Le "métaréalisme" du dernier Aragon est une théorie de l'écriture qui part de son impossibilité même: il contredit ses propres règles comme pour se constituer au moyen d'une série d'exceptions et d' échappées vers l'irreprésentable. En outre, l'auteur pratique aussi depuis longtemps "un réalisme sans rivages" au sens où il se livre à une "assimilation critique de l'héritage" très étendue dans l'espace et le temps. Cet art d'imiter en les transformant les oeuvres de la grande tradition fait pièce, comme on le sait, aux limites de la littérature prolétarienne, et il est recommandé par le

réalisme socialiste (en France, Maurice Thorez, l'autodidacte, en est aussi le défenseur). Une telle conception de la littérature convient à Aragon, d'autant qu'il l'interprète comme une ouverture à l'intertextualité apparentée à la réécriture critique des grands auteurs , à la manière de Lautréamont-Ducasse. Il semble que l'écrivain ait pu s'appuyer sur cette étrange filiation avec ses premiers écrits, pour se persuader que les impératifs idéologiques et politiques allaient de pair avec les exigences de la modernité , dans le prolongement des découvertes de l'avant-garde de ce siècle; et de fait, Pour un réalisme socialiste fait référence à Lautréamont-Ducasse; plus tard, dans J'abats mon jeu , Aragon jugera *opportun* de démontrer qu'il n'a pas eu à sacrifier celui-ci à ses convictions politiques .

En effet, dans le discours théorique d'Aragon, l'élargissement du réalisme socialiste se profile d'emblée, dès le milieu des années 30 (mais les jugements de valeur s'atténueront par la suite) : "*[...] il s'agit de reprendre dans les oeuvres des hommes qui nous ont précédés, précisément ce qui est la part de la lumière, et d'en négliger les ténèbres.*" (Pour un réalisme socialiste, éd. Denoël et Steele, , 1935, p. 74) . Par exemple: "*Réalistes aussi tous les grands poètes de la France du XIXème et du XXème siècle, réalistes dans ce qu'ils ont d'impérissable . Les symbolistes eux-mêmes ont été réalistes dans la langue [...].*" (ibidem, p. 75) . Le réalisme paraît être ici identifié à un "noyau de vérité" omniprésent , même à un stade embryonnaire, y compris dans les esthétiques qui semblent "irréalistes" ou "idéalistes" . Le réalisme socialiste vient ainsi à bénéficier de l'ancrage solide d'une longue tradition dont il serait le prolongement, le renouvellement indispensables . En réalité, à travers cette immersion profonde dans l'histoire de l'art et de la littérature, il perd une

partie de sa spécificité, et certaines limites restrictives ; la confluence qui se crée entre des courants divers (plus anciens notamment) parvient peut-être à le "bonifier"; elle permettrait de le "polir" peu à peu , d' en émousser la stéréotypie interne ou les angles dogmatiques . En somme, ce vaste brassage esthétique devrait le "fortifier", et lui servir de "tuteur" , d'engrais, pour sa gouverne (ainsi, le réalisme socialiste éduque, mais il faut aussi éduquer cet art encore jeune , veiller sur ses premiers pas , prodiguer des conseils et des exemples) . N'est-ce pas , en outre, un moyen de faire mieux accepter le réalisme socialiste que de le mêler à des influences plus anciennes, par un savant travail de fusion ? Soutenu par la tradition nationale qu'il s'est réapproprié , alors le réalisme socialiste apparaîtra comme le digne héritier d'une longue histoire, en même temps qu' il prétend dépasser la tradition littéraire vers l'Avant-Garde , en se recommandant d'un développement historiquement nécessaire...

Mais il y a plus: dès lors que le réalisme maîtrise les tenants les plus anciens et les aboutissants les plus divers de la création humaine , il en définit la perspective d'ensemble; il s'ensuit qu'il n'y a pas de contraire, ou qu'il ne devrait pas y avoir d'alternative réelle au réalisme dans l'art authentique; quels que soient les phénomènes de surface , l'agitation polémique des contradicteurs, et le rejet des inventeurs, il n'y a pas de sens , objectivement, à renier le réalisme , puisque c'est le geste fondamental et *naturel* de l'homme dans son rapport aux choses; ici la première inscription figurative symbolise celle du réalisme depuis les origines : "*Ce n'est pas notre siècle qui a inventé l'attitude réaliste en art et en littérature. Elle était naturelle à l'homme des cavernes qui dessinait sur leurs murs ces bisons et ces aurochs dont nous n'avons pas cessé de nous émerveiller, et de là, par Molière, jusqu'à nous, je*

n'ai pas l'intention d'en suivre pour vous les variations." ("Le discours de Moscou" (1958), La Nouvelle critique, n°128, novembre 1979, p. 29) . Le réalisme s'imposerait pour des raisons anthropologiques, même s'il *progresse* de siècle en siècle, pour intégrer peut-être des modèles plus abstraits, plus évolués. Le passage cité révèle peut-être à quels antécédents implicites renvoie dans Théâtre/Roman cette thématique de la "Préhistoire de la représentation" . La fin du chapitre intitulé "De l'homme écrit" relie "*la fin d'un homme, cet homme-ci, à la lumière première de la création*" , et le début du chapitre suivant , "Le Rameau de Salzbourg" , développe l'image de l'homme primitif (T/R, p. 403); enfin le chapitre intitulé "Le falun des rêves" fait encore retour sur ce thème grandiose (p. 414) . Ainsi, un écrivain qui subsistera dans les strates géologiques ultérieures pour être *passé* au réalisme n'a fait que rejoindre un état antérieur dans lequel son oeuvre de jeunesse était elle-même déjà inconsciemment contenue .

La conception d'un réalisme synthétique et totalisateur remonte donc aux années 30 . Cependant, à partir de la fin des années 50, au - delà même de ce "trésor culturel" à réactualiser, l'auteur entend poursuivre et étendre l'exploration en abordant de nouveaux rivages du réalisme, de nouveaux horizons de la modernité . Aragon s'est persuadé que le réalisme socialiste perdrait à se couper des recherches de l'Avant-Garde ; dans les années 60, il répète qu'il faut que le réalisme socialiste sache aussi s'en servir pour se regénérer ; faute de quoi , il ne tarderait pas à apparaître comme daté , dépassé (l'effet pervers de la contemporaineté dans l'interprétation de l'Histoire ne semble pas exister du point de vue de la théorie, des formes) . Dans "Un perpétuel printemps" , dès 1958, il consacre , par exemple, certains jeunes écrivains du Nouveau Roman (cf. repris dans J'abats mon jeu).

Ainsi, l'assimilation critique de l'héritage "réaliste" affirme se doubler toujours plus ouvertement à partir de cette date d'une assimilation critique des apports les plus nouveaux; Aragon écrivain ne craint pas de reprendre les recherches , les expérimentations dans l'écriture de ceux dont il ne partage pas l' idéologie , comme il l' explique sans ambages dans J'abats mon jeu: "*Il peut même arriver que l'écrivain qui me met ainsi à son insu sur la voie que je cherche soit fort loin de partager mes idées , que même ses idées me blessent, me soient ennemies.* " ("Il faut appeler les choses par leur nom", JJ, p. 138) .

Comment définir cette stratégie ? Il s'agirait d'une sorte de casuistique qui consiste à écarter des mobiles contraires , pour s'inspirer de l'invention , tout en lui substituant un autre message . Car ce qui importe à l'auteur, c'est de faire advenir , de faire triompher (non plus l'impossible, le communisme) mais bien, tout au moins, le réalisme de demain , au lieu d'en conserver des modèles anciens et périmés . Les finalités du réalisme sans rivages et les perspectives de ce réalisme du devenir semblent donc converger : l'avenir du réalisme dépend de sa capacité d' ouverture , de sorte qu'il est lié à l' évolution des conceptions de la réalité dans tous les domaines , tant sur le plan scientifique , technique, que littéraire et artistique (cf. "D'un réalisme sans rivages" et "La fin du "monde réel""). Les deux formules mentionnées reviennent à concevoir un réalisme capable de se développer indéfiniment , en bénéficiant d'inventions toujours nouvelles dans toutes les disciplines ; l' avancée conquérante de "l'attitude réaliste" inventive semble donc se fonder sur un parallèle avec les progrès de l'esprit humain à travers les siècles . Le réalisme tend alors , de nouveau , à se "mythifier" en une sorte de vaste épopée assez comparable à la diffusion des Lumières, même si

cette symbolique remonte dans la nuit des temps où s'est éveillée la fonction créatrice et l'activité culturelle. Assurément, quand l'auteur exprime sa confiance dans un tel potentiel d'innovation, son discours retrouve une exaltation un peu emphatique qui semble "optimiser" les perspectives , les enjeux (cf. par exemple, "La fin du "Monde réel", éd. Messidor, C, p. 606 et p. 609) ; de tels commentaires théoriques externes s'efforcent à des fins persuasives d'affirmer ou de réaffirmer le triomphe du réalisme alors que les oeuvres littéraires de cette période, par comparaison, s'abîment plus profondément dans le drame et la dérision . Les derniers romans, en effet, perturbent les modèles positifs auxquels se réfère la science ou l'art d'écrire; ce sont autant de limites qu'ils critiquent , autant de points d'appui qu'ils dépassent .

Comme pour remédier à l'intransigeance de la période stalinienne, la "Préface" à D'un réalisme sans rivages, insiste sur la dialectique de ce réalisme "de pointe". Aragon estime en effet qu'il ne devrait pas rejeter un art, de parti-pris non réaliste , mais que la réalité est venue interpréter avec force . Et de citer à l'appui des créateurs qui ne se disaient pas réalistes mais qui ont bouleversé la connaissance, comme Matisse, Joyce, Jarry, Apollinaire, Claudel, Reverdy, Barrès, Kipling, Breughel et Goya (ces nouvelles références semblent prolonger celles auxquelles *se limite* Garaudy) . Tout se passe comme si les grands créateurs étaient "réalistes" malgré eux -- l'existence d'un réalisme sous-jacent, inconscient, étant peut-être l'argument imparable, irréfutable par excellence. Toutefois , la reconnaissance de ces artistes en tant que réalistes étant assimilée à un honneur, cette maïeutique interprétative semble se débarrasser de scrupules excessifs. En effet , alors même que les déclarations d'intentions, les professions de foi des artistes et des écrivains concernés semblent contraires,

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

l'auteur estime leur rendre hommage en les consacrant "réalistes" par essence. Il est permis de désigner à l'origine de cette interprétation un effet idéologique , dans la mesure où l'auteur n' a pas renoncé à se prononcer sur la valeur de l'art et de la littérature d'après ce critère déterminant. Mais les "mises à l'index", contrairement au discours de la période stalinienne, sont désormais passées sous silence, absentes. Cependant, de cette volonté même d' échapper au réalisme autoritaire , en intégrant toutes les différences, toutes les transgressions aux codes, il résulterait , d'autant plus étrangement, un discours d'apparence "totalitaire" . Tel serait en effet le statut paradoxal de ce réalisme universel qu' à force d'admettre toutes les variables et toutes les exceptions possibles il continue à n'en reconnaître aucune à l'extension même d'un concept suprême auquel rien n'échappe.

Le contenu du "réalisme sans rivages" ne saurait être dé-*limité*: il est donc impossible, à la lettre, de le dé-*finir*, puisqu'il n'observe aucune règle , mais pratique une "déreglementation" formelle et informelle. En d'autres termes, s'il s'agit d' "*un art de perpétuel dépassement*" ("La fin du "Monde réel", C, p. 606) , il relève d'une loi qui implique , selon la définition même du dépassement , sa négation dialectique. Aragon n'hésite pas à noyer le concept du réalisme , parce que celui-ci ne peut être compris que par des références constantes à des codes , donc fausses , récusées d'emblée en même temps que toute son oeuvre démontre qu'il s'appuie sur l'expérimentation et sur une longue tradition. Bref, la définition même du réalisme est compromise d'une manière qui paraît , en fin de compte, salutaire à l'auteur: c'est dans le trouble des catégories, dans la confusion des repères et des normes que l'invention , la création peuvent se déployer de la manière la plus satisfaisante .

Cependant , dans La Mise à mort, la longue citation d'un article de presse sur la Révolution culturelle pourrait constituer une sorte de contre-exemple de ce "réalisme sans rivages" ; car, au lieu de procéder par assimilation , par extension de sens, la politisation extrême de l'art et de la littérature préconisée en Chine , au moment de l'écriture de La Mise à mort, se situe aux antipodes des conceptions de l'auteur , en procédant par restriction de sens, par une série de condamnations dont il résulte une sorte de *tabula rasa*. L'insertion un peu inattendue de ce collage s'insère donc, en fait, dans une problématique générale :

> *[...]on demande de ne plus jouer de pièces mettant en scène des empereurs et des rois, car ce serait là "perpétuer les forces bourgeoises et féodales". On assigne comme tâche principale aux artistes de devenir des prolétaires" [...]. On se félicite qu'un tableau sur huit de l'actuelle peinture chinoise exalte l'étude des oeuvres de Mao Tsé Toung. Un grand nombre de membres du Bureau Politique et d'autres dirigeants du Parti Communiste Chinois font des discours sur ces questions. L'un d'entre eux demande de bannir de l'inspiration artistique "la sentimentalité raffinée et compliquée , complexe et mélancolique, d'histoire [sic] de rencontre d'un jeune homme avec une jeune fille". Un autre attaque le cinéaste soviétique Tchoukraï dont il dit que les [...] films dégagent une "odeur d'humanitarisme et de pacifisme bourgeois".* (MM, p. 207)

La polémique menée contre les valeurs bourgeoises --et occidentales-- là-bas , sur les rivages de ce lointain pays, n'en résonne pas moins avec une inquiétante étrangeté. Ailleurs et maintenant, l 'outrance et intolérance insensées de tels chefs d' accusation , le contrôle du Parti sur la vie culturelle, la regression vers le culte de la personnalité , dont les communistes pro-soviétiques reconnaissent avec stupeur les méfaits, constituent un repoussoir commode pour révéler, entre autres --par un effet de loupe -- les dangers du dogmatisme et de la littérature prolétarienne . En jetant l'anathème sur des moyens d'expression qui diffèrent en eux-mêmes des finalités de la théorie marxiste , les dirigeants maoïstes nient l'essence de l'art et de la littérature dignes de ce nom,

au profit de leurs conceptions étroitement normatives de la culture comme instrument de propagande . Le dernier Aragon ne peut considérer qu'avec une distance ironique le parti-pris de limiter, de fermer, d'interdire le libre développement de la création imaginaire en se fondant sur le préjugé de "l'engagement" au service des "paysans, des ouvriers , des soldats". Comparée aux thèses extrêmistes développées en Chine, l'oeuvre du communiste Anthoine Célèbre relève de la culture bourgeoise ; en outre, les prémisses de la Révolution culturelle dépassent les rigueurs du jdanovisme, dont les idéologues chinois entendent dénoncer le "révisionnisme" . L'écriture de La Mise à mort révèle et accroit l'ampleur de ces divergences . L'effet de contraste entre la virulence du dogmatisme maoïste et l'art romanesque d'Aragon, même s'il n'a peut-être pas été élaboré intentionnellement , n'en est pas moins lisible, ne serait-ce que sur le plan thématique : Fougère ne juge pas indigne d'elle d'interpréter les opéras du répertoire classique; "Murmure" retrace l'histoire de la Reine Caroline-Mathilde et de son amant, Struensee, à la Cour du Danemark, en évoquant aussi Hamlet, le chef d'oeuvre de Shakespeare. Le troisième conte du roman, "OEdipe" reprend la légende du Roi de Thèbes. Le second, "Le Carnaval", dépeint tout particulièrement la sentimentalité "raffinée, compliquée et mélancolique" d'une idylle entre un jeune homme et deux jeunes filles rencontrées en Alsace ...

La suite de l'article cité quitte le plan de l'art et de la littérature pour commenter les débats philosophiques, également dominés par la pensée du Grand Timonier:

> *[...]le directeur d'un Institut [...] s'est rendu coupable de soutenir que la dialectique ne comportait pas seulement le concept de "un se divise en deux", mais aussi le concept de "deux fusionnent en un". Ici les dirigeants chinois caricaturent la loi dialectique du dédoublement et de l'unité des contraires en une conception mécaniste destinée [...] à fournir un semblant de justification théorique à l'activité scissionniste dans le mouvement international.* (MM, pp. 207-208)

La critique contenue dans la fin de l'article laisse présumer de certains présupposés implicites de l'argumentation; l'auteur de ces lignes semble en effet reprocher à la Chine de déformer (de "caricaturer") les lois de la dialectique marxiste pour justifier son "activité scissionniste", c'est-à-dire sa rupture avec l'Union soviétique: les idéologues du régime prétendraient qu'"un se divise en deux" pour "faire bande à part" . L'explication alléguée apparaît ici comme l'unique raison de ces débats théoriques . Mais leurs motivations renvoient aussi à la politique intérieure , dans la mesure où les tendances prosoviétiques dominantes dans le monde des arts et des lettres , jusqu'à la riposte de Mao contre Zhou Yang visaient , semble-t-il, à réclamer une libéralisation du régime, à favoriser l'apparition d'un esprit nouveau, sur le modèle de la déstalinisation: c'est ainsi, du moins, que sont analysées les prises de position de cette période dans un article très circonstancié ; nous y avons trouvé en outre une autre interprétation de la formule "le deux devient un" , qui en éclaire les enjeux et les finalités critiques dans ce contexte (45).

Cependant, il importe de le constater, le narrateur n'introduit pas l'article cité en adoptant envers les intellectuels maoïstes une position polémique . Qu'il ne les approuve pas , c'est une évidence , mais il ne nie pas pour autant l'analogie possible entre la situation en Chine et la ferveur quelque peu aveugle de son engagement politique ("rêver", "croire"): "*[...] on vit pour ses idées, on meurt parfois pour elles. Et puis ce qu'elles deviennent. Tenez, je pense que j'aurais pu naître Chinois, m'enthousiasmer, me battre, souffrir et rêver, croire enfin arrivée l'heure de mes idées...*" (MM, p. 206) . L'identification se substitue à la condamnation, ce qui permet de distinguer entre le point de vue du narrateur et celui de l'auteur de l'article . Celui qui a perdu ses certitudes sur le vrai et le faux , le Bien et le Mal, ne se

reconnaît plus le droit désormais, de dénoncer des erreurs semblables à celles qu'il a pu commettre. Cette amorce d'une autocritique suggère que les thèses chinoises, malgré leur discrédit , ne sont pas l'autre radical. Il s'agit, au regard d'un certain consensus critique contre la Chine (notamment au PCF) d'une lecture paradoxale dont la signification se confirme encore après la citation: "*Si j'étais né Chinois...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. Si on regardait au fond la chose. Comme on dit...*au fond." (MM, p. 208). Ainsi , la portée critique de l'article est atténuée par le commentaire qui l'encadre. Toutefois, il ne s'agit pas exactement d'une auto-critique puisque le narrateur ne quitte pas son masque de chinois, qu'il a emprunté à l'irréel du passé ("Si j'étais né chinois") ; la fin du texte (et du chapitre) montre bien cette rhétorique suspensive de l'ellipse, de la dérobade. Au-delà de la thèse et de l'antithèse (les convictions des dirigeants chinois opposées à celles de l'auteur de l'article) le dépassement de la polémique se fait par un déplacement sur un terrain autre que l'idéologie, qui est plutôt celui de l'investissement de l'imaginaire. En effet, la tentation essentielle , est plutôt, en ce trouble de l'énonciation, de substituer à la critique politique et idéologique une projection subjective, fantasmatique : la prétendue déformation des lois dialectiques finit par être récupérée au profit d'une rêverie personnelle sur le thème du dédoublement; en fait , cette manière de retomber *in fine* et par surprise sur les mirages évanescents qui constituent les mécanismes fondamentaux de la fiction romanesque dénote une remarquable maîtrise dans l'art de cette première "Digression" .

C'est même là l'ultime effet démonstratif du réalisme sans rivages, une preuve *a contrario* que rien ne lui résiste ; au lieu de rejeter (comme l'auteur de l'article) ceux dont la démagogie populiste alliée à un théoricisme marxiste simpliste rejetteraient son art , l'écriture se projette dans leurs conceptions; elle assimile même ce qui lui est contraire, étranger, en convoquant à ce propos (et, à la limite même, hors de propos) les jeux de spécularité qui sont une part constitutive de la théorie du roman chez l'auteur, en particulier dans La Mise à mort.

C) "Ce que nous cherchons est tout" : l'oeuvre ouverte

C'est là une citation d'Hyperion, souvent placée dans Blanche ou l'oubli en fin de chapitre (BO, p. 149, p. 173) . Il nous semble que cette assertion , malgré sa généralité, indique d'abord par sa provenance qu'elle constitue l'instrument d'un bilan critique, qu'elle vise à rectifier les erreurs de l'ère stalinienne. En effet, la relecture d'Hyperion est associée dans le roman au traumatisme des événements de 1956. Outre ce lien révélateur quant au contexte intertextuel, l'énoncé en lui-même suggère des allusions significatives, il se prête à fournir des indices lisibles : en effet, le pronom "nous" est souvent surdéterminé dans le discours de l'auteur par le thème de l'adhésion au groupe et le concept du "tout" , en position d'attribut , désigne ici comme un *idéal* la recherche de la vérité, et non son appropriation . Loin de se ramener aux problèmes idéologiques, une telle proposition les dépasse , mais ce faisant, elle n'en décrit pas moins la recherche en fonction d' une axiologie où se manifeste une certaine transcendance dans l'ordre de la réalisation du bien commun, d'autant que cette pratique est valorisée à un stade où précisément elle n'est pas tenue de fournir des résultats tangibles . En outre, ce postulat est si large , si étendu qu'il recoupe ou subsume

dans Blanche ou l'oubli plusieurs autres formulations voisines qui en révèleraient l'incidence métatextuelle, au niveau de la "théorie" de l'écriture : ainsi, par exemple , l'idée d'un roman-questionnement, ou d'un roman-hypothèse , dans la mesure où ces concepts rejoignent eux-mêmes le thème de la quête du sens ou de la recherche (scientifique, ou autre). Un tel programme constitue aussi , semble-t-il, une sanction du dogmatisme, d'autant que la sentence d'Hypérion est reprise comme un leit-motiv, ce qui pourrait suggérer au-delà de sa signification éthique et philosophique sa valeur latente , entre autres, de "manifeste" du discours romanesque .

Certes, de par son imprécision , la dernière des "formations de compromis" que nous nous proposons d'étudier apparaît plus irréductible encore que les précédentes, où il s'agissait nommément du réalisme : par là même, les finalités et les modalités de la vision du monde anti-dogmatique qu'elle préconise semblent correspondre au statut de "l'oeuvre ouverte", selon Umberto Eco. L'oeuvre ouverte est en effet le projet d'un message doté de larges possibilités interprétatives . Les romans de Joyce fourniraient à cette poétique l'exemple -limite d'une oeuvre qui cultive l'ambiguïté intégrale du message. Or, il a été montré précédemment qu'Aragon, à sa manière, cherche à dépasser les limites du "monologisme" en cultivant l'équivoque de la représentation et l'incertitude du sens. De même, le sémiologue italien définit l'ouverture des oeuvres contemporaines ~~est définie~~ comme un accroissement d'information, dans la mesure où elle implique la recherche d'une source de messages qui soit dotée d'un certain désordre, sans renoncer à la transmission d'un message organisé. Cette dialectique du désordre rappelle le dépassement de la "réalité dominée" et le programme paradoxal d'une "science de l'anomalie" (46). Mais il y a plus : alors que le dogmatisme est rejeté à l'image d'un savoir clos,

Aragon assimile étroitement l'invention et le principe de l'ouverture , ce qui cautionne notre hypothèse de lecture: "*Quand il s'agit de la création, dans le roman [...] tout comme ailleurs, à la définition, aux limites, il faut substituer le principe d'invention, de la perpétuelle* ouverture." ("La fin du "Monde réel"", C, p. 607).

Un autre type particulier d'oeuvre ouverte mis en évidence par U. Eco est "l'oeuvre en mouvement" , qui se caractérise par une invitation à "faire l'oeuvre" avec l'auteur : c'est le cas par exemple, indique U. Eco, du projet du Livre mallarméen, fondé sur les virtualités d'un dispositif mobile, à entrées multiples; ou de certaines compositions sérielles de Stockhausen ou de Pousseur qui permettent à l'exécutant de choisir une structure à l'intérieur d'un champ de permutations possibles. Or, selon nous, les mécanismes de la diatextualité, surtout dans l'écriture du dernier Aragon, proposent également une série de variantes , de substitutions à partir desquelles tend à s'instaurer une certaine indétermination herméneutique , même si chaque lecteur est enclin à pratiquer une interprétation sélective de cette constellation de possibilités à la fois différentes et indifférenciées. En ce sens, selon le principe générateur des "oeuvres en mouvement", une formule comme "Ce que nous cherchons est tout" pourrait bien s'entendre, entre autres, comme une manière de nous inviter à participer au processus de la création . Dans La Structure absente (1972 pour la trad. fr.), U. Eco est revenu sur sa théorie de l'oeuvre ouverte. Il indique que celle -ci n'est rien d'autre qu'"une poétique de la productivité sérielle", mettant en question les constantes d'une grammaire établie. Le champ des possibilités, où se constitue la polyvalence inhérente au concept de la série, permet en effet d'expérimenter de multiples choix. Le but fondamental de la pensée sérielle , que l'auteur qualifie aussi de structurelle, par opposition à la pensée dite structurale, serait de

faire évoluer historiquement les codes et d'en faire découvrir de nouveaux. Elle tend ainsi à détruire les universaux, pour élaborer d'autres formes épistémologiques de la connaissance du réel. Il est permis d' en conclure qu'il s'agit par conséquent de promouvoir une dynamique de la création et de l'expérimentation , et que la valeur de l'oeuvre ouverte réside en ceci qu'elle constitue une activité fondée sur la *recherche* . C'est sans doute aussi vers cet éloge de l'innovation que s'oriente l'interprétation apportée par l'auteur de Blanche ou l'oubli à la phrase de Hyperion .

Il importe à présent , pour vérifier cette hypothèse , d'appliquer cette phrase à la conception du réalisme dans BLanche ou l'oubli, et plus généralement à la poétique d'Aragon romancier. "Ce que nous cherchons est tout", donc, pourrait se définir comme un *programme* que le texte cherche à mettre en pratique; des informations comme "le roman-parenthèse", le "roman-hypothèse" et le "roman de Blanche" en commentent les perspectives théoriques , qui consisteraient à instaurer , à construire de nouveaux rapports entre l'écriture et le réel .

Dans le chapitre intitulé "Une mèche de cheveux n'est pas une hypothèse" (BO, pp. 437-439), la problématique de l'hypothèse est mise en parallèle avec "*la situation d'insatisfaction de l'enfant , qui veut toujours en savoir plus*": "*Chaque mot, chaque phrase, chaque page d'un livre ne doivent-ils pas être considérés comme une suite de réponses approchées, insuffisantes, insatisfaisantes, et c'est la raison pourquoi le lecteur [...] continue à lire. [...] il faut que ce que j'écris [...] soit perpétuellement l'amorce d'un problème et non sa solution [...].*" (BO, p. 437). L'oeuvre est donc à la recherche d'une réponse sans cesse différée par le questionnement qui la mobilise, jusqu'à la fin, à travers ses ambiguïtés polysémiques; c'est pourquoi l'apparence souvent déceptive, frustrante de l'épilogue des grands romans , loin d'être un

"défaut", a une vertu exemplaire, en ceci qu'ils prolongent la lecture interrogeante, critique, au lieu de l'arrêter une fois pour toutes . Paradoxalement, donc, Les Souffrances du jeune Werther, L'Education sentimentale ou La Chartreuse de Parme (cf. BO, p. 438) satisfont à cette dimension de l'écriture comme recherche *sans fin* parce que leur dénouement ne donne pas toute satisfaction au lecteur . Il faut qu'en lieu et place d'un discours clausulaire le questionnement en vienne à nier, à dessein, l'effet de clôture de l'oeuvre achevée :

> [...] j'aurai pour de vrai conclu, si le roman que je viens d'écrire a servi à **ouvrir** une de ces *chaînes* de pensées, qui ressemblent beaucoup à ce jeu sacrilège de la prière [...] envoyée [...] à quelqu'un d'autre [...], anonymement, lui enjoignant de la recopier et de l'envoyer à son tour à quelqu'un, qui à son tour et ainsi de suite [...]....La prière, ou le roman si vous voulez, fait son chemin, et qui la recopie, je veux dire qui en rêve, en fait en reconnaît le pouvoir, et la mission, laquelle est de charger toujours *quelqu'un d'autre* de conclure.
> (BO, p. 439)

(Nous avons souligné en gras le verbe "*ouvrir*" à l'infinitif). En inaugurant une chaîne sans fin de questions, l'inachèvement du discours romanesque correspond aussi au " *principe de toute science*, le doute, *dont il ne faudrait guère que vous me poussiez bien brutalement pour que je dise qu'il est le principe même de la vie*"." (BO, p. 439). Le mécanisme exploratoire de l'hypothèse qui joue dans l'écriture-lecture rappelle donc explicitement un concept-clé de la critique du dogmatisme.

Cette problématique est associée à un autre chapitre de Blanche ou l'oubli, "Parenthèse-Hypothèse" , qui contient l'essentiel de la réflexion sur le statut de l' hypothèse scientifique. Dans les dernières lignes du texte, une "condensation" ambiguë entre ces deux termes qui en constituent le titre, est forgée à la manière d'un mot-valise: "*Mais ceci était au temps d'avant Blanche et ne sert de rien contre l'oubli de ce qui fut entre nous sans le dire. Ni comme explication ni comme excuse. Autant fermer ici cette hypoparenthèse. Du*

reste, vous pouvez tenir ce chapitre pour nul et non avenu. Et le sauter à pieds joints. D'ailleurs, l'avez-vous lu, ce qui s'appelle lire? En avez -vous entendu l'hypotexte?" (BO, pp. 326-327) . Après la trouvaille de "l'hypoparenthèse", l'invention du concept de l'hypotexte place le questionnement du lecteur sous le signe d'une herméneutique dérobée, à la lisière de l'hypothèse, du texte et des secrets de l'arrière-texte. Mais le passage cité permet aussi de constater à l'appui de notre hypothèse que la possibilité de sélectionner la lecture est indiquée , conformément aux caractéristiques à l'oeuvre en mouvement . Cependant, il s'agirait peut-être aussi d'un cas-limite puisque l'annulation est décrétée par l'auteur plutôt que choisie par le lecteur, et que cette possibilité théorique de court-circuiter est actualisée après coup , à la fin du chapitre, donc après que le lecteur, n'en ayant pas été averti, aura suivi le sens orienté de la lecture ordinaire. C'est un exemple qui n'est pas "simplement" représentatif, illustratif; car il relève plutôt de la stratégie bien connue du narrateur-scripteur , partagé entre l'espoir d'avoir rendu son propos incompréhensible, et la crainte de s'être trop avancé dans la confidence , sans pouvoir faire , auquel cas, "marche arrière", sauf en demandant au lecteur de ne tenir aucun compte de ce chapitre (ce qui est impossible). Cependant, malgré cet effet d'actualisation paradoxale , à travers les concepts de parenthèse et d'hypothèse, conformément à la problématique de l'oeuvre ouverte, l'écriture est conçue dans ce chapitre comme l'engendrement de multiples possibilités de sens formant un réseau foisonnant. Un chapitre de Henri Matisse, roman II , "L'homme fait parenthèse" (mars 1968) confirme l'importance de cette théorisation , puisque Aragon la généralise à toute son oeuvre; mais il ne manque pas de faire référence à Blanche ou l'oubli , dans une longue parenthèse en italique, : "Dans *Blanche*, je me suis servi de l'*Histoire d'Argus [sic] et de Jessica*, le

conte écrit par Marie-Noire, pour briser le roman à la fin de la seconde partie: et, dans cette parenthèse même, j'ai introduit le chapitre *Parenthèse-Hypothèse* où je vous renvoie." (Henri Matisse, roman, II, p. 157). Il ne faudrait pas formaliser les enchâssements des parenthèses-gigognes de ce discours comme une *série d'*inclusions sans entrevoir la tension dialectique qui s'instaure entre la fermeture *et l'ouverture* ; car l'essentiel de cette dymamique réside peut-être dans l' acte d'énonciation (et dans l'inscription typographique) qui inaugure à chaque fois une nouvelle incise parenthétique . En outre la définition proposée dans Henri Matisse, roman de la parenthèse comme "esprit de sytème" rappelle le caractère "métaromanesque" du chapitre "Parenthèse-Hypothèse". Cependant, cette axiomatisation de l'écriture par l'auteur se maintient à distance , en marge d'elle-même ; le fait de se référer aux connotations de l'hypothèse (par opposition à la thèse) et de la parenthèse (par rapport au centre du discours) confère à la théorie le statut d' une voie d'emprunt , qu'il est possible de contourner, de nier, d'éviter; cette stratégie ménage la place libre de l'autre choix, de l'ouverture interne , elle met en mouvement ce manque, ce jeu, de manière à repousser les conceptions dogmatiques; par là même, sa portée dépasse il est vrai largement les problèmes du réalisme socialiste, comme une solution excédentaire.

Venons-en à un exemple plus concret de ce que peut signifier la référence à la phrase de Hölderlin, d'après sa première occurrence dans Blanche ou l'oubli, à une place significative, puisqu'il s'agit de la fin de la première partie: "*Mais lui ne finit pas, le roman de Blanche, il ne finira jamais. Ce que nous cherchons est tout.*" (BO, p. 173). Un alinéa détache, et un blanc typographique isole la dernière phrase sur la page. Cet effet de mise à distance et d'insistance lui permet de dialoguer avec plus de force avec les lignes qui précèdent; d'autre

part, comme cette phrase n'est pas encore identifiée comme une citation prélevée à Hyperion , elle n'en est que mieux intégrée au récit de fiction que contient Blanche ou l'oubli. "Le roman de Blanche" est peut-être en ce sens l'élément qui fusionne le plus intimement avec cette problématique . Il reste à montrer cependant en quoi ce thème se rattache aux problèmes du réalisme socialiste, alors même qu'il ne paraît guère conceptualisé au niveau du "méta-discours" romanesque.

En effet, la figure de Blanche , évoquée d'emblée comme le point d'infini du roman, semble cristalliser à un degré hyperbolique l'ouverture du sens, car elle désigne l'objet aimé , en l'entourant d'une aura d'idéalisation. Les innombrables ambiguïtés qui s'y rapportent en font un symbole polysémique : présente/absente, proche/distante, réelle/imaginaire, la femme aimée est aussi le support de diverses projections allégoriques: en tant qu'elle symbolise à la fois l'oubli et l'obsession de la mémoire de Geoffroy, elle suggère autant le versant nocturne de l'inconscient, des images oniriques, poétiques, érotiques que celui de la conscience claire, celui, en particulier de la conscience politique du narrateur: ainsi la petite phrase familière de Blanche dans l'intimité du lit conjugal, "Tu dors, mon Geoff", que sa redite dans le texte place sous le signe des souvenirs-écrans, peut appeler celui-ci au sommeil ou l'inciter à la vigilance. Le texte suggère qu'elle seule a anticipé avec lucidité les terribles révélations de 1956, puisque dès les années 30, à Java, elle lisait Hyperion . A l'autre bout du monde, au-dessus de tout soupçon, elle continue, irréprochable, de prendre position pour de grandes causes humanitaires : "*J'ai vu ta signature ces jours-ci au bas d'un appel pour le respect des accords de Genève...voilà comment je sais que tu existes, que tu es la même, quelque part, loin, sans moi.*" (BO, p.

370)Bien qu'elle appartienne irrémédiablement au passé du narrateur, elle domine le présent et l'Avenir: Blanche , en tant que femme, devient explicitement l'incarnation du Temps (p. 403);(c'est par elle que le narrateur , humilié, découvre qu'il court après le Temps comme un grotesque) . Elle défend donc l'infini idéalisé de l'oeuvre ouverte en cumulant , pour les abolir, tous les antagonismes dans une sorte d'indétermination originaire . Rien n'entame sa polysémie totale, sa plénitude et son insaisissabilité, qui font d'elle par excellence le sujet d'inspiration et de désespérance que le narrateur éprouve sans cesse dans l'écriture . La quête inlassable de Blanche par-delà l'oubli, qui traverse la "signifiance" du roman, tout comme elle peut être un motif immémorial du conte et un thème privilégié des croyances mystiques, peut renvoyer aussi, sous ses formes discursives les plus modernes, à l'enquête scientifique, voire à un modèle psychanalytique , de la recherche d'une réalité inconnue , ce qui constituerait un schéma particulièrement approprié à défendre le principe symbolique de l'oeuvre ouverte; mais cette problématique de l'idéalité compose avec un substrat archaïque, avec un arrière-plan "régressif" au lieu d'être connoté simplement comme une théorie moderniste.

Précisons ce dernier point: les diverses allégories de Blanche qui viennent d'être évoquées rappellent au moins deux traits constitutifs de l'idéal communiste : la conscience et l'avenir. Geoffroy éprouve aussi pour Blanche la transcendance d'une passion sans bornes qui le confronte aux limites de la réalité, et à l'impossibilité du bonheur. Mais une certaine contradiction apparaît , puisque la femme aimée , par sa lucidité, *maintiendrait* cet idéal , le conserverait intact, alors même qu'elle a *quitté* Geoffroy, qu'elle est déjà perdue -- comme si cet idéal , à travers elle, était perdu lui aussi (47) . A cet égard , il est

significatif que "le roman de Blanche" soit entièrement construit sur une opposition entre le passé d'un amour partagé ensemble et la solitude présente , entre l'avant et l'après de la séparation (cf. BO, p. 317, p. 371, p. 373, p. 395, p. 399, p. 456). Le narrateur en vient à comprendre, à force de s'interroger sur le départ de Blanche, pourquoi elle lui a reproché sa négligence et son égocentrisme, et pourquoi, de ce fait, l'intimité de leur couple , autrefois, n'a jamais été qu'un leurre: cette crise profonde, qui révèle l' aveu de faillite de cette "éducation sentimentale" prend sens aussi par rapport au couple Elsa-Aragon (bien que l'auteur s'en défende) et c'est pourquoi il ne faudrait pas "plaquer" une signification idéologique sur "l'arrière-texte" de ce roman d'amour dans ce qu'il exprime de plus littéral (et de plus douloureusement véridique .

Cependant , nous avons déjà indiqué que l'amour d'Elsa , dans son rapport à l'idéalisation, à l'écriture, aux convictions politiques, avait partie liée avec le mythe [cf. chapitre III, 3 -A] ; au-delà et en dépit de ce qu'il a pu être en réalité, c'est dans ce sens (dont l'auteur se défend également) qu'il concerne notre propos; c'est en vertu de cette dimension symbolique --peut-être en effet illusoire--mais qui n'en a pas moins été posée par l'oeuvre d'Aragon que l'image de Blanche peut , sans extrapolation excessive, passer de l'amour d'une femme à d'autres valeurs, et notamment transiter par des contenus idéologiques latents : l'ambiguïté existe à l'origine , là encore , et il nous paraît inutile, voire préjudiciable à la richesse du texte, de vouloir réduire à toute force l'indécision entre le sens propre et le sens figuré, de *prétendre* la résoudre dans un sens ou dans l'autre.

Notre lecture du "roman de Blanche" doit donc , en fait, tenir compte de cette double implication , dans la mesure où il s'agit , semble-t-il,d'une histoire d'amour qui appelle à la recherche de la

vérité, à la reconnaissance de la réalité. Ainsi, la prise de conscience de l'absence de Blanche aurait des répercussions sur les deux plans à la fois , que l'on pourrait interpréter à l'aide de concepts freudiens: d'une part, le passé mythique du couple , et la tendresse maternelle de la femme aimée représenteraient le règne révolu du "principe de plaisir", marqué par une fusion sans limites, en même temps que par une confusion peut-être dangereuse, primaire, avec un Idéal qui satisferait immédiatement tous les besoins et les besoins de tous; et à cet égard une conception naïve , dépassée, du marxisme et la conception psychanalytique de la libido infantile ne laissent pas de coïncider étrangement au sein de cet imaginaire "hégémonique" dont le lien conjugal serait la métaphore . Mais depuis le départ de Blanche, devant l'éloignement de l'objet aimé, le narrateur est confronté à l'angoisse de la séparation. Ainsi, d'autre part, le roman constitue la traversée des frustrations , des obstacles, des déceptions , des drames et des renoncements qui pourraient constituer un apprentissage difficile du principe de réalité. Ce concept freudien pourrait alors s'entrecroiser avec la problématique du réalisme dans la mesure où il s'agit de perdre certaines fausses croyances ou de reconnaître la nécessité de les mettre à distance , et que cette acceptation positive ("*Bejahung*") ne se fait pas sans souffrance . La postulation de Blanche n'est plus celle de la consubstantialité de l'écriture mythique et de la transcendance , mais , pour reprendre la définition luckacsienne du roman, elle implique une quête dégradée, démonique des valeurs authentiques perdues . Le narrateur se sait en effet condamné "*comme on proteste le sort injuste et le monde inhumain*" à "*imaginer, toujours imaginer Blanche*". (BO, p. 209) . Les connotations de liberté de l'imaginaire sont étonnamment renversées ici , par antithèse, en étant assimilées par l'auteur du "roman de Blanche" à une contrainte

douloureuse; l'écriture , lancée à travers les mirages infinis de l'incertitude et de l'inadéquation des signes, semble représenter une frustration par rapport à la présence de la femme aimée. Cependant, en définitive, la résignation à ces figures-maîtresses de la négativité , de la relativité des valeurs , qui compromettent en ce monde la réalisation de l'idéal, tend à être valorisée ; au contraire, la possession immédiate de l'idéal serait disqualifiée puisqu'il apparaît à la fin du roman qu'elle niait l'indépendance, la liberté de Blanche : "*Toute la responsabilité est pour moi. Je n'ai pas de pitié pour moi. Pourquoi t'en demanderais-je? Tu as bien fait de me quitter. Te rends-tu compte de ce que je viens d'écrire. Tu as bien fait de me quitter.*"(BO, p. 500) .

Il faut chercher au-devant des apparences trompeuses, c'est-à-dire "imaginer Blanche", au lieu de s'approprier toutes les valeurs qu'elle est susceptible d'incarner, de symboliser -- par exemple l'amour, le monde, l'Histoire, l'avenir, la vérité, l'idéal politique humaniste : avoir l'illusion de les connaître, avoir la conviction de les détenir, ce serait les étouffer, les étrangler , les trahir (BO, p. 473)...Tel serait l'enjeu épistémologique auquel renvoient les conclusions du "roman de Blanche" : rejeter une conception archaïque de la réalité , un ancien régime du sens , en montrer les limites, la part d'aveuglement . Tout le discours théorique de l'auteur confirme qu'il importe de faire place à la logique de l'ouverture, à l'état de disponibilité qui est celui de la quête. Mais le discours romanesque obtient peut-être son plus grand bénéfice de modernité en exhibant l'aporie de ce dépassement, dans la mesure où, si ce dépassement relève de la recherche , il ne peut être accompli ; il ne s'agit donc pas seulement de la difficulté d' accepter l'inacceptable et de suppléer à l'absence , mais aussi de la contradiction insurmontable qui apparaît, semble-t-il, à partir du

moment où seraient trouvées --c'est-à-dire *inventées* au sens propre-- des valeurs substitutives . Les nouvelles certitudes qui remplaceraient l'état antérieur ramèneraient de nouveau à celui-ci, c'est-à-dire à une utopie de la symbiose, au lieu de maintenir la tension dialectique entre les termes "chercher" et "tout". Le fait d'actualiser absolument de nouvelles aspirations au Tout, ce serait méconnaître la réalité dans ce qu'elle a d'inconnaissable, dans ce que la recherche de la réalité a d'irréalisable ; d'où un effet d'entre-deux où l'inaccessibilité de l'idéal se maintient , car cet idéal est tout entier dans ce qui manque, et qu'il ne se donne que dans ce qui se dérobe à travers la quête déceptive (et comme telle, satisfaisante) .

*

Aragon, au moins jusqu'en 1968, met encore son point d'honneur à se réclamer envers et contre tout du réalisme socialiste, quoi qu'il lui en coûte ("Fin du monde réel", C, p. 606). Mais dans "D'un réalisme sans rivages", où il met en cause au nom de l'invention les modèles figés du dogmatisme, il n'en déclare pas moins qu'on comprendra peut-être un jour ce qu'il a sacrifié au réalisme, à ce parti-pris irréversible de sa pensée . Sur le tard, loin de tenir un discours triomphaliste, l'auteur contemple souvent l'expérience de toute sa vie avec une certaine amertume , comme une partie perdue qui a supposé le renoncement successif à de fausses vérités . À partir des années 60, il lui a fallu, entre autres, pour renouveler la théorie du réalisme: réviser des condamnations définitives , reconnaître les erreurs de la "science" soviétique (Lyssenko), dénoncer la falsification de la réalité historique, les utopies et les crimes cachés sous la "bonne conscience" de l'ère stalinienne , réviser ses croyances, son discours

d'antan, trop polémique , trop dogmatique, trop idéologique sur l'art et la littérature, et finalement réducteur . Le criticisme et les audaces formelles du néo-réalisme socialiste qu'il entend défendre jouent sur une distorsion entre la référence au concept et le contenu nouveau qu'il entend substituer à celui-ci. Il lui est familier de pratiquer une extension de sens , mais aussi un déplacement de sens, pour contredire certains préjugés en brouillant les repères des catégories. Dans J'abats mon jeu, en 1959, il veut *croire* que "*le réalisme socialiste, pour l'appeler par son nom, n'est pas une conception de l'art fixée pour toutes*" (JJ, p. 137) . Dans La Mise à mort, en 1965, il ne fait référence, comme on l'a vu, à la doctrine du réalisme socialiste traditionnel, que pour la subvertir et la confronter à des invraisemblances dérisoires. Sa stratégie d'indexation sur un réalisme socialiste entièrement neuf, révisé de l'intérieur, prend de court, au dépourvu , les tenants dépassés de l'académisme, avec quelque chance de séduire les autres.

Mais elle peut aussi achopper à cause de l'équivoque que constitue le maintien d'un terme discrédité. Il serait peut-être efficace d'abandonner ce concept vidé de son sens , d'occulter cet adjectif de plus mauvaise réputation que le substantif: tout au moins, Aragon tente d'expliciter le terme, de le mettre en parallèle avec des périphrases qui contournent l'obstacle au prix de nouvelles ambiguïtés. Dans Blanche ou l'oubli, nous avons essayé de montrer à propos de la problématique de la science que le discours de l'auteur mise souvent , sur d'autres références qui induisent des prolongements , des effets de sens multiples , au lieu de faire état du réalisme socialiste comme méthode scientifique . Le romancier pense à corriger le marxisme et le réalisme socialiste , et de fait il réécrit une citation de Marx à l'explicit du roman (BO, p. 515; cf. "Thèses sur Feuerbach") , en

substituant au texte original des termes à mi-chemin entre l'approbation et le déplacement, entre la trace de la référence et la parodie explicites . Ainsi, sa pratique de la réécriture tente d' assouplir les présuppposés du dogmatisme en préconisant l'ouverture dans la création (notamment dans le discours contemporain de Blanche ou l'oubli). Les enjeux de cette conception moderne du réalisme dépassent en importance la tactique que l'on peut observer dans l'auteur , et qui vise à porter au réalisme socialiste un nouveau crédit sur la base d'oeuvres contemporaines ayant valeur exemplaire.

Malgré les efforts qu'Aragon a déployés , son appartenance au réalisme socialiste ne sera pas comprise comme il l'entendait: l'échec se produit sur ce plan extérieur, et non dans l'écriture elle-même . Si l'apport essentiel des derniers romans demeure à nos yeux l'invention d'une nouvelle poétique du réalisme , en pleine contradiction avec "le socle discursif" du réalisme traditionnel, il est permis de s'étonner que ce soit une esthétique aussi entravée, rigide , enkystée et moribonde que le réalisme socialiste qu'Aragon soumette à ce traitement. Rien ne préparait l'image du réalisme socialiste à recevoir du jeu , à se prêter à tant d' aménagements, prolongements et développements ; sa pratique académique résiste , en dépit de tout, à cette déconcertante mise en mouvement forcenée . Il y a dans la contradiction inévitable entre l'acception ordinaire du terme et la pratique aragonienne un décalage qui rend cette stratégie quelque part improbable, et paradoxale. En ce sens, la fidélité prolongée d'Aragon , au cours des années 60 au réalisme socialiste, nous apparaît essentiellement déterminée par la fonction représentative que l'auteur a voulu lui conférer . Elle est promise à être analysée indépendamment de la pratique de l'écriture , à être interprétée comme une valeur subjective, liée à l'effet d'une croyance ; il n'est pas inintéressant

de ce point de vue de la regarder comme l'idéologie de l'auteur. Soit dit par provocation, elle prendra peut-être un jour, pour la postérité , un statut comparable, dans des styles assez différents, au spiritisme de Hugo , au fourierisme de Breton .

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

REPRODUCTION AUTORISÉE

UNIVERSITE DE PARIS VII

I 15122-2 = 4

THESE DE DOCTORAT EN

LITTERATURE FRANÇAISE

présentée par Nathalie LIMAT-LETELLIER

LE VERTIGE DE LA FICTION DANS LES DERNIERS ROMANS D'ARAGON : VERS UNE THEORIE DE L'ECRITURE.

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

SIBIL. Nº 288373

CHAPITRE V : L'ANAMNESE DU SURREALISME

Une partie considérable du discours d'Aragon sur le surréalisme s'est développée dans des années 1964 à 1975. L'essai sur les incipit (1969), les articles sur Tzara (1964), sur Lautréamont (1967), sur Les Champs magnétiques (1968) , les commentaires des premiers volumes de L'OEuvre poétique (1974-75) , pour ne citer que ces exemples, constituent une contribution importante; en outre, aucun de ces textes ne relève de la simple nécessité , pour l'auteur, de répondre à des questions sur le surréalisme dans les entretiens. La critique les utilise beaucoup , mais elle ne s'est guère occupée de savoir dans quelle mesure leur date tardive pouvait tirer à conséquence. Est-il abusif de s'interroger sur l'influence de cet "après-coup" chronologique, ou faut-il éviter ce terrain glissant? La prudence dont l'on semble faire preuve généralement nous paraît , au contraire, receler une certaine imprudence , car il est probable que ces témoignages et analyses d'après la rupture apparaissent sans doute dans des conditions déterminées et présentent au moins *quelques* particularités liées à l'aboutissement qui en constitue le contexte . Peut-être ne veut-on pas mêler un certain degré d' "impureté" dans l'exegèse tout élective du domaine étudié; il est encore mal vu, mal venu de rapprocher le réaliste de l'ancien surréaliste, ou inversement ; cela est considéré comme une incongruité... A notre avis, ces présupposés entraînent un singulier manque d'historicisme quand il s'agit d'Aragon ; ils creusent les contours d'un impensé; ils découragent *a priori* les hypothèses à ce sujet, et , en particulier,

ils compromettent la possibilité de lire la part qui revient au surréalisme dans les oeuvres tardives.

L'on nous accordera que l'évaluation par l'auteur de son expérience surréaliste depuis le congrès de Kharkov a perdu son contenu polémique dû aux circonstances des années 30 , et qu'elle est devenue de plus en plus mesurée, nuancée , conciliante et positive (1) . Tout se passe comme si Aragon se montrait indifférent aux griefs que lui reprochent les derniers membres du groupe surréaliste pour éviter de durcir les clivages. Après la mort de Breton, à l'automne de 1966, la réserve qu'il observait depuis longtemps tend à céder ; en effet, les références à Breton en même temps que les confidences affleurent et se font volontiers plus confiantes et plus lancinantes , la réconciliation étant placée désormais *post-mortem* sous le signe de l'impossible, de l'irrémédiable. Tandis que l'occultation dont le nom de Breton a fait l'objet semble avouée allusivement en 1959, dans J'abats mon jeu (JJ, p. 29), Aragon évoque dans Les Incipit, dix ans plus tard, celui qui fut son "*meilleur ami, l'esprit pour [lui] le plus proche*" (JI, p. 34). Jusqu'à la mort de Breton, peut-être fuyait-il consciemment ou non l'ascendant contradictoire et l' hostilité de la parole de l'autre ? Il lui fallait , semble-t-il, être seul , attendre cette autre confrontation avec soi-même qu'est la solitude, pour venir raconter et commenter les temps de leur jeunesse (2) . Dans toutes ces contributions qui éclairent un contexte d'écriture , Aragon s'épanche parfois au souvenir de ses relations avec André Breton qu'il appelle désormais par son prénom; il fait état de certaines blessures d'avant la rupture (3) . Voici comment, en 1975, Aragon évoque son article dans L'Humanité en 1932 où il se sépare à jamais de Breton et du mouvement surréaliste : "*Je n'ai jamais rien fait de ma vie qui m'ait coûté plus cher. Rompre ainsi avec l'ami de toute ma jeunesse ne m'a pas*

été seulement affreux pour quelques jours. C'est une blessure que je me suis faite, et qui ne s'est jamais cicatrisée." ("D'une préface morcelée 6", OP5, p. 310) . Devant l'évolution plus sereine du discours d'Aragon, qui pourrait croire à l'oeuvre de l'indifférence ou encore de l'oubli? Il faudrait ausculter plutôt dans les textes tardifs le déchirement d' une plaie encore à vif, comme un secret qui ne se serait pas refermé...Soit; mais cette lecture ferait peut-être double emploi avec des analyses développées dans la première partie de ce travail . En outre, à s'apesantir , ici ou là, avec de trop bonnes intentions , la souffrance risque de devenir le seul poncif d'une oeuvre qui pourtant les évince tous en vertu de ses contradictions.

Or, le discours de l'auteur sur le surréalisme se place au moins à un double point de vue : le plan des relations personnelles, sujet à des perturbations affectives et l'apport du surréalisme dans l'histoire des idées. Cette distinction permet déjà de ramener l'équilibre du balancier, dans la mesure où il est probable qu' un contre-effet accompagne la réemergence du surréalisme , ou tout au moins de la période surréaliste, dans les derniers romans . En effet, si la "rééducation" de l'intellectuel dans les années 30 et les sacrifices imposés par l'appartenance communiste s'avèrent compromis dans la culpabilité et la perversion des valeurs, l'appartenance surréaliste semble , dès lors, associée plus étroitement à la jouissance, à l' innocence qui n'ont pas été préservées . Tandis que les années 20 vont se parer à distance de l' épithète de "merveilleux printemps" , l'image des années 50 est altérée et marquée par les contraintes du stalinisme .

Ne nous méprenons pas : il est vrai que le passage au réalisme , fort d'avoir été *porté* par une nécessité historique , reste analysé jusqu'au bout et sans défaillance comme une évolution objective dont

l'auteur ne se dédira jamais (JI, p. 54). Cependant, il n'en est pas moins réducteur de s'en tenir cet état de fait , et de tirer argument de cette déclaration pour ne pas voir dans les derniers romans le cheminement parallèle, mais en sens inverse , de la dualité , qui replace l'écriture sous le signe de l'imaginaire et qui réintégre dans ses droits une certaine irresponsabilité ludique et arbitraire ...De longue date à la recherche d'une continuité entre réalisme et surréalisme , le discours de l'écrivain semble restituer de plus en plus d'importance au second terme (le terme exclu, l'interdit), afin de parvenir à un équilibre que l'on pourrait qualifier à la fois d'optimal et d'instable . Il lui importe beaucoup , croyons-nous, d'opérer dans les oeuvres tardives la synthèse la plus satisfaisante , bien que la position intermédiaire aille à l'encontre de l'opinion bien arrêtée qui sépare le réalisme et le surréalisme comme la bifurcation de deux voies inconciliables. L'hypothèse de ce compromis esthétique (dont le mentir-vrai est peut-être une formulation) paraît compromise , au moins provisoirement, surtout quand il s'agit d'Aragon : n'y a t-il pas plus de lecteurs qui s'estiment fondés à la récuser que de lecteurs prêts à l'admettre ? Toutefois, l'improbabilité relative de cette problématique n'est pas une raison suffisante pour se détourner de l'inscription dont elle fait l'objet chez l'auteur . Son statut présente même un certain intérêt.

L'anamnèse du surréalisme ainsi suggérée *à distance* (et à distance du surréalisme malgré tout) comme le leurre d'une hypnose concerne la problématique du mentir-vrai dans la mesure où elle a trait à la mémoire et à l'imaginaire . Il est plus aisé d'en suivre d'abord le tracé sinueux des résurgences sur le versant de la mémoire que sur celui de la théorie et de capter les sources de la réminiscence à travers des épisodes vécus ou bien à travers la mémoire textuelle . La

thématique surréaliste , dont J. Bernard a déjà montré la permanence dans le cycle du "monde réel" (1932-1951) (4) , se prolonge encore dans l'oeuvre ultérieure, mais la présence de cette nappe souterraine se fait sans doute plus insistante, plus précise à la lecture: en effet, les derniers romans nous livrent ouvertement les noms de certains surréalistes , évoquent un contexte référentiel et constituent des effets de réécriture explicites de thèmes ou de textes surréalistes. Il est recommandé de s'aventurer à loisir dans cette étrange "forêt d'indices" et d'eaux vives qui composerait le paysage intérieur , parfois impénétrable, du surréalisme . Il suffit que l'attention s'y porte (avec un peu de disponibilité) dans les textes étudiés, au risque même de s'égarer à leur recherche: ces intersignes peuvent être obliques , confus , mais du moment qu'ils se mettent à sourdre plus "sourdement", ils couvrent une plus vaste étendue et , insidieusement, n'en répondent que mieux de toute part .

1. REFERENCES AUX ORIGINES DU SURREALISME DANS LES DERNIERS ROMANS

A) Aimantation de certains noms inscrits dans un contexte référentiel

Il convient, par précaution préalable, de déterminer les problèmes herméneutiques auxquels se trouveront exposées nos hypothèses de lecture. En effet, dans la mesure où nous nous proposons de replacer dans leur contexte les commentaires tardifs de l'auteur sur le surréalisme et *a fortiori* les traces des derniers romans , il faudrait pouvoir distinguer (par les recoupements d'une critique externe) le substrat du témoignage ou de l'analyse par rapport aux éventuels infléchissements , aux distorsions qui peuvent intervenir, volontairement ou non dans le discours tardif (5). L'on sait que les

datations retrospectives, par l'auteur, de certains événements de sa jeunesse et de certains textes présentent quelques défaillances . Mais ce ne sont pas seulement des inexactitudes accidentelles de la mémoire. L'extension de cette tendance permet de penser, comme l'a montré S. Ravis, que le transfert de datation relève aussi d'une intention significative et d'" *système d'écriture*" . La variation que subit le discours dans le temps, par rapport à l'origine des faits réels, oblige à prendre compte le moment de la relecture et, dans le cas de l'oeuvre romanesque, à "*faire deviner à l'effet "bougé" le jeu de la fiction.*" (6) . Nous constatons en ce sens que le discours tardif sur le surréalisme est lui aussi remanié , comme le statut du réalisme socialiste ou l'image de l'écrivain dans la dernière période. La transparence objective des phénomènes est démentie; il faut lui substituer un empirisme relativiste , dans la mesure où le lecteur se trouve amené à prendre conscience de certaines variantes et altérations possibles, dont la présence même constitue un problème riche de sens , et non seulement une contrainte méthologique. C'est pourquoi nous effectuerons constamment un va-et vient entre les faits , les données d'origine et les références à la période surréaliste dans les textes du corpus ; les sources externes , les textes anciens de la période proprement surréaliste d'Aragon seront comparés à leurs reflets tardifs (7).

Les remarques qui suivent se proposent de cerner tout d'abord l'ancrage référentiel de la période surréaliste dans les derniers romans. Sur le plan chronologique, il se trouve que la plupart des références explicites se concentre sur le premier surréalisme, entre les années 1918 et 1923. Par exemple, dans La Mise à mort, est évoquée la manifestation Dada où la cantatrice Hania Routchine, prise au dépourvu, dut affronter des sarcasmes qu'elle n'avait pas mérités,

sous les huées des organisateurs-agitateurs (MM, pp. 119-120). Il s'agit ici à l'origine d' un fait réel qui se rapporte à la séance du Théâtre de l'OEuvre, le samedi 27 mars 1920 (8) . Que l'on songe aussi à ce "conte" de La Mise à mort, "Le Carnaval", qui se situe l'hiver de 1918-1919 , en Alsace où le méd-aux Aragon (p. 292-299),est mobilisé . Celui-ci s'est retrouvé dans le même régiment que Théodore Fraenkel (cf. la reconnaissance de l' Après-dire, p. 502) , désigné dans le roman comme un certain Théodore rencontré chez Adrienne Monnier (p. 292) de retour du pays des Soviets (p. 316). Toutefois ce n'est pas avec Aragon lui-même , mais avec un narrateur imaginaire que ce Théodore fait des promenades sur les traces de Goethe (p. 307, p. 319), contemple le vertige des faisans lors des crues du Rhin dont les "Notes" des Aventures de Télémaque font connaître la transposition dans ce texte (pp. 314-15). En outre, la rencontre amoureuse, ou plutôt la légère idylle sentimentale du "Carnaval" suggère aussi de subtiles correspondances avec le Romantisme allemand dont les surréalistes ont découvert les affinités avec leurs propres conceptions: outre une citation de Keats, les relations de Goethe et de Bettina Brentano , évoquées par le biais du prénom de la jeune Bettina Knipperlé (p. 291 et p. 343), permettent en effet de rappeler ici le souvenir d'Achim von Arnim (MM, p. 322) , que Breton considérait comme un précurseur (9).

Mais il est aussi plus directement question , dans ce récit, de l'activité littéraire du jeune Aragon , qui entretient une correspondance avec un Roumain actuellement à Zurich : il ne peut s'agir que de Tzara , d'autant que la date de leurs relations épistolaires (fin 1918) correspond approximativement à la préparation de Dada 3 (p. 295). Les auto-collages littéraires jouent un rôle d'attestation plus précis encore: on évoque la mort du poète d'Alcools le jour même de l'armistice (p. 290-1), puis on nous fait lire

entièrement l' "Oraison funèbre" d'Aragon en l'honneur de Guillaume Apollinaire comme si nous assistions à l'écriture de ce texte , qui fut effectivement publié dans Sic, en janvier 1919 (p. 319) . De la lecture qu'Aragon fait (est censé faire) aussi à Pierre Houdry d'un poème qu'il vient d'écrire , le narrateur-auditeur retient la citation de quelques vers où l'on reconnait qu'il s'agit de "Lever", un poème de Feu de joie (p. 299-300).

Ces références explicites à la période surréaliste , loin de s'entourer des mystères de l'interprétation ou de la surréalité , misent apparemment sur l'effet de réel; elles se présentent (à la fois étrangement et nécessairement , compte tenu de leur objet), sous la forme d'un énoncé "factuel" . Ce sont des fragments de mémoires réalistes consacrés aux années de jeunesse. Cela n'empêche pas le romancier de déformer *ad libitum* les contours des souvenirs qu'il a gardés de cette époque pour les faire tenir, "coller ensemble", au moyen de quelques artifices . A cet égard, les personnages fictifs jouent les utilités, servant d'intermédiaire entre les éléments autobiographiques et les faits attribués à d'autres personnages réels . Nous venons de voir que Pierre Houdry tenait un rôle équivoque ; dans ces conditions, il devient difficile de savoir si les conversations , les promenades qu'il a avec Théodore correspondent ou non à celles qu'Aragon lui-même a pu faire avec Fraenkel , qui venait de mourir en janvier 1964, (et Tzara fin 1963), ce qui permet peut-être d'avancer une hypothèse sur la date d'écriture approximative du "Carnaval". Les quelques informations que nous avons pu recueillir auprès de Michel Fraenkel ainsi que quelques indices dans le texte laissent apercevoir la part importante de la fiction (10) .

Un exemple semblable de "mentir-vrai" dans Blanche ou l'oubli (BO, p. 362) montre qu'il convient de se méfier des *leurres*

d'attestation référentielle qui s'inscrivent par le biais des noms réels

... En effet, dans un entretien de 1967 das Le Monde, lors de la

publication du roman, l'auteur fait savoir qu'il a imaginé la visite

que le narrateur rend à Eluard en Suisse :

--*Ici Geoffroy Gaiffier , votre héros , recouvre donc exactement Aragon?"*
--Ici et en maints d'autres endroits. Quand je parle de Jean Paulhan et de ses rapports avec les revues dadaïstes, quand j'évoque les conversations entre Gaiffier et Eluard en Suisse...La rencontre est fictive. Je ne suis jamais allé voir Paul dans le sanatorium où il se soignait. Mais les conversations correspondent à celles que j'entretenais en 1922 avec André Breton et les autres.
(Le Monde du 13 septembre 1967, p. IV)

Ainsi, le nom de l'écrivain dans le texte (ici "Eluard" , ou , dans "Le Carnaval", "le méd-aux-Aragon") sert d'attestation limitée aux faits biographiques ou aux discours qui leur sont attribués ; néanmoins, en regard du contexte, l'effet de témoignage qui se rapporte à ces noms réels peut entraîner , par l'intermédiaire des personnages fictifs, un risque d'extrapolation, un effet de pseudo- attestation jouant par extension dans le texte . Dans la troisième partie de ce travail, nous essaierons d'analyser l' aporie théorique qu'implique la concomittance supposée entre le référent extra-textuel et la fiction [cf. chapitre VIII, 1. A) et C)]. Bornons nous ici à cerner les faits et leurs conséquences immédiates. Après avoir rapporté leur conversation , le narrateur doute de cette rencontre avec Eluard: "*Est-ce rêver ou se souvenir? Ai-je jamais été dans ce monde d'edelweiss et de sanatorial...]?* " (p. 364) . Le voyage d'Aragon au Tyrol est de l'été 1922; Eluard et sa femme Gala séjournent alors à Tarrenz (11) . En outre, dans le texte de Blanche ou l'oubli , d'autres indices indiquent approximativement la date de ces conversations , abstraction faite du lieu où elles se situeraient : le contexte en est plutôt "*l'époque de* Dada", et plus précisément la publication de Proverbe (BO. p. 362), la revue fondée par Eluard , dont le n°1 paraît

en février 1920, avec une collaboration d'Aragon . Si l'on s'en réfère à la bibliographie de C. Geoghegan, d'autres textes d'Aragon y sont publiés par la suite. Avec une pointe d'ironie, il est dit que le narrateur de Blanche ou l'oubli est "*assez intéressé par le côté hégelien de l'affaire, du moins dans le groupe de Zürich*" , mais "*pas très sûr*" des "*correspondants parisiens*" du mouvement (p. 362). Mais ce qu'il y a , avant tout, de révélateur , c'est qu' Eluard se montre sans doute plus linguiste que le linguiste de Blanche ou l'oubli. Tandis que Geoffroy défend la complexité du roman comme un moyen d'exploration de l'inconnu, Eluard , le directeur de cette revue au " *titre significatif de Proverbe*" (p. 362) veut s'en tenir à des messages , à des inscriptions brèves ; il trace un seul signe pour résumer L'Eternel mari de Dostoïevski , un romancier "*qu'il était seul à aimer[...] parmi ses amis d'alors*" (p. 363). Cette visite fictive à Eluard pourrait anticiper sur la condamnation du roman dans le groupe surréaliste , encore que Breton ait appuyé sa critique sur d'autres raisons que celles attribuées ici à Eluard . Quoi qu'il en soit , Aragon , comme on le sait, ne pouvait se résoudre à abandonner le roman comme genre , dont il se faisait une tout autre conception (12) .

Quant aux rencontres supposées de Geoffroy et de C.C. Cummings sur les bords de la Seine en avril-mai (BO, p. 464) , elles pourraient correspondre , de l'autre côté du miroir, aux circonstances du séjour à Giverny au printemps de 1923 (13) . Au souvenir de la réalité, l'auteur se démarque ici de son personnage fictif : comme il n'a pas donné à Geoffroy d'activités politiques, il ne peut expliquer leur brouille, causée par les jugements critiques que le poète américain tint au retour d'un voyage en URSS (pp. 465-466). L'effet de la rupture qu'il évoque rétrospectivement à propos de cet ancien ami pourrait s'appliquer à d'autres surréalistes ou compagnons de route avec lesquels

les relations ont été interrompues à peu près dans les mêmes conditions (ce serait le cas par exemple , au sujet de Breton) : "*[...] pour* moi, *il est resté ce jeune homme , ce jeune homme que je n'ai plus revu , pour des raisons que n'aurait pas eues Geoffroy Gaiffier, alors, à Java.*" (p. 466).

Ainsi donc, à plusieurs reprises les souvenirs de l'auteur suscitent des "anomalies" , des distorsions, dans la mesure où la biographie fictive du narrateur ne leur correspond pas toujours assez pour permettre à l'ancien surréaliste de témoigner "clairement". S'il est vrai que l'auteur veut se faire reconnaître en tant que surréaliste, s'il s'attache à revenir sur ce mouvement d'Avant-garde des années 20, les différences qu'il a introduites entre lui et le personnage fictif le gênent, de sorte qu'il lui faut passer outre, pour imposer sa biographie réelle . Dans le cas présent , les problèmes du mentir-vrai semblent inversés par rapport au discours de l'auteur analysé dans la première partie, où il s'agissait , au contraire, par précaution, d'éviter la ressemblance. Ainsi, pour prendre un dernier exemple de ces distorsions, on voit mal à quoi réfère le pronom "nous" dans ce texte, si ce n'est aux fondateurs du mouvement surréaliste : "*C'est une chose assez étrange qu'au temps même où les psychologues , eux, renonçaient aux explorations classiques de l'âme pour, dans le langage même , tenter de la surprendre à ses faux-pas , nous autres, par une tout autre voie...*" (p. 360) . Et pourtant un certain nombre de recoupements se font: par l'intermédiaire de Frédéric Paulhan, l'auteur de La Double fonction du langage et de Jean Paulhan, "*plus ethnographe que linguiste*" dont "*on a oublié*" (Qui l'a oublié sinon la génération des années 60?) qu'il "*collaborait alors aux revues dadaïstes*" (p. 361).(14) Or, Aragon , qui s'est attaqué au problème du langage, du sens (par exemple dans "Persiennes" et "Suicide") est sans doute un dadaïste assez proche ,

à cette époque, d'Eluard et de Paulhan . Enfin, ce qui contribue encore à établir le lien avec le domaine du linguiste, c'est la citation dans Blanche ou l'oubli d' ouvrages de philologie (Essai de sémantique de Bréal et La Vie des mots étudiée dans ses significations de Darmesteter) qui avaient été recensés dans le "Projet d'histoire littéraire contemporaine" conçu par Aragon en février 1922 à la demande de Jacques Doucet (15) .

Parfois , au lieu d'être mentionnés explicitement, les noms d'anciens surréalistes peuvent être plus ou moins dissimulés ; cet effet semble relever d'une tout autre intention , qui concerne moins le contexte du débat théorique que le contexte autobiographique. Par exemple, les initiales "M. J" dans La Mise à mort , pour désigner celui que le narrateur appelle " *mon vieil ami américain*" pourraient correspondre à Matthew Josephson (MM, p. 15). L'anonymat peut même être complet , les liens évoqués en l'absence de toute allusion au nom propre dans le texte: dans Théâtre /Roman , par exemple, le narrateur se rappelle un ami à lui , "*un poète, il habitait alors, très jeune, avec les siens, au Havre, sur le port. Et ne se résignait point à rentrer chez lui. Il me montrait une fenêtre éclairée sur le côté, où passaient des ombres, apparemment violentes. "Tu sais, --disait-il,-- là -haut, c'est* La Danse de mort *! "Cet air las qu'il avait de leurs disputes, le père battait sa femme, elle, cassait la vaisselle...[...] il est mort l'an dernier , de façon bizarre..."* (T/R, p. 233). Evocation étrange que nous comprenons à la lumière d'un article des Lettres françaises paru le 27 mai 1970 : "*Je me souviens d'un jour où nous passions rue de Clichy devant le Théâtre de l'OEuvre où Lugné-Poë affichait la pièce de Strindberg et il me dit: "* La Danse de mort*! hein? Voilà ce que c'est chez nous, mes pères et mère!*" ("Pour saluer Limbour", Les Lettres françaises, n°1336 du 27 mai 1970, p. 3) . Plus loin, nous avons le

second "morceau" de cette transposition typique des mécanismes du mentir-vrai:

> Limbour avait regagné Le Havre, où les siens étaient allés habiter. A trois reprises je crois, j'ai fait le voyage pour passer avec lui deux ou trois journées. Je garde de ces jours au Havre un souvenir qui ne tiendrait pas en quelques lignes. La vie de Limbour était affreusement pitoyable , à cause de la dépendance où il était de ses parents chez qui il me mena une fois, et où je compris ce que signifiait cette histoire de Strindberg. Nous nous sommes promenés ensemble dans la ville des nuits entières, n'ayant à nous deux que de maigres possibilités d'entrer dans les plus basses boîtes à matelots restant ouvertes. (ibidem, p. 4)

L'anamnèse semble résulter ici d'une sympathie particulière ; ces jeunes gens sans argent de poche se rapprochent par leur histoire personnelle (un drame familial) et par leur vie bohème ; nous ajouterons qu'ils se ressemblent par leur beauté, par leur séduction "rimbaldienne".

La relation affective avec Breton est probablement aussi importante et dissimulée, mais à la différence du cas précédent, elle semble être fantasmée comme une inclination contrariée par les manquements de l'autre . L'intransigeance bien connue de celui-ci ne nous semble pas être la raison profonde de leurs différends; le délaissement est pire. Aragon ne le sait que trop , son ami n'admire que les actes de bravade subversifs et inexplicables. Pour raffermir leurs liens à jamais , pour ne pas être dédaigné comme un littérateur, il se croit devoir démontrer sans cesse sa valeur au combat . L'estime et l'affection d'André ne peuvent se conquérir que dans cette activité virile des compagnons d'armes -- la révolte, la subversion des valeurs --, jusqu'au jour où elle se perd toute dans le grand fracas de la rupture, pour cette autre "guerre" stratégique qui est celle du militant communiste. La double impasse qu'implique ce lien est exprimée emblématiquement dans un conte du Libertinage, "Lorsque tout est fini": la subversion risque de se figer dans le consensus; tel est l'effet pervers de la

fidélité, qu'elle affaiblit leurs liens alors qu'une telle amitié ne s'approfondit qu'à subvertir l'orthodoxie; mais comme il apparaît que cette rébellion, cette fronde exigent paradoxalement une sorte de trahison des valeurs ,elle entraîne un déchirement inconcevable ;le défi, s'il est poursuivi jusqu'au bout, confronte fatalement à l' abominable . C'est pourquoi dans l'oeuvre d'Aragon l' image de leur amitié perdue est associée aux coups qu'ils ont portés ensemble et aux blessures qu'André a infligées à son fidèle vassal (toutefois, les attaques en règle ou les coups de Jarnac faisaient partie de cet art de l'amitié pratiqué comme un art de la guerre) (16) .

Notre hypothèse de lecture s'appuie sur d'autres éléments . En 1974, dans "Ecrit au seuil" (compte tenu de l'importance de cette déclaration liminaire de L'OEuvre poétique), Aragon explique que lors de sa première rencontre avec André Breton en septembre 1917 il s'en serait ouvert à lui de son intention d'écrire pour rendre définitivement impossible la politique d'Union sacrée dans laquelle venaient de se compromettre un certain nombre d'écrivains (OP1, pp. 29-30). D'où l'importance exemplaire à ses yeux de La Guerre est morte (1917) , le roman de Louis Delluc auquel fait référence le narrateur de Blanche ou l'oubli (BO, p. 15). En outre, en 1967, dans "Lautréamont et nous" , Aragon revient longuement sur l'importance à ses yeux du complot contre le monde des lettres que Breton lui confie fin mars 1919 ; il est permis de penser que ce thème significatif , à l'origine de leurs relations, a séduit Aragon . En effet, cette offensive secrète , preuve de la confiance accordée, vient sceller à partir de cette date leur intime complicité (17).

En outre, Aragon raconte dans la préface au tome VI L'OEuvre poétique qu'après leur rupture il a rencontré par hasard Breton au cours de la manifestation du 9 février 1934, entre la place de la République

et la gare de l'Est. Des coups de feu venaient d'éclater , il y avait du sang à leurs pieds (cf. OP6, "Circonstances de la poésie en 34", p. 24). Le climat insurrectionnel dans lequel se tient cette dernière conversation pourrait bien prolonger la méme symbolique , mais cette fois c'est l'Histoire qui les réclame d'urgence. De l'avis d'Aragon, l'offensive qu'il faut mener consiste à résister à la montée du fascisme : mais l'on sait combien Breton se méfie d' inféoder le surréalisme à l'idéologie politique du communisme. Néanmoins, le souvenir de l'amitié et de la rupture avec Breton semble associé, cette fois encore, au contexte d'une conjuration (18).

L'image fantasmatique des relations avec Breton semble donc comporter de nombreux indices liés à l'attentat, au complot et à la trahison . En ce sens, nous nous hasarderons à avancer une hypothèse de lecture "cryptogrammatique" d'un thème comme la mort de Montchrestien dans Théâtre/ Roman (T/R, pp. 198): les circonstances en ont pu fasciner l'auteur , dans la mesure où Montchrestien (ou Mauchrestien, ce qui signifie à l'origine "Mauvais Chrestien") préparait une conspiration contre le Roi Henri IV qui fut découverte . Alors qu'il organisait l'insurrection des Protestants, il tomba dans une embuscade en Normandie, dans la forêt d'Andaine (département de l'Orne; ce lieu se situe non loin de Tinchebray, où naquit Breton...) . Le corps de Montchrestien fut supplicié; sur lui , l'on retrouva, paraît-il, un mystérieux billet où figuraient quatre chiffres (7779) dont personne ne put expliquer la signification, pas même son valet qui fut interrogé à ce sujet avant d'être pendu (19) . L'on peut faire ici un premier rapprochement entre ce billet trouvé sur le condamné et le tirage au sort , la loterie d'Anicet qui intervient aussi dans le contexte d'une conjuration . D'autre part, l'inscription secrète "*de ce chiffre sept trois fois répété*"(T/R,p. 198) ressemble un peu au rébus des

initiales de Breton : 1713 .Sur le manuscrit autographe de Théâtre/Roman, une correction en surcharge pourrait bien faire sens: il se trouve qu' à l'endroit où il est question du billet de Montchrestien, un chiffre "3" a d'abord été écrit au lieu du "9" : 7773/9 (f'136). En outre , 1917 est l'année de la rencontre avec Breton: date décisive , et comme fatidique : une synthèse numérologique aura pu se produire, à la faveur d'un télescopage des chronologies.

Aragon appréciait la subtilité du logogriphe de Breton; il le rappelle en 1971, dans la période d'écriture de Théâtre/Roman :

> [...] que sont pauvres les mots parmi lesquels on ne peut pas se perdre, comme j'en prenais permission en 1917, dans le temps où par une confusion des chiffres rapprochés (ou plutôt divisés) de sa signature AB se lisait pour moi 1713, qui est la date du traité d'Utrecht , où fut ordonné le démantèlement du port de Dunkerque ; et, un peu plus tard, à la grande colère d'André, Théodore Fraenkel hochait la tête, citant La Bruyère: "Le roi de France est vieux..."
> ("Le quatrième chant", LF, n°1370, du 27 janvier 1971, p. 3.)

Dans "Ecrit au seuil" (1974) , Aragon reproduit ce jeu graphique avec une note explicative (OP1, p. 25) , dans un contexte qui semble également aussi probant : il rappelle ici qu'17.13 lui avait ordonné un jour de lire séance tenante du Baudelaire, malgré les protestations des participants . Dans l'ordre du fantasme, André livre son ami sans défense , il le sacrifie d'autorité , mais comme pour mettre à l'épreuve les auditeurs , en particulier les nouveaux du groupe qui se montrent , si l'on nous passe l'expression, plus royalistes que le Roi. Au contraire, le choix de Breton réprouve ces derniers et il signifie sa fidélité, son ralliement aux goûts réputés classiques et trop littéraires d'Aragon comme pour montrer aux autres la relative indignité de leur indignation . Néanmoins, l'unique preuve que Breton accorde ici à Aragon de son amitié pour lui relève encore de la complicité dans la "guerre", dans la subversion des valeurs; et ici elle se confirme paradoxalement à simuler une sorte de "trahison",

conformément d'ailleurs au "Programme d'extrême rigueur" (mars 1919) : "*Nous briserons les autres . Jusqu'au jour où il nous faudra aller plus loin, l'un ou l'autre à son tour abandonner l'autre ou l'un. Peut-être dans des années. Mais un jour viendra. Pas de faiblesse. Pas de sentimentalité.* " ("Lautréamont et nous", II, Les Lettres françaises , art. cité, p. 7). Par là même, depuis toujours "programmée" , la rupture avec Breton s'inscrirait dans l'imaginaire d'Aragon comme une trahison nécessaire, qu'il devient possible d' assumer, puisqu'elle aurait été prévue et justifiée par Breton .

Mais revenons-en à l'inscription du chiffre fatidique 7779 dans Théâtre/Roman, par le biais d'un projet de mise en scène des Lacènes de Montchrestien: le matricule identique tatoué sur le bras du metteur - en -scène sert à faire comprendre comment, si ce n'est pourquoi, se constituerait le "collage" intertextuel du paraphe d'André Breton. Une invocation au metteur-en-scène évoque "*ce pli de ta jeunesse*" (p. 198). Or, il faut peut-être se souvenir plus précisément d'une phrase de la main de Breton dans Les Champs magnétiques : "*J'ai sur le bras, du côté interne, une marque sinistre , un M bleu qui me menace*" (20) , dont on peut lire la trace obsessionnelle déjà dans Aurélien ("*l'M veineux...je ne sache pas qu'on se tue en se tranchant le pli du coude comme on fait le poignet quand on est philosophe [...]* " (Aurélien, chap. IX, coll. "folio", p. 97). Il faut peut-être s'autoriser à rêver , puisque l'investissement fantasmatique paraît indéniablement prononcé : M majuscule correspond graphiquement à l'initiale de Montchrestien, au mot Mémoire, voire phonétiquement à "aime(r)"...

Certes, nous admettons que notre interprétation est peu sûre , voire indémontrable, quel que soit l'échaffaudage des indices que nous venons d'indiquer. Il serait imprudent d'affirmer que l'auteur de Théâtre/Roman a établi cette corrélation entre la fin tragique de

Montchrestien et les stigmates de son amitié pour Breton. Cette éventuelle corrélation se sera plutôt imposée dans l'inconscient du texte , par association d'idées avec la référence à Montchrestien , un autre réprouvé dans lequel Aragon retrouve son image , sa propre histoire. En outre, il est bien entendu que l'interprétation de ce texte de Théâtre/Roman ne saurait se limiter aux rapports avec Breton : il faut reconnaitre que l'histoire de "Daniel ou le metteur-en scène" a d'autres référents autobiographiques co-présents. La référence aux relations avec Breton ne constitue qu'un des fils entrelacés du mentir-vrai; certains éléments bifurquent à l'évidence dans d'autres directions, et reflètent d'autres temps : par exemple, le matricule de Daniel évoque une enfance passée dans les camps de concentration; puisque Montchrestien meurt pour s'être révolté contre l'autorité despotique, ce thème a probablement aussi des résonances politiques, etc) . A force de mentir-vrai ,la limite entre les faits et l'imaginaire qui permet de maîtriser la lecture de l'oeuvre finit par vaciller; d'une certaine manière, en raison du caractère "cryptologique" du mentir-vrai, les abus prévisibles de la lecture autobiographique deviennent inévitables.

Comme on le voit, à travers les derniers romans , les principaux événements associés à la mémoire de tel ou tel surréaliste ne constituent pas de simples "anecdotes" dans la mesure où ils renvoient fondamentalement à des images projectives de la blessure [cf. chapitre II, 4- B et 4-C]. En dehors de tels souvenirs dont l'impact affectif correspond à des phénomènes investis par le "mentir-vrai", il semble que la mention des noms réels , les épisodes des années 20 dans les derniers romans s'attachent plutôt à des idées, à des symboles qu'aux détails ponctuels des faits relatés . En effet, il importe bien plus, et de longue date, à Aragon, d'esquisser un portrait intellectuel et

moral de sa génération avec des moyens en réalité plus synthétiques que ceux des "mémorialistes" [cf. chap. III, 1-A]. La nécessité de suivre le déroulement chronologique , conformément à l'écriture des "Mémoires", n'apparaît que dans des articles comme "Lautréamont et nous" , puis dans les "Préfaces" rédigées pour L'OEuvre poétique en 1974-75 (car les Préfaces des OEuvres romanesques croisées relèvent encore d'un projet différent) . Parfois, au contraire, dans les exemples qui précèdent, quelques bribes de récit "anecdotique" ne semblent constituer qu' un effet de surface , un décor évocateur (certes empreint de nostalgie) pour "habiller" les préoccupations essentielles concernant l'écriture qui ont marqué ces années de jeunesse (21) . Par exemple, la citation de "Forêt-Noire" , qui incite les protagonistes du roman (Blanche et Geoffroy) à un voyage sentimental, semble détachée de son contexte ancien ; c'est la valeur poétique de ce texte , avec son usage particulier du nom propre, du référent géographique et culturel, qui semble avoir déterminé chez le narrateur, "*l'obsession de ces vers retenus de ma jeunesse*":

> De Tubingue à ma rencontre
> Se portent les jeunes Kepler Hegel
> Et le Bon Camarade...

Tout se passe comme si , Blanche, nous n'avions été à Tübingen que pour ces vers, et leur ancien grelot 1...[1. Note infrapaginale: André Breton, *Forêt noire*, 1918, *in* "Mont de piété"] (1919). (BO, p. 404)

Le caractère assez "littéraire" de l' autre référence *explicite* à Breton tend aussi , quitte à oblitérer le plan véridique de leurs relations personnelles , à retenir la question de l'écriture, l'aventure du surréalisme naissant:

> [...]nous étions quelques-uns [...] qui avions fait de l'emploi conscient du lieu commun (l'expression toute faite) une méthode de ravivement des mots, de réveil des mots[...] ...enfin ça m'entraînerait trop loin, il faudrait entrer par exemple dans les considérations qui amenèrent un Reverdy à donner les mots NORD-SUD commme titre à sa revue , ou le jeune auteur de *Mont- de-piété* à intituler ainsi son premier livre , raconter comment, au-delà de cette poétique passagère , je me

trouvai engagé sur un chemin [...] l'exploration personnelle de la réalité [...]. (pp. 361-2)

Il en va de même, dans Blanche ou l'oubli, d' un rapprochement entre deux oeuvres de 1868, L'Homme qui rit et Les Chants de Maldoror (l'on sait qu'Aragon a révélé l'existence à Breton de ce texte méconnu, qui prend une importance majeure chez les fondateurs du surréalisme). Le titre de Hugo renvoie au rire tragique et sardonique de Lautréamont (BO, p. 431), mais d'autres associations se présentent, à partir d'une image qui figure dans Les Mots et les choses de Foucault : Roussel lui aussi, illustre parfaitement "*ce rire sans rire, d'autrefois, dans ma jeunesse, ce rire de derrière la masque immobile*" (BO, p. 429), car il ne faut pas oublier que son oeuvre, pour ceux qui la découvrirent dans les années 20 (toujours les surréalistes...) est inséparable du défi, du scandale qu'elle constituait alors. Ainsi, plus encore que les faits "anecdotiques", les faits d'écriture comptent du point de vue référentiel : pour un théoricien du surréalisme comme Aragon , tel ou tel tournant dans l'histoire du surréalisme ou de la littérature en général, tel ou tel texte de référence font date : nous sommes ici à la limite entre le référent-objet lui-même et la production littéraire considérée à travers la chronologie comme une donnée référentielle.

On peut se demander pourquoi les références explicites au surréalisme renvoient chronologiquement aux années 1918-1919 jusqu'aux premières années 20 . Les textes tardifs semblent valoriser la genèse de ce mouvement dont Aragon est un fondateur; en outre, un article de 1971 montre combien l'auteur est conscient d'en avoir été l'un des inventeurs :

> J'appartiens à une génération qui a remis fondamentalement en cause, non pas seulement l'aspect extérieur, mais le mécanisme interne, le mystère artificiel de l'inspiration, le rôle fondamental de l'image comme machine à connaître, brisé le cadre des "écoles" prétendues [...]. Je dis *génération*, par un abus de langage qu'on me passera, d'autant que si "nous" étions au départ trois ou quatre, il faut savoir ici et là [...] apercevoir les trois ou quatre d'où partirent les rêves

innombrables d'aujourd'hui et de demain. ("Le Créer", Les Lettres françaises, n° 1368 du 13 janvier 1971, p. 3).

Dans ce texte tardif, Aragon accorde tous les honneurs à son passé surréaliste , alors que certains communistes des premières années 30 lui reprochaient ce passé "suspect"; d'où une mauvaise conscience des origines qui incitait l'écrivain à s'enorgueillir , au contraire, des progrès de sa "rééducation". D'autre part, si Aragon est un fondateur du mouvement surréaliste , il n'a pas eu à en assurer la direction , c'est-à-dire la perennité et l' évolution , contrairement à Breton. Ayant rompu de longue date avec le groupe , Aragon focalise l'importance du surréalisme sur le prestige des commencements, qu'il associe symboliquement aux principes mêmes de la *création* originelle . Plus merveilleux est le souvenir des premiers temps où rien n'est "joué" , où rien n'est encore décidé, figé , ni détruit, où tout est innovation, découverte, avènement de la modernité de ce siècle (22) .

B) "*Dans surréalisme il y a réalisme*"

Au cours des années 60, Aragon insiste sur les liens du surréalisme et du réalisme . Il fait état de cette filiation dans le premier des Entretiens avec F. Crémieux : "*La question demeure de savoir comment le surréalisme pouvait bien être un chemin vers le réalisme.*" (1963) (p. 22). De même, dans la "Postface du *Monde réel* (1966-67) (Messidor, op. cité, p. 611): " *Et même, si cela a supposé chez moi une rupture, je n'ai jamais cessé de penser , dans le style Hugo, que dans surréalisme, il y a réalisme.*" (p. 611). Enfin, lors d'un entretien intitulé "Il n'y a pas de solution de continuité dans mon oeuvre"(1967) , il déclare : "*Qu'entre le réalisme et le surréalisme il y ait une racine commune, c'est une chose que j'ai passé ma vie à expliquer.*" (Le Monde, 13 septembre 1967, p. IV).

Avant de vérifier cette hypothèse dans les textes étudiés, il convient peut-être d'analyser la fonction déterminante de ces énoncés . La stratégie de l'auteur vise en effet à réduire, voire même à nier l'incidence de la rupture, en affirmant une continuité, mais s'il y a lieu de le faire savoir c'est parce que cette rupture est considérée -- à tort ou à juste titre--comme effective. Serait-ce là une conviction qui pose le problème de la croyance , dans son rapport à la dénégation de la réalité? Une telle "déclaration de non-rupture" semble aller à l'encontre de l'histoire et de la poétique du surréalisme , car on sait que dans le "Manifeste" de 1924 et dans l'"Introduction au discours sur le peu de réalité", Breton instruit le procès de l'attitude réaliste et matérialiste en art, et en tout cas du roman réaliste classique (23) . C'est pourquoi un tel discours de compromis entre le réalisme et le surréalisme ne saurait être tenu pour acquis sans examen, bien que cette tentative de conciliation se présente avec une sorte d'évidence étymologique et qu'elle s'autorise dans la Postface des Communistes d'une référence à la Préface des Mamelles de Tirésias: Apollinaire , l'inventeur du terme, l'entendait comme un dépassement de la réalité vulgaire, de sorte qu'il aurait ouvert (à son insu) la voie dont Aragon se réclame (cf. "La fin du "Monde réel" , éd. Messidor, 1982, p. 612) . En revanche, le mouvement surréaliste a repris le terme en hommage à Apollinaire, mais dans une autre acception, -- de l'avis de Breton dans le Manifeste de 1924 --car Apollinaire n'en aurait perçu que la lettre , et non assez l'esprit .

Dans le discours de l'auteur, le passage au réalisme , loin d'être un accident de parcours, a valeur de preuve . C'est un fait qui démontre comment , par thèse, antithèse, synthèse, le surréaliste qu'il était a accédé au réalisme . Pour prévenir toute objection à ce sujet, Aragon estime que Breton lui-même a compris que la voie qu'il

cherchait dans Le Paysan de Paris était bien celle d'un réalisme surréaliste (cf. Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit*, p. 54). Cet argument résout la difficulté relative à l'opposition de Breton à cette interprétation , en rappelant que Breton lui-même a approuvé cette oeuvre-charnière qui annonçait manifestement son passage au réalisme et au matérialisme (24).

Dans la mesure où la double implication du surréalisme et du réalisme s'est traduite chez Aragon sous une forme vectorisée (du surréalisme au réalisme) , il apparaît que son point d'origine et son point d'aboutissement inversent une image générale de l'histoire des idées et de la littérature , partant du réalisme classique (XVIIIè-XIXème siècle) pour aboutir au surréalisme (XXème siècle). Aragon voit en effet dans le surréalisme son "oeuvre de jeunesse", et dans le réalisme celle de la maturité: il n'est pas né réaliste, il l'est devenu ("La fin du "Monde réel"", C, p. 611) . Le réalisme correspond à une prise de conscience qui demande des efforts, qui confronte à des difficultés . Parvenir au réalisme c'est , en quelque sorte, une leçon de l'expérience . Cependant la conscience acquise du réalisme ne se manifeste pas de plus en plus clairement , si l'on considère la complexité contradictoire des derniers romans, avec tous leurs brouillages de la représentation . Aussi ne faut-il pas se méprendre sur les intentions de l'auteur : il ne s'agit pas de revenir au réalisme antérieur , mais de décrire un mouvement dialectique en spirale, à travers lequel les acquis du réalisme *et* du surréalisme antérieurs se trouvent assimilés (et dépassés) dans l'intertextualité. Le discours complexe de l'auteur sur la jonction entre "surréalisme" et "réalisme" peut donc être envisagé sous différents angles, et retourné en tous sens comme un polyèdre: d'un point de vue théorique; à

travers les derniers romans; sur le plan conjoncturel de l' histoire des idées.

A cet égard, la Postface des Communistes seconde version est sans doute la contribution théorique la plus importante des trois déclarations que nous avons mentionnées . Dans ce texte écrit en 1966 pour les OEuvres romanesques croisées , l'auteur appelle à découvrir de nouveaux territoires de l'imaginaire , qui *à l'image même* du carré négatif dans l'écriture se heurtent aux limites trop étroites des conceptions que l'on se fait de la réalité :

> Il y a quatre siècles que Jérôme Cardan engagea les mathématiques das une voie qui dut sembler celle de l'irréalité même, le recours aux racines des nombres négatifs, que nous appelons des imaginaires pour cette raison même qu'elles sont inimaginables. [...] . Je ne veux pas me lancer dans l'histoire de cette science, ni tirer des conséquences hasardeuses de ce passage du conjectural à la réalité, mais que diriez-vous d'un réalisme qui se refuse à regarder dans les yeux l'inimaginable , sous prétexte qu'il faudra attendre quatre siècles avant de le considérer comme réel?
>
> (C, "La fin du monde réel", éd. Messidor, p. 608)

Or, cette conception conjecturale du réalisme que l'auteur met au crédit du réalisme socialiste (ibidem, p. 606) a, nous semble-t-il, des rapports confondants avec la problématique de l'imaginaire que Breton assigne au surréalisme. Ainsi, Breton déclare déjà en 1937, à propos de son article sur la "Crise de l'objet" (1936), qu'il s'est "*efforcé de montrer comment , à un* rationalisme ouvert *qui définit la position actuelle des savants (par suite de la conception de la géométrie non-euclidienne [...] de la mécanique non-newtonienne, de la physique non-maxwellienne, etc) ne pouvait manquer de correspondre un* réalisme ouvert *ou* surréalisme *qui entraine la ruine de l'édifice cartésien-kantien et bouleverse de fond en comble la sensibilité.*" (25).

S'il fallait résumer la position défendue par l'auteur dans la "Postface" à l'aide d'autres concepts de Breton , nous dirions , à propos de l'image du carré négatif , que ces "*étendues* logiques

particulières" (26) font pièce au "peu de réalité"...Il semble ici qu'Aragon souscrive entièrement à la problématique de l'imaginaire au sens où l'entend Breton dans "Il y aura une fois" (1932): *"L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel."* (27) . L "Introduction au discours sur le peu de réalité" (1927) énonce déjà très précisément cette même problématique : "*Les créations poétiques sont-elles appelées à prendre bientôt ce caractère tangible , à déplacer si singulièrement les bornes du soi-disant réel?*" (28) . Enfin, le discours de la "Postface" répond à une exigence que L'Amour fou (1937) a déjà posée en principe: "*La plus grande faiblesse de la pensée contemporaine me paraît résider dans la surestimation extravagante du connu par rapport à ce qui reste à connaître .*" (29) .

Pour en revenir à la position d'Aragon dans la "Postface" des Communistes , le réalisme de l'inimaginable est à l'écriture ce qu'a été l'invention du carré négatif aux mathématiques; l'imaginaire et sa dénégation en viennent à s'y confondre , puisque le plus haut degré de l'imaginaire est l'inimaginable . A définir l'essence de l'imaginaire au moyen du préfixe négatif d'un mot de la même "racine"(carrée), le discours de l'auteur instaure un étourdissant paradoxe théorique où les contraires sont mis l'un l'autre en équivalence . Ce tourniquet réflexif est relancé un peu plus loin quand la référence aux nombres imaginaires est reprise comme une image illustrant un imaginaire poétique fondé par excellence sur l'inimaginable , à savoir le surréalisme; et une image exemplaire en est commentée , celle du "poisson soluble" . Le coup d'audace d'Aragon est ainsi d'affirmer que la conception de l'image surréaliste est ce qui se rapproche le plus du réalisme de l'inimaginable qu'il a en vue :

> [...] lorsque , puisant dans les textes écrits par lui selon la méthode de l'écriture automatique [...] , André Breton inscrit, pour titre à leur recueil, une image de cette nature et qu'il choisit les mots POISSON SOLUBLE, il donne en réalité valeur de manifeste à cette

expression, il veut dire que les découvertes du surréalisme, en tant qu'écriture, sont à proprement parler des *poissons solubles*. [...] Concevoir un poisson *soluble*, est , au moins, contrevenir aux règles combinatoires qui sont le propre de l'expression. Un poisson soluble est tout aussi inimaginable qu'un carré négatif. C'est bien une sorte d'*imaginaire*. (C, ibidem, p. 610)

Tout le "réalisme expérimental" que préconise ici Aragon s'emploierait donc à découvrir un fil conducteur entre surréalisme et réalisme socialiste . L'emprunt d'un exemple exemplaire à Breton tend à aplanir l'incompatibilité entre réalisme et surréalisme, mais il heurte le consensus qui s'y rapporte ; cette assertion équivaut à un "collage" , qui ajuste , concilie deux références hétérogènes . Tout se passe comme si la seule différence (si l'on peut dire, car elle est de taille, malgré tout!) ne portait que sur la terminologie, et non sur le contenu : il faut croire que l'un a appelé surréalisme l' exploration élargie de la réalité , et que l'autre entend définir ce programme sous le nom d'un réalisme sans rivages, par lequel il se réclame toujours du réalisme socialiste (cf. C, p. 606). Or, s'il est vrai que l'auteur de Poisson soluble a défini lui-même en 1937 le surréalisme comme un réalisme ouvert , ce simple décalage de vocabulaire peut passer pour une annexion exorbitante , Breton ayant dénoncé le réalisme socialiste comme un moyen d'extermination morale de l'art . Mais dans la "Postface" tout se passe comme s'il n'y avait pas d'obstacle de principe à identifier le surréalisme avec sa conception du réalisme *socialiste* (et vice-versa) , alors que l'étiquette du réalisme socialiste, dans ce qu'elle évoque en pratique , est inassimilable au surréalisme tel qu'il existe .

Toujours est-il que l'auteur admet dès lors que le surréalisme demeure la théorie incontournable et indépassée de ce nouveau réalisme; il semble rêver à une synonymie réciproque qui effacerait tout résidu de clivage: le même horizon du surréalisme et du réalisme étant le

concept de l'inimaginable, de l'impossible. Certes, l'indexation du réalisme sur le surréalisme ne manque de nous surprendre, --précisément comme une figure de l'impossible, de l'inconcevable . Toutefois, il faut peut-être faire abstraction de ce paradoxe qui se situe au niveau de l'auteur du discours, du sujet de l'énonciation , pour apercevoir les convergences indéniables qui se situent dans le contenu de l'énoncé . C'est là en effet une problématique qui se fonde sur certaines analogies avec le surréalisme du point de vue de l'écriture. En effet, dans Blanche ou l'oubli, dont la rédaction est contemporaine de la "Postface" de 1966, le roman est défini lui aussi comme une science de l'anomalie , qui vaut (de) par son improbabilité . A ce propos, il est dit incidemment que le roman doit contribuer à répandre "*cette lumière de l'anomalie*" , (BO, p. 479), une expression imagée qui apparaît mot pour mot dans L'Amour fou (30) semble être à l'origine de cette "lumière de l'anomalie" , dans la mesure où Aragon précise que "*la poésie est la mathématique de toutes les écritures*" (C, p. 610). La poétique de l'impropriété, de l'invraisemblance qu'annonce la Postface se rapproche donc de la problématique du surréalisme qu' a définie notamment Riffaterre d'un point de vue stylistique. Dans les derniers romans qui en seraient l'application , les dispositifs contradictoires , les combinaisons impossibles de l'écriture multiplient expérimentalement les "courts-circuits" de la représentation.

En juin 1971, dans Les Lettres françaises, Aragon écrit une "Lettre ouverte à André Breton sur le Regard du sourd, l'art, la science et la liberté" . Ce geste stupéfiant, où le désir de renouer avec Breton (en le tutoyant) se traduit par une pseudo-correspondance posthume, permet de montrer que la recherche des affinités électives avec les textes de Breton n'est pas une hypothèse à exclure ; et nous reviendrons plus loin sur cet aspect de l'intertextualité dans les derniers romans (31).

Cette "Lettre ouverte" mérite tout d'abord attention parce qu'elle comporte une auto-citation commentée de la Postface des Communistes de 1966; l'effet de redoublement du discours de l'auteur permet de comprendre l'importance particulière accordée à ces lignes de la "Postface" pour établir le lien entre réalisme et surréalisme ; en effet Aragon juge utile d'en recopier le texte pour le soumettre à l'attention de son destinataire , André Breton --en même temps que cette nécessité constitue un voeu irréalisable, une intention fictive dans une "lettre" à un défunt , une lettre adressée à celui qui gardera le silence :

> Même si ce sont sur de tout autres objets que se pose *Le Regard du sourd*, rien n'y ressemble plus que ce catalogue des rêves qui sont *les carrés négatifs des réalités*. Tu m'excuseras de chercher référence à nouveau chez Cardan, parlant de toi, [...] mais je suis bête : tu nous avais déjà quittés, tu n'as pas connu ce texte écrit en 1966. J'y prenais l'image du *Poisson soluble* qui est tienne pour l'exemple même du carré négatif en poésie. [...]
>
> Aussi bien n'en suis-je revenu demander autorité à Jérôme Cardan que pour une raison bien différente d'il y a cinq ans , comme l'*occasion* en est différente. Je disais alors, parlant du roman pour ma part, et je défendais à la fois le réalisme et le surréalisme, leur donnant pour avenir l'*inimaginable* , mais autant te citer ce que n'ont pas lu tes yeux:
>
> > *Peut-être* (disais-je) *sommes-nous arrivés à l'heure où le roman doit sauter le fleuve infernal et pénétrer dans le domaine de l'inimaginable, se faire conjecture afin de contribuer au progrès de l'esprit humain, hâter la transformation de l'homme et de la nature. [...] nous allons pénétrer dans l'homme, cet imprenable Jericho, plus loin que l'homme n'ira jamais dans les astres...*
>
> Je parlais pour mon saint, dans les murs encore debout du sanctuaire. Voici qu'accès nous est *ailleurs* donné dans la citadelle, sans un mot, dans le monde sourd de Bob Wilson et d'un petit enfant. ("Lettre ouverte à André Breton sur *Le Regard du sourd*, l'art, la sciece et la liberté", dans Les Lettres françaises, n° 1388, du 2 juin 1971, p. 3)

L'auteur ne fait pas mystère de la "foi" qui l'animait encore en 1966, d'autant que certaines expressions comme "*contribuer au progrès , hâter la transformation de l'homme et de la nature*" rappellent la phraséologie progressiste de l'humanisme marxiste ; mais la nouvelle lecture qu'il en propose en 1971 s'oriente plus avant vers le

surréalisme , auquel la "Postface" de 1966 avait déjà en effet reconnu l'importance que l'on sait, bien que dans ce passage-ci la référence au surréalisme ne fût pas explicitement mentionnée. L'autocitation de la "Postface" dans la "Lettre ouverte" révèle donc qu'il y a à cet endroit précis un message à double entente pour trouver un compromis avec des valeurs que Breton n'a cessé de défendre. Comme il s'agit d'un phénomène de bivocalité, au sens de Bakhtine (32), tout porte à croire que des éléments du discours théorique de Breton ont pu être mis à contribution, pour "coopérer" par un effet de dialogisme à l'argumentation du texte : par exemple, une formule comme "*nous allons pénétrer dans l'homme*" évoque assez l'exploration de la surréalité , qui ouvre de nouveaux domaines à l'esprit humain (33) .

Aragon se montre convaincu que Breton aurait été séduit par le contenu du discours qu'il lui adresse, et c'est pourquoi il y a lieu de relever les convergences possibles qui renvoient , nous semble-t-il, à cette investigation du fonctionnement *réel* de la pensée que le surréalisme a pratiquée avec toute la disponibilité requise. Le rapprochement s'étend sans doute aussi à la rhétorique persuasive de ce texte , dans la mesure où Breton a toujours su exalter les aspirations , les buts à atteindre , et les directives nécessaires à la conquête du surréel . Dans la lignée de la "Postface", l'article de 1971 tente lui aussi de recenser les convictions indéfectibles que l'auteur estime partager avec Breton , comme en témoigne son titre , "Lettre ouverte à André Breton sur *Le Regard du sourd*, l'art, la science et la liberté". Plus généralement, le lien entre surréalisme et réalisme qu'Aragon entend démontrer peut être rapproché de la définition du surréalisme dans le "Second manifeste" (1930) et de la problématique des Vases communicants(1932), en tant qu'elle constitue une tentative de synthèse. En effet, dans cet essai , Breton rendait

compte avec une rigueur "scientifique" de son activité psychique pour jeter un pont entre l'activité consciente et l'activité inconsciente ; en nous libérant des entraves de la raison , le rêve et la réalité sont appelés à se réconcilier pour ne plus former qu'un même monde. De même, dans son "acception" surréaliste, si l'on peut dire, le mentir-vrai ferait sens comme une conception *résolutoire* des rapports de l'imaginaire et de la réalité, laquelle instaure un certain égarement à l'égard des catégories admises de la rationalité .

Nous venons de commenter dans des écrits contemporains de notre corpus les positions "théoriques" du dernier Aragon concernant son rapport au surréalisme ; mais la question se pose de savoir ce qu'il en est dans les derniers romans. L'indissociabilité entre réalisme et surréalisme s'y énonce de manière plus elliptique , jouant par références interposées. Ainsi la "Digression du roman comme miroir" part d'un hommage à Lewis-Carroll et se termine par un commentaire érudit sur deux fondateurs du roman réaliste , Le Sire de Bueil et Anthoine de la Salle. Le discours de l'écrivain réaliste s'est donc substitué progressivement au prologue de son double, le narrateur : "*Il s'agissait de moi. Puis comme toujours , en moi s'était glissé Anthoine, l'autre.*" (MM, p. 203) . Bien que la fin de la "Digression" révèle , par rapport à son point de départ,une distance considérable qui ne laisse pas de surprendre , elle est cependant plus prévisible *a posteriori* que ne l'est en lui-même ce début; car s' il en est ainsi "*comme toujours*" , cet aboutissement ne pouvait pas manquer de se produire , comme une loi qui reproduit en effet l'évolution de l'écrivain vers le réalisme. Au contraire, l'amorce de ce discours ,destinée à déjouer l'attente (de son auditrice , Fougère, et du lecteur) , renoue avec le surréalisme: le narrateur, en rappelant avoir traduit La Chasse au snark (p. 184), se confond ici avec Aragon, qui en

publia une traduction en 1927 à Hours Press, la maison d'édition fondée par Nancy Cunard à la Chapelle-Réanville... Pour les surréalistes, Lewis-Carroll (cet autre mathématicien de l'inimaginable) a mis en cause les fondements de la logique. En outre, le "let's pretend " d'A travers le miroir est commenté dans le discours de La Mise à mort comme une parole magico-poétique qui permettrait d'accéder immédiatement au Pays des Merveilles et de "l'amour fou" ; en outre, la supposition initiale qui engendre le récit des aventures d'Alice dans Throw the looking glass fait image , implicitement, avec l'arbitraire de l'incipit (34) . Cependant, le narrateur précise que la question est pour lui de passer du monde réel au monde imaginaire, comme s'il refusait à l'un et à l'autre monde antithétique son entière autonomie , son effet de transparence interne; s'il appartient à l'art du mentir-vrai de réfléchir cette double articulation, il décrira aussi bien l'arbitraire des mondes impossibles , les pouvoirs de l'irréalité que les conventions du référent, de la transcription autobiographique ou les médiations de l' histoire collective. Au lieu de s'arrêter à telle ou telle détermination, l'écriture aragonienne s'en échappe, comme en transit perpétuel du surréalisme au réalisme.

Dans les années 60 , Aragon insiste toujours sur l'unité des contraires quand il fait référence à Lautréamont -Ducasse; aussi peut-on se demander s'il n'entend pas défendre la dialectique d'une "oeuvre double" comme la sienne en démontrant l'interconnexion , l'interdépendance des Chants et des Poésies . Dans La Mise à mort, par exemple, la problématique de la moralité chez ce précurseur du surréalisme semble être mise à contribution pour dénoncer les erreurs du manichéisme stalinien ; l'auteur procèderait donc à une combinatoire rhétorique aussi habile que subversive en appliquant les références au surréalisme à un référent réaliste socialiste. En effet, telle

allusion à Lautréamont fait écho à l'interprétation donnée du dédoublement Jekyll-Hyde dans "Le Miroir Brot" (MM, p. 104, p. 110) , pour conclure implicitement à l'indissociabilité du Bien et du Mal (p. 167). Il est permis de penser qu'Aragon va désormais à l'encontre d'une lecture trop univoque de l'oeuvre de Ducasse chez les intellectuels communistes , lesquels , pour "sauver" cet auteur d'une éventuelle condamnation idéologique , ont eu tendance de manière plus unilatérale à valoriser la "positivité" des Poésies , en tant qu'elle constitue une prometteuse "réécriture au bien" des Chants de Maldoror...Dans Pour un réalisme socialiste (1935), cf. "Le retour à la réalité" , Aragon a lui-même autorisé cette lecture qu'il a sans doute bien des raisons de considérer comme datée et dépassée. Dans "Lautréamont et nous", en 1967, il s'inscrit en faux contre le caractère réducteur d'une telle interprétation :

> Moi, de la même façon, je veux dire non seulement dans la conception qu'on peut se faire de ce génie à deux faces, mais dans la conduite générale de la pensée, dans le comportement dialectique de l'esprit, je rejette tout jugement qui , écartant Ducasse de sa grande ombre, en fait un impitoyable Peter Schlemihl.
>
> La difficulté n'est pas la seule "pratique de la contradiction" [...]. Ce qu'il faut saisir, c'est qu'à la fois Ducasse oppose le bien au mal, les *Poésies* aux *Chants*, et qu'il conclut pour le bien, mais que le bien n'existe plus où le mal n'est pas conçu: en d'autres termes, que le bien prend sa force dans l'existence du mal, et le poète est à la fois Hercule et Antée, il n'y a pas que les termes de la contradiction, il y a le mouvement d'un terme vers l'autre et la nécessité du retour. ("Lautréamont et nous, II", Les Lettres françaises, n°1186 du 8 juin 1967, p. 6.)

Aragon condamne ici en général la bonne conscience se croyant fondée à juger de manière dogmatique de l'honneur et du déshonneur , mais il s'agit, en particulier, d'un écrivain qui lui est proche et qu'il défend personnellement ("*Moi[...] je rejette*"). La véhémence solennelle avec laquelle il proteste peut nous donner à penser qu'il refuse les clivages dont son oeuvre fait l'objet , plus encore que celle de Lautréamont-Ducasse: les uns se croient permis d'en condamner la partie

surréaliste, les autres d'en rejeter la partie réaliste ("Le monde réel") , alors qu'il faudrait comprendre la réversibilité de la contradiction qui sous-tend la pratique de l'écriture, et accorder à la consubstantialité, à l'ambivalence toute l'importance qui leur reviennent .

Il y a d'autres enjeux à cette continuité; car les allusions aux anciens textes peuvent aussi permettre de reconnaître cette continuité.

Par exemple , en publiant un texte automatique de 1919, "Le projet caressé", Aragon indique que cette "*anecdote de [s]a biographie*" (OP1, p. 174) a été reprise dans "Le Mentir-vrai", la nouvelle de 1964. Il ne s'agit dans le texte tardif que d'un épisode parmi d'autres souvenirs d'enfance clivés entre divers personnages. C'est le narrateur qui interroge le destin , alors qu'à la fin du "Projet caressé", cette fonction est déléguée à un double féminin, la cartomancienne. Le rôle de la séduisante passagère est lui aussi transposé . Mais dans "Le Mentir-vrai", la situation narrative est très différente, puisqu'elle s'ingénie à créer une distance ironique, à prendre sur le fait l'imaginaire , bien que la réalité ne soit pas autrement accessible . Le texte de 1919, beaucoup plus descriptif, partait du souvenir d'enfance pour dériver vers l'imaginaire. Son mouvement est d'immersion vers la surréalité.

Dans les derniers romans , il plait à l'auteur de faire incidemment référence à ses oeuvres de la période surréaliste , comme s'il revendiquait cet "héritage" que l'on eût pu croire, certes à tort, laissé pour compte de sa part. Il y a dans la continuité de l'oeuvre ,un déni de la rupture qui a été de longue date consommée. La célèbre dernière phrase d'"Une vague de rêves",("Faites entrer l'infini) est reprise dans un autre contexte qui en déplace la signification : "*Ainsi j'entretiens d'un lecteur à l'autre cet esprit d'enfance qui ne se*

contente jamais de ce qu'un esprit borné lui répond, j'inaugure une chaîne sans fin de questions, je fais entrer l'infini dans ce qui ne semblait qu'une histoire humaine avec ses fort pauvres limites." (BO, p. 439). Il s'agit moins de répéter une ancienne expression, que de lui laisser du jeu ; tout se passe comme si elle était redécouverte par hasard, ainsi que la valeur générale des comportements de l'enfance; il ne s'agit pas d'enfermer des mots ou des thèmes de jadis avec précaution dans le texte mais de laisser ouverts leurs nouveaux effets de sens .

En outre, il suffit à l'auteur de citer une de ses oeuvres les plus anciennes pour créer un certain effet de surprise, d'étrangeté auprès du lecteur : par exemple, dans "Le Mentir-vrai", à côté de plusieurs références au "Monde réel": "*Je suis un personnage hors-série, tout le monde n'a pas écrit* Le Paysan de Paris , *tout le monde n'a pas appris à lire dans* Télémaque." (MV, p. 12). Dans La Mise à mort, la lecture d'un texte appelle chez son auteur un commentaire qui ne viendrait pas à l'esprit de l'auditeur: "*Anthoine aurait bien répliqué que ce ton -là n'a rien de nouveau pour lui, que c'est le ton du* Cahier noir , *mais d'abord son interlocuteur ne peut pas avoir lu* le Cahier noir *: c'est une chose que j'ai écrite, moi, vers 1926."* (MM, p. 32). Bien plus , l'auteur invente parfois des collages qui prennent pour origine ses textes des années 20 : dans La Mise à mort, nous reviendrons plus loin sur le collage d'Anicet dans "OEdipe", ainsi que sur les auto-citations de textes contemporains de l'épisode raconté dans "Le Carnaval". Dans Blanche ou l'oubli, tout le problème est l'attribution de ce texte déconcertant, absolument irréaliste dont il est pourtant fascinant de se savoir l'auteur , contre toute attente . C'est au lecteur de découvrir qu'il s'agit d'un texte des Aventures de Télémaque , aux limites du sens et de l'agrammaticalité , sauf sa dernière phrase (le desinit) : "*Ma vie est dans le sillage de quelqu'un*". (BO, p. 374) . Il

est permis de conclure de ces différents exemples que les références aux textes surréalistes dans les derniers romans ont une valeur subversive, qu'elles cultivent un effet de contrebande .

A Paul Chwatt qui lui demande ,en 1964, " Le surréalisme est-il complètement mort en vous?", Aragon répond de manière évasiment historique :

> Il faudrait savoir ce qu'est le surréalisme [...]. Mais aussi ce qu'est un surréaliste, notion beaucoup plus fuyante. [...]. Ce mot est venu du dehors (des journaux) [...]. On sait comment j'ai cessé d'appartenir au groupe surréaliste [...]. Mais je défends encore aujourd'hui les valeurs que je défendais à vingt ans [...]. Je crois être resté fidèle aux idées de "Dada" et du surréalisme dans la mesure où je n'en ai jamais eu une vue figée. Et maintenant, c'est l'avenir qui jugera ce qu'était le surréalisme, qui était surréaliste et qui ne l'était pas . Le surréalisme s'est insurgé contre un certain académisme et j'espère que l'on remarquera, un jour ou l'autre, qu'il n'y a pas plus anti-académique que moi. ("Je souhaite l'avènement d'une société dont la cellule de base serait le couple", Les Lettres françaises, n°1016 du 13 février 1964, p. 7)

Après avoir insisté sur le caractère insatisfaisant d'une définition générale du surréalisme, Aragon se réclame d'une définition minimale et fondamentale (la subversion des dogmes, des valeurs) : cette définition a ceci de particulier qu'elle se refuse à définir le surréalisme , dans la mesure où une définition consiste à formuler les règles constamment applicables, valables, qui caractérisent l'objet. Paradoxalement si le surréalisme est lié à la transgression de l'interdit, la meilleure définition du surréalisme serait de n'en avoir aucune . La question de Paul Chwatt sur son appartenance au surréalisme après la rupture est , semble-t-il, elle aussi une figure de l'impossible qui séduit Aragon. l'écrivain a cependant l'intelligence de ne pas conclure , et de remettre ce soin à la postérité , figure de l'Autre par excellence. En reportant l'éventualité d'une réponse dans la catégorie de l'historique, la prudente manoeuvre à laquelle il a recours pour assurer l'invisible continuité est celle même d'un ajournement.

C) Reflets de l'imaginaire surréaliste

A la période surréaliste, la conception de l'imaginaire chez l'auteur semble annoncer des phénomènes qui se rapportent à des effets comparables au vertige du mentir-vrai . Ainsi, la "Préface à une mythologie moderne", qui est le premier chapitre du Paysan de Paris (1926) opère un renversement paradoxal qui vise à dénier à la philosophie classique le droit de condamner le contraire supposé de la vérité, car la raison ne serait qu' un fantôme inconsistant à la merci de l'erreur . L'identification des contraires met en déroute les bases de la logique pour frapper d'invalidité les doctrines présomptueuses dans la confiance qu'elles accordent à leur illusion de savoir. En effet, l'auteur constate non sans ironie que "*l'erreur s'accompagne de certitude*" et "*s'impose par l'évidence*", au même titre que le cogito cartésien (Le Paysan de Paris, coll. folio, p. 11). La raison ne peut et ne sait qu'avoir peur de l'erreur, et c'est en vain qu'elle prétend l'évacuer, qu'elle croit s'en prémunir comme d'un fléau, puisque la raison est sujette, inévitablement, à connaître la contradiction (d'autrui) : les systèmes de pensée ne cessant de se réfuter les uns à travers les autres, ils ne démontrent que le caractère changeant des fausses vérités. Ils n'ont pas l'intuition des pouvoirs merveilleux auxquels l'erreur permet d'accéder. Au contraire, l'imagination , ce beau domaine maudit des rationalistes, a le mérite de la cultiver, car toute la grâce et la sensualité s'épanouissent aux confins du délire . C'est pourquoi le surréalisme se propose d'exalter les illusions des sens et de l'esprit pour explorer ce "*royaume noir*" du désir inconscient où passe la "*fugitive réalité*".

En outre, dans la période surréaliste , ce n'est pas seulement par rapport à ce renversement "épistémologique" que la phénoménologie de

l'imaginaire , chez Aragon, relève du vertige; elle relève du vertige en elle-même , parce que l'imaginaire suscite un effet de désaisissement (cf. "Une vague de rêves", automne 1924, repris dans OP2). Son caractère aléatoire , déréglé, capricieux et fautif, fascine d'autant plus qu'il se révèle au seuil de l'imprévisible, contre toute probabilité, étant inutile et *sans raison aucune* (cf. "L'ombre de l'inventeur", déc. 1924, repris dans OP2). Par antithèse avec le triomphe du rationnel, la jouissance du surréel est liée à une certaine disponibilité au confus , au trouble, à l'incertain, à l'indéterminé .

Les linéaments de cette problématique ancienne ne semblent -ils pas affleurer dans l'oeuvre tardive? Certains thèmes récurrents nous mettraient sur la voie . Ainsi, la *confusion* entre le rêve et la réalité suggère dans les derniers romans l'abandon sans limites à l'imaginaire : la perte des repères , l'absence de séparation qui s'instaurent entre ces deux états sont incompatibles avec les catégories de la pensée rationnelle. Dans La Mise à mort, la "Seconde lettre à Fougère" est placée sous l'égide des vers fameux de La Tempête, que le narrateur cite et traduit, avant de les commenter comme suit:

> [...] nous sommes de l'étoffe même dont sont faits les rêves, et notre petite vie est entourée d'un sommeil...Fougère , que crois-tu? que Shakespeare n'a inventé Prospero, Caliban, Ariel [...] l'île et la tempête , et le monde au loin de ministres et de rois, que pour avoir occasion de dire au quatrième acte de la pièce , comme Calderon, que la vie n'est qu'un songe bref dans la nuit universelle, ou bien...Ou bien qu'ayant inventé Prospéro, Sycorax, la grotte et le navire en détresse , le roi de Naples et le duc de Milan, cet auteur en fut conduit par ses créatures à faire dire à son Magicien que nous sommes, et ainsi de suite, de l'étoffe des rêves...Choisisse qui peut! (MM, pp. 151-2)

L'essentiel est peut-être que ces deux éventualités se valent , car elles se mettent en valeur par cette réflexivité qui les fait paraître comme interchangeables . Les références au baroque (Shakespeare, Calderon) servent peut-être à introduire une allusion occulte à l'art magique surréaliste , lié à la découverte de l'inconscient : "*Nous*

vivons en un temps où la magie a rendu la prédiction de Prospero tangible." (ibidem, p. 152). Car l'on sait qu'Aragon associe l'imaginaire du théâtre shakespearien autant au réalisme qu' au surréalisme : dans un entretien au Monde, en 1967, il rapproche de manière un peu insolite la conception de l'art chez Magritte et l'intrusion du fantastique ou de la mythologie chez le dramaturge élisabéthain (35).

Le caractère équivoque des rêves est aussi éprouvé plus personnellement que ne le laissent entendre ces commentaires savants. "Murmure" , le premier conte de La Mise à mort, est le récit exemplaire des troubles de l'amnésie que le narrateur éprouve au réveil. De même, le narrateur de Blanche ou l'oubli s'aperçoit qu'il ne parvient plus à discerner sa vie consciente et l'incertitude des songes :

> Cette part obscure de l'existence parfois, de plus en plus gagnait sur la vie éveillée. [...]. Elle jetait en moi un doute affreux sur toute chose. (p. 396).
> Les rêves éveillés, redoutables qu'ils soient peut-être plus que ceux de l'autre espèce, ont cet avantage qu'ils peuvent être contredits par ce que nous voyons. (p. 398).

Le narrateur ne parvient pas à refouler le retour incoercible des "états seconds", bien qu'il s'inquiète de leur envahissement . Dans ce texte, la collusion menaçante, inquiétante de la vie et des rêves domine au détriment de son effet propice aux investissements de l'imaginaire. Dans les textes théoriques des années 20, Aragon mettait plutôt l'accent sur l'autre pôle de l'ambivalence: le danger latent de l'expérience surréaliste serait plutôt érigé en valeur; en outre, la confusion inhérente aux rêves suscite moins la méfiance que le sentiment du merveilleux . Aragon a décrit dans "Une vague de rêves" (1924) l'ascendant de l'expérience des sommeils ; les participants considéraient ces manifestations de l'inspiration comme l'essentiel de leur vie , et ils en attendaient même la révélation prémonitoire de

leur destin , puisque les paroles prononcées sous hypnose sont supposées être douées d'un pouvoir médiumnique . Cette abolition des limites ou des contradictions entre le rêve et la réalité demeure pour ainsi dire le "tissu capillaire" qui relie la problématique surréaliste et la problématique tardive. Il y a là sans doute une différence avec le caractère compartimenté des rêves des personnages dans La Semaine sainte (36). Dans le chapitre VII de ce "roman de transition" , écrit entre Le Monde réel et La Mise à mort, le paradoxe des rêves respectifs des personnages réels est plutôt de contenir un fragment de leur biographie ; ce moyen d'exposition consiste à insérer des épisodes de leur passé sans transposition proprement onirique, de sorte que le contenu de tels rêves apparaît comme trop réaliste pour être crédible. Les rêves demeurent enclos dans des parenthèses diégétiques , alors que dans l'oeuvre tardive ils se diffusent, débordent de toutes parts . L'effet d'irréalisation l'emporte d'une manière qu'a recommandée le premier Manifeste du suréalisme : André Breton y regrettait déjà (avant d'écrire Les Vases communicants) que "*le rêve se trouve [...] ramené à une parenthèse, comme la nuit. Et pas plus qu'elle, en général, il ne porte conseil.*" (37).

En revanche, pour ne pas sombrer dans une "*sorte de démence*" solitaire (p. 395), le narrateur de Blanche ou l'oubli s'efforce , mais en vain, de reconstruire le récit cohérent de "*l'incohérence d'une aventure nocturne*"(p. 396). Et à ce propos, il (se) rappelle une ancienne pratique à laquelle il se livrait autrefois : "*Dans ma jeunesse, il m' arrivait de raconter mes rêves. Il y a bien longtemps que je ne le fais plus.*" (p. 396). Il souffre (ou il souffrait) de révéler des souffrances intimes qu'il eût préféré tenir cachées ; mais il apparaît ici et maintenant qu'il se garde de raconter leur contenu manifeste ou d'expliquer leur contenu latent : le texte s'en tient à

évoquer l'état psychique de Geoffroy. Tout se passe en fait comme s'il ne fallait pas réduire l'obscurité et l'enchevêtrement où s'égare l'imaginaire; la reconstitution des rêves que le narrateur croit devoir ordonner mentalement pourrait bien être absente , d'une part parce que , nous le savons déjà , le mentir-vrai implique de résister au dévoilement du secret , mais aussi parce que cette opération préalable à leur analyse freudienne ne correspond sans doute pas véritablement à la conception diffuse de l'imaginaire qui prévaut chez Aragon ; en effet , si la poétique de l'imaginaire est , à l'origine, enveloppée dans le trouble qu'elle suscite, il ne convient pas de réintroduire dans le synthétique royaume des rêves (et de la mythologie) un semblant d'ordre logique et des hypothèses explicatives. Par contre dans Les Vases communicants, la conception du rêve , de la surréalité, se prête à des analyses détaillées.

Dans les dernières "nouvelles" du recueil du Mentir-vrai le thème du flottement incertain entre le sommeil et la veille confirme son importance , avec d'autres effets d'inversion contradictoires. Dans "La Valse des adieux", par exemple , le caractère irréel et psychiquement incontrôlé du rêve apparaît comme une métaphore de l'inconséquence de la vie elle-même, de la vie réelle : "*Tout prend le caractère équivoque des rêves. Des rêves? Il n'est même pas sûr qu'il s'agisse des rêves. Cela ressemble à la vie. Une longue histoire. Et puis pas seulement : à la vie en général. A la mienne.*" ("La Valse des adieux" texte publié dans le dernier numéro des Lettres françaises du 11 octobre 1972, repris dans MV, p. 529) . De même, dans "Le Contraire-dit", plus de vingt ans après la fin du cycle intitulé Le Monde réel, et six ans après l'invention du terme de "mentir-vrai" :

> Quelque chose est le contraire du rêve dont le rêve est le contraire, mais quoi ? Il faudrait avoir le mot qui s'oppose ainsi au rêve. Peut-être y a t-il des gens qui connaissent ce mot-là. Moi pas. Je n'ai pas de mot en moi pour...J'en cherche un. Ceux qui paraissent

d'abord convenir, il suffit de jouer un peu avec, ça ne colle plus. Je trouve d'autres mots: les uns qui ressemblent à quand ce n'est pas le rêve, *mais on peut les rêver*. [...]. Je suis roulé dans l'obscur, moi, et est-ce qu'un aveugle rêve tout le temps, parce qu'il ne voit pas la lumière et ce que la lumière fait de ce qu'il ne voit pas ?
(d'abord publié dans Les Lettres françaises, n° 1427, du 15 mars 1972; repris dans MV, p. 501)

Les récits étranges de "Murmure", du "Contraire-dit" et de "La Valse des Adieux", sont une sorte d'onirocritique où le narrateur jouit de l'état d'inconscience et de disponibilité de l'imaginaire, en pérégrinant à tâtons dans ces instants d'oubli (38). Cependant il remonte dans les fantômes du passé jusqu'à un fait brut qui révèle l'inacceptable du stalinisme et de ses séquelles (par exemple la Guerre Froide en 1952 dans "Murmure"; l'invasion soviétique en Tchécoslovaquie dans "Le Contraire-dit"). Le bilan d'amertume de "La Valse des Adieux" a pour contexte référentiel immédiat la disparition des Lettres françaises (39). Loin de procéder à un travail de dissection, le narrateur supprime la distance que comporte une telle méthode d'analyse. Il tente d'explorer les abîmes de sa mémoire, en faisant corps avec ses fantasmes comme s'il plongeait au fond de cette "écumante Mer intérieure" du psychisme inconscient, selon une image du Traité du style; cette indistinction entre le sujet et l'objet de l'analyse semble en effet encourir le risque de se laisser emporter au large par les "requins de la folie", pour reprendre l'image d'"Une vague de rêves". La confusion attractive et dangereuse que projette l'imaginaire appellerait le sujet séduit à s'y perdre sans limites, -- c'est-à-dire sans retour.

Mais il y a d'autres biais, d'autres enchaînements possibles pour relancer la dérive des rêveries, comme le "collage" ou le pastiche des récits de rêve. Ainsi, un chapitre de Théâtre/Roman ("Où se poursuit l'anomalie", T/R, pp. 148-150) rappelle assez le ton et surtout le décor d'un authentique récit de rêve de la période surréaliste, publié en

1974 comme inédit dans L'OEuvre poétique (tome IV , 1927-1929, pp. 99-100) , qui s'intitule "Rêve" , et qui commence ainsi: "*Je me trouve dans un compartiment de troisième classe où il y a d'autres voyageurs [...].*"("Rêve", OP4, p. 99). Un autre chapitre de ThéAtre/Roman , comme l'indique son titre, "L'Acteur rêve-t-il?" semble imiter un récit de rêve auquel succède d'abord un commentaire qui rétablit un quotient d'indécidable ; ce n'est sans doute qu' un pseudo-récit de rêve :

> Je rêve apparemment : il suffit pour s'en convaincre de cette dernière apparition. [...] Il n'est pas possible de prendre pour autre chose qu'un trait du rêve [...] cette image ridicule du vieillard dont je suis hanté hors du rêve. [...] De toute façon, s'il commence à s'immiscer ainsi dans mes rêves, ne se contentant plus du hasard des rencontres dans le monde éveillé...[...] ai -je rêvé? Qu'ai-je rêvé...Si c'était ce que vous appelez la vie ou la réalité qui était le rêve? Et ce que vous appelez le rêve ah, mon cher, vous rêvez? (T/R, p. 90)

Le statut de l'imaginaire contribue donc à mettre en oeuvre le brouillage de la représentation , la poétique de l'ambiguïté. A ce principe d'indétermination s'ajoute une conclusion humoristique , véritable pirouette à l'adresse d'une hypothèse psychanalytique sur le texte: Idée de réveil: *Si l'homme de l'escalier était le Professeur Sigmund Freud ? Il faudrait tout relire autrement. En fait, c'est ce qui nous arrive, pas seulement pour les rêves.*" (ibidem, p. 90) . Ce mot d'esprit, cette boutade qui se joue des prétendus initiés permettent d'éviter , une fois de plus, de procéder avec le sérieux nécessaire à l'interprétation du rêve : la méthode des associations libres est court-circuitée par l'effet très sûr de leur parodie même. Mais on peut objecter que cette présence ludique de Freud n'en est pas moins révélatrice dans la mesure où la référence à la psychanalyse a été occultée durant la période stalinienne ; le Vieil homme qui demande dans le rêve où sont passés les Jules Verne de son enfance lui rend sa juste place : "*Le rêve aussi, avec Freud...Tout cela ce sont des vieux messieurs qui se sont mis à jouer un drôle de rôle dans notre vie...*"

(ibidem, p. 90). Quant aux autres ,implicitement, ce sont peut-être les influences majeures de la jeunesse surréaliste condensées sous l'allusion à Jules Verne (40).

L'on aperçoit donc le rôle de l'intertextualité dans la problématique du rêve; l'imaginaire se rapproche en ce sens des mécanismes de l'invention, comme le réemploi , la refonte de matériaux de thèmes, voire même de textes de l'époque surréaliste. Nous avons développé l'analyse de la "voie royale" du rêve; il reste à analyser, plus brièvement, d'autres exemples de la problématique de l'imaginaire dans le corpus étudié . Les remarques qui suivent montrent là encore l'importance constitutive de l'intertextualité et de l'autotextualité pour repérer les références au surréalisme dans l'oeuvre tardive. Aragon en a donné parfois des preuves apparemment explicites, flagrantes , bien que le rapprochement puisse ne pas être intentionnel, pour s'être imposé après coup (41) .

En outre, le dernier Aragon n'a pas renoncé à explorer le surréel à travers l'insolite des objets quotidiens , en montrant comment ils échappent dans la réalité environnante au rôle utilitaire qu'ils y remplissent . La somptuosité de certaines descriptions de Blanche ou l'oubli confère à un lit défait (BO, pp. 112-114), au téléphone (pp. 137-138), des propriétés mythiques, poétiques; de surcroît , un chapitre de Théâtre/Roman est consacré à suggérer les pouvoirs inquiétants du téléphone sur lesquels nous reviendrons . Tout se passe comme s'il s'agissait encore de révéler " *l'étrange vie symbolique que les objets, aussi bien les mieux définis et les plus usuels, n'ont pas qu'en rêve*" , pour citer le "Second manifeste" (42) .

Venons-en à une autre référence plus complexe , plus retorse à l'imaginaire surréaliste: "L'Histoire d'Angus et de Jessica" dans Blanche ou l'oubli, ou le cas particulier d'un "conte de fées" inséré

(contrairement à Breton): "*Les amants sont imagination de l'un par l'autre [...]*" (BO, p. 301) (46). Aragon a déjà tenté de décrire ces "*rapports [...] que l'esprit peut saisir, et qui sont aussi premiers*" que le réel, "*comme le hasard, l'illusion, le fantastique , le rêve*" ("Une vague de rêves" , OP2, p. 231); il partage encore , ou il a partagé les valeurs liées à la surprise, à l'esprit d'enfance, à l'amour électif, voire à la liberté sexuelle , cet "*infracassable noyau de nuit*" (47), mais il y a lieu de penser que l'auteur ne puisse les percevoir *que* contradictoirement à propos de l'épisode de 1927 auxquelles elles s'appliquent ; devenues inconciliables, elles sont ici la cause d'un déchirement atroce; si cela est vrai, ce jour-là Breton aurait trahi un sentiment comme l'amitié et enfreint son idéal monogamique en amour.

Le déploiement ludique, fabuleux de ce texte peut contribuer à rapprocher le dernier Aragon d'un autre versant du surréalisme , celui, par exemple, du récit desnosien (48). Nous verrons en outre, à propos de la problématique du langage comment les ambiguïtés du jeu verbal se multiplient dans les derniers romans , comme dans l'écriture poétique de Desnos (ou encore comme chez Leiris) . Plus généralement , la poétique de l'imaginaire dans les derniers romans semble coïncider de manière étonnante avec les superpositions d'identité commentées par Desnos dans le n°13 de Littérature (nouvelle série) :

> Le stéréoscope traditionnel qui superpose sans cesse de nouveaux plans au passé , certains d'entre nous l'ont brisé. Robert Desnos [...] est contemporain de Charlemagne et d'Andromaque. A chaque fraction de temps qu'il nous plait de considérer entre nos cils s'accomplissent la fin du monde et la genèse. Le monde date de maintenant et le passé n'est pour nous qu'un dossier uniforme et plat comme un miroir où notre souffle fait apparaître le givre du rêve quand nous y constatons notre vie, où l'avenir se reflète si nous nous plaçons hors de son champ. J'ai mis au monde ainsi un certain nombre de personnages historiques et d'événements fabuleux. Je suis l'auteur, entre autres choses, de tous les livres qui constituent ma bibliothèque. (49)

La puissance d'un psychisme spéculaire que Desnos aperçoit en lui-même , bien que cet article s'intitule "Breton ou "face à l'infini"", caractérise aussi le jeu omniprésent de références projectives très éloignées dans le temps historique et dans l'espace littéraire [cf. chapitre I, 3 -B] . Cet effet de superposition des images rappelle aussi certains procédés photographiques de Man Ray. La stéréoscopie mentale est une métaphore qu'Aragon reprend dans J'abats mon jeu.

Enfin, le statut de l'imaginaire inimaginable ne renvoie -t-il pas à un substrat dadaïste? Il est vrai que ce point paraît contestable, en ce sens que le dadaïsme s'oppose au lyrisme, à l'exaltation du rêve et de l'imaginaire poétique , mais nous avons beaucoup parlé ici du jeu des contraires. L'imaginaire d'Aragon se garde d'exclure la contradiction , si elle déroute, déconcerte , et , par conséquent contribue à augmenter encore la confusion troublante de l'imaginaire. Breton lui-même en rend compte dans le "Second manifeste": "*Il faut reconnaître que la plus grande confusion a toujours été le premier objectif des spectacles "Dada", que dans l'esprit des organisateurs il ne s'agissait de rien tant que de porter, entre la scène et la salle , le malentendu à son comble.* " (50).

Aragon semble s'en être souvenu dans certains chapitres de Théâtre/Roman: le "Manifeste" d'un *théâtre de l'Impossible* (p. 288 et suiv.), les catastrophes loufoques imposées au public dans "L'Ainsi-dire" , enfin un "Déchiré d'un programme sans distribution" qui ressemble au programme d'une manifestation Dada (p. 293) ; l'Ecrivain qui se peint sous les traits d'un Vieil Homme retrouve une étonnante faculté de s'amuser du scandale (et dans un autre ordre d'idées, du jeu verbal et des artifices typographiques (cf. par exemple les collages "à effet" de Blanche ou l'oubli, p. 422 et de Théâtre/Roman, p.87).

Il semble que les autres points d'achoppement avec la poétique romanesque d'Aragon , à condition d'examiner de près les déclarations citées ,soient repris et "raccommodés" en (sous-)main --comme des accrocs repiqués sur l'envers --par des fragments de collage, des effets de correspondance, de surdétermination qui courent de fil en aiguille dans la trame de l'intertextualité (56) . Une analyse détaillée peut paraître pointilliste, mais le motif de telles transpositions nous semble conforme à l'esprit de l'invention chez Aragon (56) : l'image de la vitre omniprésente n'est pas sans rappeler entre autres le fait que Christian est censé appartenir à la tribu des grands verriers lorrains; la porte battante du bar de la Coupole est un thème de la rencontre d' Elsa en personne (cf. MM, p. 163); dans le film d'Agnès Varda, "Elsa la rose", qui a été tourné vers 1962-63, la femme aimée rejoue la scène de son apparition plusieurs fois de suite, entrant -sortant par cette porte tournante (cf. la signification de cette figure dans Nadja, coll. folio, p. 185) ; enfin , nous avons vu ce qu'il en était dans les derniers romans de l'absence de l'auteur : celui-ci a recours par hérésie à la duplicité de la fiction pour s'effacer. Dans les Incipit Aragon a déclaré aussi qu'il rêve d'écrire un roman sur "l'absent" (JI, p. 110).

En effet, comme le montrent aussi les apories de l'autoportrait [cf. chapitre III] , l'auteur nous fait douter de sa présence réelle par doubles interposés et tente en vain de s'en tenir à son parti-pris de l'effacement , en même temps qu'il reconnaît (*ainsi que le pense Breton*) l' impossibilité de disparaître derrière une oeuvre de son invention car l'écriture est nécessairement perméable au dévoilement de la subjectivité (57) .

Les malentendus se résorbent à condition d'admettre que l'influence des écrits de Breton se répand , se diffuse de proche en

proche dans les textes d'Aragon par capillarité . En d'autres termes, les différends en viennent à être réduits là encore (comme la dualité surréalisme/réalisme) par des phénomènes de bivocalité, au sens de Bakhtine. Passons à l'autre conflit ancien , qui , pour le formuler en termes neutres , porte sur l'adhésion sans réserve d'Aragon dans les années 30 à la thèse selon laquelle la transformation de la conscience *sociale* est une priorité idéologique dans l'écriture . Cependant, comme on le sait, à la fin des années 20 , les Surréalistes s'étaient eux-mêmes rapprochés du PC. Dans le Second manifeste du surréalisme Breton déclare se rallier sans réserve à la philosophie du matérialisme dialectique; en outre, Aragon a rejeté assez tôt la littérature prolétarienne, que critique Breton dans Point du jour; dans la dernière période, il a condamné ses textes de passage au réalisme, et il a donné explicitement raison au jugement critique de Breton sur Front rouge (OP5, "Une Préface morcelée 6", p. 313) mais il a continué à défendre les principes d'un réalisme socialiste que Breton met en cause notamment dans La Clef des champs) . Or, il apparaît dans les années 60 qu'Aragon reconnaît l'insuffisance du déterminisme socio-économique pour changer l'homme que Breton avait déjà clairement indiquée dans Les Vases communicants (58) .

L' autocritique d'Aragon sur ce point peut être considérée comme une nouvelle concession sur la voie qui le conduit à "pactiser" avec la position des surréalistes:

> Quand j'ouvre le journal chaque jour, les faits-divers sont les anomalies de la vie humaine. [...] Ils remettent la loi en cause. Et telle est la naïveté de l'homme qu'il cherche dans une transformation de la loi générale des sociétés la réduction de *toutes* les anomalies sociales. J'ai été de ces braves gens qui ont cru dur comme fer qu'il suffisait de changer le système de distribution des biens pour que disparaissent les vols, les assassinats, les malheurs de l'amour, que sais je? Je n'exagère pas. J'ai pensé ainsi, moi comme d'autres . La représentation que nous avons des choses n'embrasse pas forcément la complexité de la vie. La science des anomalies...(BO, p. 474)

effets de réécriture, à condition que des images , des mots, des expressions remarquables semblent prelevées sous une forme littérale. Mais comme dans le cas précédent, il faut admettre que certains "exemples" en sont assez invérifiables: ainsi, Aragon , qui a attaqué plusieurs fois dans les années 60 la pseudo-vérité historique , commence en ces termes sa préface au roman de M. Kundera: "*Un jour, les mythographes qui se parent du nom d'historiens écriront à leur façon l'histoire de la Tchecoslovaquie, cinquante années bientôt [...]*". ("Ce roman que je tiens pour une oeuvre majeure", Préface à La Plaisanterie , trad. fr., nrf, Gallimard, p. I,) Or, l'expression se trouve employée dans Arcane 17 (1947) pour dénoncer l'image de la Révolution française dans les manuels: "*Toutefois, ce n'est pas cette partialité scandaleuse, cet esprit incorrigiblement réactionnaire qui m'a le plus retenu en l'occurrence, mais bien tout ce qui peut dans leur démarche apparenter les historiens susdits aux mythographes [...].*" (60) . Qui plus est, dans le contexte de cette préface au roman de Kundera, on peut penser qu'Aragon met en cause les historiens communistes (61).

La portée d'une autre micro-citation implicite est plus probante quant au surréalisme même : c'est la présence dans Blanche ou l'oubli, déjà relevée par nous, d'une expression , "*cette lumière de l'anomalie*", qui figure mot pour mot dans L'Amour fou . Or, le concept de l' anomalie dans Blanche ou l'oubli semble introduire , par rapport au déterminisme progressiste, la souffrance, l'imaginaire humain, le pouvoir du langage, la matière inexplicable des faits mentaux ...Il arrive même qu'Aragon fasse état assez explicitement de la difficulté qu'il éprouve à élargir les conceptions qui lui sont attribuées , à faire évoluer un certain consensus idéologique en un sens qui le rapprocherait indiscutablement de l'intuition des surréalistes . Par

exemple , dans La Mise à mort, il se surprend à prêter à distance à un fait-divers une interprétation analogique, mythico-symbolique: "*Est-ce que , par exemple, en 1935 [...] j'aurais eu le droit , dans la chute de l'avion géant de Toupolev, le* Maxime- Gorki, *de voir comme une prémonition de ce qui allait être?*" (p. 58) . D'où ce commentaire dubitatif, malgré la dénégation ,où il se reprend: "*Quelles sont les limites du réalisme? De toute façon, le démon de l'analogie n'a rien à faire avec lui.*" (ibidem, p. 59) (62) . Dans Blanche ou l'oubli, il est rappelé à propos de Berthe Bady , qui vivait dans la mémoire de son amour , qu'elle est morte au même instant que Henry Bataille : "*J'en vois d'ici que je connais, en 1965 , qui n'aimeront pas cette histoire. Les coïncidences...une pure coïncidence d'ailleurs, un hasard. Les esprits forts se sont fait un Dieu nommé hasard. Drôles de matérialistes!*" (BO, p. 31). Cette histoire émouvante ressemble sans doute à un hasard objectif (63).

Quelles conclusions plus générales pouvons-nous tirer de ces rapprochements de vues? Breton dénonce dans Nadja l'insuffisance du calcul soi-disant rigoureux dont l'application suivie, préméditée, tend à imposer la morale du travail social : "*Autant en emporte le vent du moindre fait qui se produit, s'il est vraiment imprévu.*" (64) . Il importe de ne pas oblitérer à force de lois, et de contraintes organisées, des facultés comme l'ouverture, la disponibilité, qui permettent de reconnaître "*ces faits-glissades et ces faits-précipices*" (65) où se manifeste le surréel. De même, le narrateur de Blanche ou l'oubli en vient à critiquer "*les limites de la raison qu'on lui impose aussi bien au nom de l'athéisme, du matérialisme* " . Il n'y a "*pas que les religions* " qui énoncent des *défenses de connaître*" (BO, p. 272) pour condamner des territoires entiers de la réalité humaine; or, le plus extraordinaire serait peut-être "*dans le temps de notre vie,*

pénétrer dans l'âme d'un autre, s'expliquer un autre être humain par la psychologie ou la comparaison...s'expliquer un être humain par un autre être humain. Le langage, j'ai beau me jurer qu'il ne relève pas de la sorcellerie..." (BO, p. 273) .

Aragon donne raison à Breton sur les illusions politiques qui ont été les siennes. Mais Breton , inversement, à force d'obvier à des déviations suspectes sans avoir jamais été pris en faute, et pour n'avoir jamais été saisi du vertige du doute intérieur, pourrait tomber du même coup , à son tour, dans la catégorie de ceux qui ont toujours raison, et qui seraient donc portés à juger des torts et des mérites en toute bonne conscience . Il n'en est rien , ou plutôt il est vrai, en tout cas , que l'autorité indiscutable de Breton indisposerait Aragon, mais elle compte beaucoup moins pour lui ; il ne faut pas se laisser impressionner à cette apparence du comportement de Breton: *" On juge trop facilement A. B. sur l'extérieur : cet air de chef, et l'aspect majoritaire de son comportement. En fait il avait de brusques sursauts contre une interprétation automatique de sa pensée, la vérité semblait-il entre nous établie . "* I, p. 53). Aragon préfère retrouver son ancien ami dans l'or du temps tel qu'il a pu se livrer à une quête exploratoire , incertain de conclure . Chez *le dernier* Aragon, après la période stalinienne , l'importance heuristique accordée aux défaillances de l'erreur , aux faux-pas dans l'inconnu n'a cessé de croître; ce sont les heurts, les butées les plus imprévisibles qui déclenchent le vertige de la réalité et de l'imaginaire dans l'esprit humain (66). Par contre, sous la plume de Breton, les images de faits-glissades , de faits-précipices et autres "pas perdus" ne seraient pas à lire en ce sens; la trajectoire est régulière et sûre ; Breton semble entraîné par le principe même de la confiance sans réserve qu'il accorde aux révélations de l'inconscient : "*Je crois de plus en plus*

à l'infaillibilité de ma pensée par rapport à moi-même, et c'est trop juste. [...] . Par définition, la pensée est forte, et incapable de se prendre en faute. C'est sur le compte des suggestions qui lui viennent du dehors qu'il faut mettre ces faiblesses évidentes." (67).

B) Coïncidences troublantes

Breton et Aragon s'accordent à célébrer la femme, à exalter l'amour fou. De même que le premier entend "*préconiser , toujours plus électivement, le* comportement lyrique *tel qu'il s'impose à tout être [...] dans l'amour et tel qu'a tenté de le systématiser à toutes fins de divination possible le surréalisme"* (p. 77) , de même le poète d'Elsa a toujours défendu et illustré cette conception inspirante . Prenons-en quelques exemples dans notre corpus: la phrase initiale de La Mise à mort fulgure de la transfiguration poétique associée à la rencontre . Le mythe de Fougère-Elsa renvoie à une causalité magique (MM, p. 22). Dans Blanche ou l'oubli, le narrateur tente de réécrire un vers fameux de Lamartine ("Un seul être vous manque et tout est dépeuplé") , comme s'il substituait ,à la manière de Ducasse, le lyrisme surréaliste à la passion romantique: "*[...] il suffit d'un seul être pour donner au monde sa profondeur"* (BO, p. 62). Breton évoque lui aussi *la recréation, la recoloration perpétuelle du monde dans un seul être"* (68).

Ainsi donc, au-delà des amitiés perdues , après la rupture avec les surréalistes, l'imaginaire de l'amour électif et fidèle est assez comparable chez Aragon à un fil conducteur dont l'attraction perpétuée ne s'est point brisée contre la vie courante ou militante. Si nous venons d'évoquer par métaphore le suicide de Maïakovski , -- et l'on sait le choc affectif que ce fut pour Elsa --, c'est aussi parce qu'on peut rappeler que Breton a caractérisé à ce propos le conflit que le révolutionnaire connaîtrait souvent , selon lui, entre son idéal collectif et l' amour d'une femme (69) . Or, chez le poète d'Elsa, cet

obstacle n'existe pas , et tout se passe comme si une telle contradiction s'y trouvait abolie . Il est permis de penser que dans l'imaginaire dialecticien d'Aragon , l'amour d'Elsa, contrairement à ce que l'on a pu croire, a pu prendre sens symboliquement comme un "point suprême" du surréalisme au service de la Révolution ou de la Libération nationale : désormais, la rencontre de la femme et la transformation du monde parviendraient à se concilier, à fusionner dans l'ordre du devoir-être . Dans la dernière période, la célébration d'Elsa semble devenir moins perméable au monde; le discours poétique vient à prendre une dimension isolante, pour parer aux échecs idéologiques comme s'il s'agissait d'un mécanisme de défense; à cet égard, il est indéniable que ce couple célèbre des créateurs bénéficie d' une faveur, d'une estime , d'une sympathie dans l'opinion , indépendamment des opinions politiques qu'ils ont défendues; d'où un certain clivage assez compréhensible. Il est peut-être impossible d'être aimé, mais il n'y a qu'"*une chose qui compte et tout le reste est de la foutaise. [...] Etre aimé.*" (MM, p. 480). Cela revient à s'apercevoir de l'aveuglement d' aimer et de se croire aimé : telle est " *l'émanation même* <u>du désir d'aimer et d'être aimé</u> *en quête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance.*" (70).

La vertu magique de l'amour est un thème qui rapproche Aragon et Breton : une autre preuve en est le motif de la femme-fée , malicieusement rappelé en tant que tel, presque comme un stéréotype dans <u>Blanche ou l'oubli</u> ("*[...]par quoi la femme est toujours un peu fée, prête aux métamorphoses.*" (BO, p. 301) . Mais l'intuition sur laquelle se fonde Fougère pour chanter tient du prodige ; elle semble avoir reçu le don du chant de Pressine, la mère de Mélusine (MM, p. 370). Parmi de très belles pages consacrées aux instants bouleversants de la métamorphose de la Fée, il est dit dans <u>Arcane 17</u> que le

cri de la femme-enfant "*fut un bouquet de fougère*" (71) ; déjà, Nadja "*aux yeux de fougère*" se dessinait sous les traits de Mélusine (72) .

Il y a aussi dans l'ensemble de l'oeuvre de Breton des thèmes mineurs ou relativement marginaux qui semblent avoir été repris et soulignés de manière significative par Aragon ; par exemple , Aragon attribue à Breton l'invention des collages dans l'écriture avec "Une maison peu solide" et "Le Corset-mystère" ("Lautréamont et nous, II", Les Lettres françaises, n°1186 du 8 juin 1967, p. 7). D'après le fait - divers réel dont se sert le poète de Mont de piété, la "maison peu solide" qui s'est effondrée était sise rue des Martyrs , où , comme Anicet, revient habiter OEdipe, dans La Mise à mort (MM, p. 420); sur un plan théorique , et non plus anecdotique, dans une note du Manifeste du surréalisme, Breton évoque aussi un certain rapport au vertige de la chute qui rappelle le rôle symbolique d'Ingeborg d'Usher , dans La Mise à mort : "*"Dans la "réalité", de même , je préfère* tomber." (73). Ces états extrêmes d'exaltation ou d'effondrement fascinent également Breton et Aragon.

Par contre, le personnage de "l'Indifférent" dans La Mise à mort tend à dépasser le manichéisme du Bien et du Mal et à se libérer des préoccupations morales (MM, p. 107) . Or, l'état d'équilibre qui permet au tiers d'arbitrer en secret semble trouver des ressources analogues au détachement souhaitable décrit par Breton à plusieurs reprises . Par exemple, dans le dialogue surréaliste , grâce à l'impartialité des interlocuteurs, *les propos tenus n'ont pas [...] pour but le développement d'une thèse, ils sont aussi désaffectés que possible.*"(74). Plus généralement , trois ans plus tard, on lit dans l'"Introduction au discours sur le peu de réalité" (1927) :

> Homme, je regarde maintenant cette femme dormir. La fin du monde , du monde extérieur, est attendue de minute en minute. [...] Que m'importe

ce qu'on dit de moi puisque je ne sais pas qui parle, à qui je parle et dans l'intérêt de qui nous parlons? J'oublie, je parle de ce que j'ai déjà oublié. J'ai oublié systématiquement tout ce qui m'arrivait d'heureux, de malheureux , sinon d'indifférent. L'indifférent seul est admirable. [...]l'alternance régulière de ces deux états [...] suppose de l'un à l'autre leur rigoureuse équivalence , au point de vue intensité, de nos émotions en bien et en mal, la terrible loi psychologique des compensations laisse de côté l'indifférent, c'est-à-dire dans la balance du monde la seule chose qui ne soit pas susceptible de tare. (75)

Enfin, dans L'Amour fou, Breton insiste encore sur l'importance de ce désinvestissement , par référence à la méthode paranoïaque-critique: "*Encore une fois [...] les actes à accomplir se détacheront impérativement du bloc des actes accomplis du jour où l'on se sera mis en posture de considérer ce bloc , comme celui d'un mur ou d'un nuage, avec indifférence. Du jour où l'on aura trouvé le moyen de se libérer à volonté de toute préoccupation logique ou morale.*" (76) .

Certains aspects du thème du miroir dans La Mise à mort correspondent peut-être à un "bricolage" du substrat surréaliste: le miroir du merveilleux, le miroir des mancies: Nadja attend une révélation du réflecteur humain; Breton évoque aussi le thème du "*miroir magique dans lequel on peut lire la vie et la mort*" (77). Plus tard, il écrit une Préface au livre de Pierre Mabille, Le Miroir du merveilleux. Dans La Mise à mort, il est fait allusion au cristal magique (MM, p. 80) qui révèle les enchantements de la vie , la prédiction de la mort et le rêve de l'immortalité. Or des métaphores comme le cristal magique , mais aussi l'Invisible ont des affinités avec certains emblèmes de l'oeuvre de Breton : les "Secrets de l'art magique", la cristallographie de L'Amour fou, plus tard, le mythe des Grands Transparents...Nous reviendrons à propos de l'automatisme sur le chapitre de La Mise à mort "où il est question d'une glace sans tain" (pp. 151-177)...

On en vient donc à penser que la thématique du secret et des objets -fantômes chez Breton (78) révèle une certaine complicité avec l'optique du mentir-vrai, et notamment quand l'auteur de Nadia écrit qu' "*il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme.*". En outre, évoquant à propos de Roussel les "*spécialistes du chiffre, personnages à coup sûr parés d'un grand prestige*" (79) , un article de Breton rejoint tout à fait le commentaire que consacre Aragon à ce nouvel écrivain "cabaliste" dans les Incipit: "*Roussel, pour moi, demeure l'homme d'un grand secret. Qu'on ne peut aucunement percer avec l'aide de la psychiatrie ou de la psychologie. Il est l'homme de cet espace du trobar clu, à travers les siècles, où se passent les découvertes de l'esprit, qu'il s'agisse de Jérôme Cardan ou de Mallarmé .*" (JI, p. 138).(80). De même, quand Breton évoque dans L'Amour fou une "*remarquable image-devinette [...] qui nous entretient [...] du seul objet réel, actuel, notre désir*" (81) . Idéalement cet aspect un peu secondaire de la poétique de Breton se prêterait de la manière la plus propice aux enjeux du mentir-vrai.

L'occultisme s'actualise peut-être ici avec l'occultation du surréalisme: notre domaine de recherche concerne la transcription déformée, dissimulée des thèmes et des textes de Breton . Les énigmes à double entente sont chiffrées comme une forme-sens. Il n'y a pas , semble-t-il, de séparation établie entre les reprises de l'intertextualité, qui partent de la lettre, du signifiant, et les éléments thématiques , qui renvoient aux analogies dans le contenu . Mais force est de reconnaître que la "lettre" est bien souvent déterminante , non seulement pour retrouver l'esprit , mais aussi parce qu'elle ouvre les possibilités de la réécriture. Citons quelques "effets" d'hypogramme dans les références à Breton dans des registres différents. On lit dans Théâtre/Roman: "*Cette vie est une pièce fausse.*"

(T/R, p. 228) . Il faut bien ici déchiffrer le double sens, le contexte du théâtre et une expression qui rappelle --incidemment--le titre d'un poème -calligramme de Mont de piété . En outre, à propos des jeux de mots, dans "Les Mots sans rides", Breton concluait en 1922 : "*Les mots font l'amour*"(82); et dans "l'Avant-Lire" au Libertinage, Aragon reprend librement cette image pour définir le réalisme : "*Il arrive un jour où les mots font l'amour avec le monde. C'est là ce que, pour moi, et je ne demande à personne de trouver cela raisonnable, j'appelle* réalisme." (Li, p. 14). L'essai sur les incipit en produit un nouveau "mixage", à propos de l'orgie des mots qui se pratiquerait dans le roman (JI, p. 67). Ou encore le proverbe même qui donne la première phrase du Manifeste du surréalisme fait l'objet de nouvelles variations stylistiques dans Blanche ou l'oubli: "*Tant qu'il va le vent vire le navire, et ne sait l'eau prendre. Tant l'oiseau tient l'air qu'il ne croit mourir. Et tant court le chien que langue lui tombe. Proverbes se font comme faux bouquets de foins et de fanes.*" (BO, p. 343) . Les énoncés , les codes sont promis à une série de transformations subreptices; dans le texte d'Aragon, les références occultes, loin de rester intactes , sont émiettées, associées et réutilisées autrement.

3. ABIMES DU MENTIR-VRAI ET DE L'AUTOMATISME SURREALISTE

A) Aux sources de "*cet obscur langage*"

La problématique de l'automatisme constitue sans doute l'une des influences les plus sensibles de l'héritage surréaliste dans l'oeuvre tardive d'Aragon . Plusieurs contributions sont de nature à indiquer un regain d'intérêt envers cette conception de l'écriture liée à la pratique et à l'histoire du surréalisme . En 1968, lors de la première

réimpression des Champs magnétiques devenus introuvables, le directeur des Lettres françaises fait paraître un article important, "L'Homme coupé en deux", où il analyse les circonstances et la nature de la découverte de Breton. La portée de cet hommage se trouve encore augmentée du fait que l'auteur l'a repris en préface au tome 2 de son OEuvre poétique (1921-1925). On commentera plus loin l' essai de 1969 sur les incipit , qui revient sur les propriétés de l'automatisme verbal, et l'on peut encore citer la publication tardive , à partir de 1970 d'une quinzaine de textes automatiques des années 1919-21 (83) .

Ces diverses contributions semblent créer un effet de retour de l'oeuvre tardive sur l'oeuvre de jeunesse. Compte tenu de ce phénomène de recouvrement apparent, il est peut-être utile de récapituler certaines données de la problématique antérieure de l'automatisme avant de considérer son développement dans les derniers romans . Aragon a été le premier à apercevoir la portée exemplaire de l'écriture des Champs magnétiques mais aussi les limites de l"automatisme machinal", dénué d' originalité poétique , selon une observation d' Anicet (84) . En 1927, dans Le Traité du style , en rupture avec une certaine consécration du texte surréaliste dans le groupe , il propose d'en évaluer qualitativement la production selon des critères techniques . Il est rappelé que cette méthode expérimentale donne des résultats inégaux , mais toujours fiables en raison de la passivité du scripteur. Cette passivité n'en est pas moins une chose fascinante en ce qu'elle permet au scripteur de découvrir l'étrangeté du texte dont il est l'auteur. La pratique de l'automatisme surréaliste vise à inventer de nouveaux moyens d'expression , autrement inaccessibles . C'est pourquoi les textes les plus probants sont d'un intérêt exceptionnel, tandis que la publication de textes stéréotypés constitue une sorte de perversion de leur

finalité . Copier cette découverte inaugurale , c'est la trahir, et non viser à poursuivre cette exploration verbale de l'inconnu.

Il ne faut pas oublier qu'Aragon tente d'élaborer une problématique qui ne coïncide peut-être pas à l'origine à sa propre pratique , mais à la découverte de Breton . Le discours théorique qu'il propose sur l'automatisme surréaliste dépend de certaines déterminations qui lui échappent en partie , dans la mesure où elles répondent peut-être plus profondément aux enjeux du mentir-vrai . Il est assez éclairant de lui comparer la volonté de fiction , dont Aragon se réclame malgré l'opposition de Breton. Or, les deux problématiques renvoient au secret . Breton évoque lui-même les "Secrets de l'art magique surréaliste" dans le Premier manifeste de 1924 et les signes d'apparence hieroglyphiques du texte automatique dans "Position politique de l'art aujourd'hui" (1935) (85) . Cependant, malgré l'obscurité objective du message automatique , Aragon semble avoir craint que la rigueur, l'intransigeance de la dictée ne lui arrachent la révélation irréfléchie , incontrôlée de ses secrets intimes (86) . Certes, l'emportement extrême de l'écriture surréaliste va constituer l'une des manifestations fascinatoires les plus anciennes et les plus immédiates d'un imaginaire du vertige (cf. "Une vague de rêves", OP2, pp. 228-9). Mais dans l'ordre du fantasme, la source du texte automatique risque de percer trop près du point d'origine. Contrairement à la découverte de Breton, l'écriture romanesque cautionne des voies détournées qui correspondent mieux aux véritables modalités s'étant imposées à Aragon depuis l'enfance , c'est-à-dire à cette nécessité apparente de camoufler le secret des origines. Les reflets , les miroitements du "mentir-vrai" permettent mieux de maîtriser le rapport du sujet à l'écriture que les ténèbres du surréalisme. Dans son commentaire tardif en marge des Champs

magnétiques, Aragon indique si nettement le clivage qu'il a souhaité établir que l'impensé sur lequel se fonde sa problématique de l'automatisme devient lisible: *"[...] ses pas prennent le rythme égaré de ceux qui l'ont précédé dans de pareils méandres. Point à la ligne. Il ne sera plus question des sources de cet obscur langage. Mais, désormais, de ses lumières inventées."* ("L'homme coupé en deux", OP2, p. 30).

On s'accordera à reconnaître l'intérêt d'une position de principe qui met l'accent sur les textes produits et permet d'insister sur des considérations de "style". Mais l'exploration de l'inconnu, ainsi déplacée vers le seul plan de "l'écriture", semble se refuser à entendre un tout autre dévoilement dont le tumulte échapperait au symbolique. Aragon parvient peut-être ainsi à contourner et à exorciser inconsciemment la menace liée à l' "authenticité" de l' automatisme psychique . Tandis que Breton s'attache à préserver la pureté originelle de la voix , Aragon assimile le surréalisme à l'image fuyante et poétique d'un processus qui entraîne vers l'abîme, en même temps qu'il préconise une évaluation stylistique relativement normative fondée sur les résultats obtenus, et non sur l'authenticité de leurs conditions d' engendrement.

En ce qui concerne la *théorie* de l'automatisme , la contribution capitale du dernier Aragon est sans doute Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit* (1969) . Dans cet essai de synthèse sur l'oeuvre romanesque , la problématique de l'écriture comme lecture se réfère à la dictée automatique pour définir le statut de l'incipit . Mais plusieurs virtualités semblent coexister dans le rapport de l'incipit à l'automatisme . Le discours de l'auteur révèle à l'analyse au moins trois hypothèses superposées, et pourtant différentes. La phrase-seuil échapperait à tout travail d'écriture dans la mesure où elle a été

entendue ou tracée à l'insu du scripteur, conformément aux mécanismes verbo-auditifs ou verbo- moteurs (JI, p. 41) . Mais il y a déjà un certain infléchissement par rapport aux principes à assimiler l'enregistrement passif de la transcription à une "lecture" mentale (JI, p. 43). Cette assimilation entre la dictée et la lecture ouvre sur des prolongements plus littéraires: les automatismes d'écriture peuvent englober aussi les emprunts de l' intertextualité involontaire , du moment que la passivité, le hasard , ou l'arbitraire président à la réminiscence (JI, p. 42) . Ainsi, à la faveur de ce rapprochement "synthétique", l'on passe de la parole intérieure à la parole d'autrui. On peut aussi se demander, en troisième lieu, si ce n'est pas plutôt parce l'incipit est , *symboliquement*, à l'origine de l'invention qu'il est décrit et analysé comme un phénomène relevant de l'automatisme. En effet, sur le strict plan de la genèse empirique et compte tenu de la facilité d'écriture d'Aragon romancier, il n'y a peut-être pas toujours plus d'automatisme ici qu'ailleurs. L'auteur reconnait qu'un incipit peut avoir été retenu dans un premier jet, parce qu'il se révélait contenir une amorce satisfaisante , une entrée en matière pour l'ensemble du roman (cf. JI, p. 100). Dans ces conditions, le travail sur la phrase liminaire, après avoir été nié en principe, ne risque-t-il pas de resurgir sous une autre forme dans la mesure où son transfert à une place définitive d'incipit relève d'une modification et d'un choix à caractère sélectif ?

Il se pourrait donc que le discours d'Aragon envisage souvent de manière plus symbolique que matérielle du rapport de l'incipit à l'automatisme. En effet, dans la mesure où les phrases "*initiatrices*" donnent suite à un texte et permettent *après coup* son développement immédiat, elles revêtent par métaphore cette " *espèce de*

signification magique" (JI, p. 72) qui est le propre de l'inspiration. Tout se passe , dès lors, *comme si* l'incipit détenait un pouvoir merveilleux sur l'invention, sur la productivité de l'écriture romanesque. Afin de se garder d'une conception irrationnelle que l'auteur démentirait , il convient de relever par précaution, aux fins de l'exegèse , que dès lors la place de l'incipit est associée aux propriétés de l'automatisme, mais donc qu'elle n'en est pas nécessairement le produit . Il y a un risque d'erreur à ne pas reconnaître cette ambiguïté entre le signifiant et sa valeur. En tout cas, la fonction d'engendrement de l'incipit s'avère donc représenter son point d'ancrage avec la problématique des impulsions automatiques. Cette explication , encore schématique, reçoit encore un complément, qui la rend plus convaincante . Au terme de cette tentative de décomposition en éléments simples, il apparaît par un autre biais que la fonction d'engendrement de l'énoncé liminaire ne pourrait probablement pas s'accomplir , en tout cas chez Aragon, si elle n'évoquait l'image même de l'arbitraire des textes automatiques . Pour qu'un incipit devienne ce qu'il est , il lui faut présenter une apparence de "bizarrerie" même dérisoire , une improbabilité , qui rappelle l'irréductibilité poétique ,le style "hiéroglyphique" où la dictée de la pensée se met en valeur .

Ainsi donc,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 . Si elle se définit comme une herméneutique, cette nouvelle dimension du texte qui permet de réfléchir le texte en miroir implique aussi l'art d'élucider des secrets de fabrication. Les débuts de roman sont comparés un peu paradoxalement à

des "Sésame, ouvre-toi" : car s'ils jouent ce rôle de clef, s'ils servent à pénétrer dans l'univers fictif c'est parce que l'équivalent d'un cryptogramme qu'ils constituent résiste à l'élucidation du secret. Tandis que l'incipit est assimilé à une manifestation originaire de l'inconscient psychique, les *"tentatives d'explication de l'arbitraire"* destinées à élucider la cohérence du récit relèveraient du réalisme (JI, p. 74). Au fond cette théorie de l'écriture pourrait confirmer une hypothèse séduisante, que l'on trouve déjà esquissée dans "Un roman commence sous vos yeux", un texte de 1937 (repris dans OP7) : la genèse d'un roman combinerait le surgissement inconscient d'un "embrayage" surréalisant puis un développement qui reflète le passage "objectivement nécessaire" à la réalité. Tout se passe comme si Aragon retrouvait symboliquement dans la genèse d'un texte le reflet de son passage "historique" du surréalisme au réalisme . D'après ce compromis idéal où le déchirement des deux voies possibles semble dépassé dans l'activité de l'écriture , le potentiel du surréalisme se situerait plutôt du côté de la réserve d'inconnaissable, et la définition du réalisme du côté de l'élucidation maîtrisée du secret. (87).

Il reste à savoir si les derniers romans font retour à la pratique de l'automatisme , ou plutôt s'ils s'y réfèrent sous d'autres formes . Car le phénomène empirique et le commentaire sur l'automatisme scriptural coexistent dans le corpus , et parfois avec une certaine ambiguïté . Rappelons que dans l'essai de 1969 Aragon caractérise l'incipit de La Mise à mort(1965) comme une phrase de réveil authentique , au sens propre : *"Il n'y avait pas de miroir à la première page de La Mise à mort. [...] La phrase de réveil...je dis cela machinalement, mais pour une fois j'ai souvenir de l'avoir lue à cette heure où l'on ne dort plus et on ne se décide pas d'être éveillé, et je crois bien que c'est elle qui m'a jeté à bas du lit. Où sont mes*

pantoufles? Bah, j'aime autant marcher pieds nus." (JI, p. 113). Cette acception tout à fait littérale ne renchérit sur l'attestation de l'effet de réel qu' avec un effet humoristique . Il importe peut-être moins de retenir cet apparent "critérium d'origine" que de lire dans la phrase liminaire de La Mise à mort une parfaite illustration de la fonction inventive de l'incipit analysée dans l'essai de 1969 : l'indétermination du pronom "il", et la prolifération des (sur)noms poétiques vont déployer leurs ambiguïtés à travers le roman, jusqu'à l'explicit où l'écho de la phrase-seuil semble rebondir pour conclure (cf. reprise du mot "Madame" et du "Il" qui désigne son amant: cf. MM, p. 11 et p. 495).

Dans les derniers romans , parfois, la problématique de l'automatisme semble aussi se présenter sous la forme du commentaire , mais de manière diffuse, ou plus ponctuelle. Par exemple, dans La Mise à mort, en citant le texte de Lewis-Carroll, le narrateur insiste sur l'angoisse du Roi Blanc contraint d'obéir à la dictée de "*quelque petite Alice géante*" (MM, p. 188). Celle-ci trace à sa place les mots sur le papier, ce qui révèle les secrets qu'il tentait de dissimuler dans son "mémorandum" ou plutôt dans son "roman" . Mais Fougère déclare que le narrateur devrait lui "*répéter tout cela très lentement*" : [...] "*[...] Le ralenti, c'est donc le mécanisme de l'intelligence?*" (pp. Avec une pointe d'ironie, il semble que l'incompréhension de son auditrice , sans qu'elle le sache, rassure quelque peu le narrateur dans le rôle du Roi Blanc. Il y a encore d'autres traces de la problématique : "OEdipe", le troisième conte , contient un collage du meurtre "automatique" d'Anicet; nous reviendrons plus loin sur cette transposition narrative du traumatisme associé au phénomène ; il convient ici d'en retenir tout d'abord le commentaire original qui en est donné dans Anicet: "*[...] quand l'idée* revolver *se forma dans sa*

conscience, il avait déjà tiré [...]." (cité dans La Mise à mort, p. 455). Or, il semble que ce thème soit encore paraphrasé par le biais de l'intertextualité , et tout d'abord dans l'incipit d'"OEdipe", emprunté à un auteur du XVème siècle: "*Ce fut le plus tôt fait qu'on mît à concevoir.*" (p. 411 et p. 462). Dans le même ordre d'idées , au détour du " Carnaval" , dont l'histoire se passe vers 1919, on peut lire ces vers de Goethe suivis d'une libre "traduction" d' un registre *étrangement familier*, comme le suggère le calembour sur "Pferd" (cheval) en pleine époque dadaïste:

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferd
Es war gethan, fast eh' gedacht

Le coeur me bat, vite à dada, c'était fait avant qu'on y pense...Merci, je comprends tout seul. (MM, p. 318)

Certes, dans les deux exemples qui précèdent, il est probable que s'opère une synthèse entre la conception de l'automatisme et d'autres éléments associés à des influences contemporaines de cette problématique: dans le meurtre d'"OEdipe", coexistent le facteur de la vitesse , qui rappellerait l'écriture automatique, et la logique de la contradiction contenue dans l'esprit dada. D'autres convergences s'établissent encore, de manière à donner une image plus générale de ces années lointaines : en 1967, Aragon rappelle que la pratique de la contradiction donne à "*l'acte ducassien* " un caractère " *autrement* criminel , *excusez ce vocabulaire juridique, il est perpétuellement un* attentat , *voilà ce qu'il ne faut pas oublier.*" ("Lautréamont et nous", II, Les Lettres françaises, n°1186, du 8 juin 1967, p. 6). On ne saurait comprendre l' image de l'automatisme chez Aragon sans tenir compte des déterminations intellectuelles et psychologiques qui lui ont donné sa couleur initiale. La découverte de Breton est à ressaisir , dans la mesure du possible, en fonction du contexte où elle s'inscrit.

Dans Blanche ou l'oubli, les commentaires sur l'automatisme se développent autour de la problématique du langage attribuée au narrateur-linguiste. Celui-ci observe en effet qu'il se surprend de plus en plus souvent à monologuer "au-dedans" , à écouter une " langue intérieure" qui diffère de la "*pensée courante*" et du "*discours logique*"(BO, p. 280). L'attention qu'il prête à ses interlocuteurs est troublée "*à [ses] oreilles par la voix qui parlait en [lui] de tout autre chose.*" (p. 281). Il se place ainsi dans des conditions de disponibilité à l'audition de la *pensée parlée*", de cette "*parole intérieure*", comme la définit aussi Breton (88) , en reprenant un terme employé en psychologie à la fin du dix-neuvième siècle (89). Plus concrètement, les "analyses philologiques" du narrateur (par exemple pp. 374-378) accordent à l'arbitraire des associations verbales des caractéristiques comparables à la remotivation du signifiant dans l'écriture incontrôlée. Les connotations s'enchaînent et prolifèrent à partir d'un mot-etymon ; la priorité donnée aux associations verbales rappelle les "effets d'automatisme" (90) . L'écriture intègre de plus en plus les jeux verbaux: la motivation réaliste fondée sur le savoir professionnel du linguiste y est largement dépassée du côté du langage poétique. Citons pour mémoire les premiers paragraphes d' "Un perpétuel mourir" dont l'engendrement phonique *ressemble* aux impulsions automatiques incontrôlées: "*un homme, s'il, ou non, somnole, s'anémone, et s'anémie, s'amenuise, anamorphose, un homme nu comme minuit...comme les trèfles de minuit.*"(BO, p. 343). Nous essaierons de montrer aux chapitres VI [2 -B] et VII [3 -B, 3 -C] comment cette tendance à la remotivation du signifiant s'inscrit dans la poétique des derniers romans.

Dans Théâtre/Roman, les libertés retrouvées avec le signifiant produisent une incessante jubilation verbale. En se réclamant de la

parole de l'Autre, étrangère à celui qui écrit, l'écriture s'affirme comme tributaire d'un imaginaire de l'automatisme :

"*Je suis celui qui parle ou l'autre qui m'épie*

Me dicte" (T/R, p. 33)

Le clivage des deux personnages-scripteurs, qui matérialise cette instance duelle, instaure une situation comparable au dialogue surréaliste, car l'Acteur et l'Ecrivain poursuivent plutôt, en termes de théâtre, deux monologues séparés " *sans en imposer le moins du monde à son voisin*"(91) . Cet avatar de la structure de "Barrières" marque l'aboutissement du soliloque instauré dans La Mise à mort et de l'idiolecte privé de Blanche ou l'oubli, une fois que " *l'effort de socialité*" ou le combat contre la "*pensée adverse*"(92) ont déclaré forfait, et se considèrent vaincus ou déçus... L'indifférence mutuelle des interlocuteurs, abîmés dans leur discours intérieur, écrivant chacun leur texte après avoir à peine relu l'autre, se vérifie jusqu'aux derniers états de l'oeuvre en cours. Le scripteur nommé "L'écrivain" avoue ne pas savoir recopier textuellement son propre manuscrit . En outre, d'après l'analyse génétique que nous avons entreprise sur Théâtre/Roman, l'auteur a utilisé quelques coquilles typographiques de la claviste comme le point de départ d'un nouveau jeu de mots, lorsque les rebondissements du coq à l'âne lui semblaient les bienvenus (93). Il n'est pas loin de considérer la machine à écrire comme un nouveau support mécanique de l'automatisme moteur ! Néanmoins, à partir de ce moment, le lapsus , l'erreur commise par inadvertance s'inversent en un choix *réfléchi* sur le texte.

B)Transpositions narratives et allégoriques

L'ambiguïté des références à l'automatisme dans les derniers romans ne se situe pas seulement entre un semblant d'actualisation et un commentaire sur le texte . Certaines références se confondent avec le

registre du romanesque, par le biais de transpositions narratives ou allégoriques . Aux signifiants du secret que constituent les productions automatiques se substituent , au second degré, la signification codée de thèmes issus de la problématique de l'automatisme . La question de la ressemblance avec la pratique réelle perd toute valeur opératoire , puisque ce travestissement fictif relève directement des propriétés du mentir-vrai . Comme le montrent quelques exemples , les prescriptions théoriques sont réinterprétées avec une certaine fantaisie pour relancer l'invention en dehors des principes.

Ainsi, dans La Mise à mort, un chapitre comme la "Seconde lettre à Fougère où il est question d'une glace sans tain" ne contient-il pas ,indirectement, une allusion au titre du premier chapitre des Champs magnétiques ? Rappelons que dans Blanche ou l'oubli la langue intérieure est qualifiée de "*langue sans bruit , comme est une glace sans tain*" (BO, p. 512) . Dans le texte de La Mise à mort, il est question de l'absence de dialogue entre les amants, et c'est , d'une manière, "*l'atmosphère [...]* communicative *du désespoir*" (94) qui s'y maintient à cause du silence de Fougère-Elsa (95). Dans La Mise à mort, le narrateur est à l'écoute de la *voix* inspirée, originelle, surnaturelle de Fougère. Tous les efforts qu'il déploie visent à recueillir la "*précieuse confidence*" de la femme aimée (96). Il désigne, au détour d'une phrase , la parole sublim(inal)e de Fougère-Elsa comme "*cette étrange dictée de toi*"(MM, p. 161) , d'un mot qui rappelle , entre autres, la célèbre définition du surréalisme du Premier manifeste. La voix surréaliste serait l'apanage de l'art *magique* de Fougère...ce qui permet de rapprocher l'un des surnoms donnés à la cantatrice , "Murmure", de cette image d' "Entrée des médiums"(1922) : "*ce murmure qui se suffit à lui-même*" et de cette

recommandation du "Manifeste" de 1924: "*Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure*" (97) . Mais, selon le beau mythe poétique de La Mise à mort , la "source" de l'inspiration se serait déplacée hors de soi; l'amour l'aurait rendue altruiste...En outre, Aragon n'est pas le seul à suggérer cette analogie puisqu'en 1939 Jean-Paul Sartre lisait les confidences d'Elsa dans Bonsoir, Thérèse(1938) par référence à l'écriture automatique...(98) . Mais il importe peu ici de juger de l'exactitude ou de la fausseté de l'interprétation de Sartre quant au réalisme d'Elsa . Il ne s'agit que de rappeler comment cette lecture vient peut-être aussi à exister, du simple fait qu'elle a été formulée par un autre .

Nous avons déjà souligné que le troisième conte de La Mise à mort contient un "collage" du meurtre de Omme dans Anicet (MM, pp. 454-5). L'"OEdipe de la rue des Martyrs" (MM, pp. 420 et 451), où Anicet avait élu domicile , peut-être en mémoire d'"Une maison peu solide", revient enquêter sur les lieux de son crime; non sans aberration, il prétend ignorer qui, comment et pourquoi il a tué. Il échaffaude les hypothèses les plus contradictoires sur un acte dont rien ne prouve qu'il est l'auteur. Le crime dont il s'agit a peut-être été si rapide, si irréfléchi qu'il est logiquement impossible de le reconstituer. Il est donc assez compréhensible de retenir l'hypothèse des "*gestes automatiques du premier moment* " (MM, p. 415). Or, le meurtre d'Anicet, cité dans ce texte, rappelle la même logique de l'inconscient : [...] quand l'idée *révolver* se forma dans sa conscience, il avait déjà tiré [...]" (MM, p. 455) Au dernier chapitre de La Mise à mort, "Le miroir brisé", on peut lire ce commentaire qui éclaire aussi le meurtre sans préméditation d'"OEdipe" : "*Y substituer la vitesse de la pensée, qui a déjà servi au surréalistes comme explication du génie poétique, faire du crime [...] une dictée automatique, la transcription dans l'acte de*

l'attentat *contre la nature qu'est la création verbale..."*(MM, p. 463). OEdipe passe en revue les circonstances que voici : d'abord un quartier commerçant, le boniment de la "réclame". " *Non, cela , c'était avant. Peut-être que le heurt s'était produit dans ce petit café de bois - charbons, où il avait pris de la limonade. Là, quelque chose de tout à fait net, comme le couvercle [...] avec son feston de métal, [...]la capsule verte , avait sauté.*"(MM, pp. 415-6). La boisson est consommée dans le cadre même de la fin des Champs magnétiques : (cf. l'inscription encadrée :"André Breton & Philippe Soupault. BOIS & CHARBONS") . La capsule qui semble loger dans la région cérébrale et sauter comme un projectile avec la même connotation de violence que l'arme à feu, évoque la levée des inhibitions . Sa couleur verte pourrait être surdéterminée par métonymie avec l'absinthe ou l'alcool de menthe , des boissons qu'Aragon associe souvent à sa fréquentation des cafés dans la période surréaliste. Elle est peut-être aussi un rappel symbolique de ce qu'annonçait l'une des "propositions au rire sauvage": "*Tu sais que ce soir il y a un crime vert à commettre. Comme tu ne sais rien, mon pauvre ami.*"(99) .

Quelques remarques sur Blanche ou l'oubli: le retour du "pagure dit" --"*animal parasite*" de la dernière séquence des Champs magnétiques sous le nom vulgaire de bernard-l'hermite désignerait par métaphore d'autres mécanismes d'altération, de désappropriation de l'écriture (cf. ARAGON, "L'Homme coupé en deux", OP2, p. 39). En outre, le téléphone est décrit comme un objet symbolique: terrifiante "*bouche d'ébonite*" (BO, p. 138) , c'est, semble-t-il, la "bouche d'ombre" de l'Autre, la voix des profondeurs de l'inconscient. Les messages secrets que ces "*appareils abandonnés à eux-mêmes dans l'univers enregistrent*" semblent espionnés sans relâche par on ne sait quel "*magnétophone aphone*"(BO, ibidem) (100) .

*

Dans la période surréaliste déjà, Aragon a toujours commenté les découvertes , les condammations, ou les évolutions qui se sont produites dans le groupe. Il n'a peut-être jamais cessé de les interpréter et de les évaluer en fonction de sa pratique d'écriture et des circonstances . Mais les incursions tardives du surréalisme, à distance et à couvert d'un passage reconnu au réalisme, ont désormais quelque chose de secret, de furtif et d'interdit qui en expliquerait en partie l' attrait . Comme le suggèrent les réminiscences feutrées , obliques que l'on peut rencontrer à travers les derniers romans, cette présence-absence du passé surréaliste convient à en refléter la nostalgie . Tel est peut-être l'effet le plus poétique de ce "retour du refoulé" surréaliste chez Aragon qu'il passe outre à son improbabilité, pour faire écho dans le vide, s'il le faut. La part du surréalisme dans les derniers romans se situerait aux confins de la fascination et de l'imaginaire. En dehors des textes de fiction, il est significatif que le discours théorique tardif de l'auteur sur le surréalisme recherche la synthèse, déclare l'existence d'une problématique commune, argumente sur les points de convergence décisifs. Cet effet de retour serait la manifestation d'un désir de "non-rupture".

Dans les derniers romans, les références au surréalisme se sont avérées être l'élément d'analyse déterminant . Tout se passe comme comme si l'ultraréceptivité recommandée par le surréalisme se déplaçait sur les thèmes ou sur les oeuvres qui , à l'origine, ont marqué l'histoire du mouvement; leur substrat constitue le matériau premier dont vont se servir les effets de récurrence et de résonance, les "intersignes", les transpositions de l'intertextualité. A l'époque où le mouvement se constituait, et jusqu'à la mort de Breton, il était

forcément à l'ordre du jour d'inventer et de renouveler dans l'immédiat le surréalisme ; par contre , à l'époque des derniers romans , au terme du parcours qui est celui d'Aragon, il serait naïf , inconcevable de croire que l'auteur s'imagine simplement "imiter" et continuer le surréalisme . Le tressage des références permet au contraire de déchiffrer un "surréalisme au second degré", avec ses distorsions et ses modalités particulières. Avec la distance , le surréalisme apparaît d'autant plus fondateur , originaire: nous l'avons constaté à propos de l'ancrage référentiel, du statut de l'écriture automatique et de l'interprétation des incipit . Ce semblant de surréalisme tardif est - il encore conforme, est-il recevable ? L'auteur refuse avec éclat , on le sait, au nom même du surréalisme, l' objection de l' incompatibilité de principe, parce qu'il estime que toute orthodoxie à l'égard des déviations présumées rejoint l'interdit, c'est-à-dire le contraire même de l'essence du surréalisme. Par conséquent, il est trop simple de dire que le dernier Aragon est ou n'est pas "surréaliste", mais il y a, sans doute, "du surréalisme" dans une oeuvre qui sur ce point encore s'inscrit aux limites de l'inclassable.

CHAPITRE VI: L'INQUIETUDE DE LA MODERNITE

Aragon a souscrit sans réserve à la prescription de Rimbaud selon laquelle "il faut être absolument moderne" . Dès ses écrits de jeunesse, il a interrogé les "mythologies du moderne", comme pour devancer l'esprit nouveau à mesure qu'il en identifiait les signes . Ce n'est pas seulement avec le premier surréalisme qu'il a choisi l'Avant-Garde en littérature : nous l'avons vu , il a interprété en ce sens son ralliement au réalisme socialiste, au nom des priorités de l'avenir historique, bien qu'il ait cherché , en même temps, à ancrer le renouvellement de l'écriture dans la tradition nationale. Nous nous proposons ici d'analyser la problématique de la modernité à l'époque des derniers romans à partir de leur contexte d'écriture. Il ne s'agit pas d' évaluer leur actuelle modernité mais de déterminer l'influence des nouvelles références théoriques et culturelles des années 60 , telles qu'elles se sont définies dans et par le discours d'époque. Ainsi, nous nous limiterons au contenu représentatif de ce qui passe pour être historiquement la modernité contemporaine des derniers romans. Il nous semble en effet que parler de la modernité "en soi" est une fiction; il n'y a de modernité que transitoire, "pour nous". Les critères par lesquels on croit déterminer la modernité d'une oeuvre ne sont que l' image, elle-même datée , de nos présupposés. Par contre, l'évolution des Lettres françaises permet d'avoir objectivement une image assez exacte de l'influence de la modernité , dans la mesure où depuis 1959 l'hebdomadaire culturel que dirige Aragon suit de près les recherches contemporaines . C'est pourquoi, parmi d'autres éléments de

la représentation du moderne , autour des années 60 , il faut tenir compte du fait qu' Aragon s'est livré, en tant que romancier, à une confrontation "sur le vif" avec des courants comme le Nouveau Roman et le structuralisme . Il nous semble que le statut de la fiction dans notre corpus sous-tend ce dialogue, et en détermine la problématique.

Sur un autre plan, le 13 mai 1968, le comité de rédaction du journal se déclare "*résolument du parti de la jeunesse, s'il en est un*", et Aragon cite le dernier poème de son recueil de 1960 (Les Poètes) , montrant que de longue date déjà "*le vieil homme [...] n'a confiance , pour enfanter l'avenir , qu'en ceux-là que ceux-là que des esprits bornés traitent comme des "enfants" au sens méprisant du terme.*" (LF, n°1334, du 15 mai 1968, p. 3 et "Pour finir", p. 29). Voici ce qu'il écrit en 1971 en l'honneur des vingt-trente ans :

> La génération d'aujourd'hui [...] est, à mon sens, depuis un demi-siècle , la plus singulière, la plus attirante que j'aie vue se manifester. Je le dis, j'y insiste. Que demande-t-elle? Je l'ignore, mais de toutes les forces d'un homme qui sait bien qu'il n'a plus devant lui longtemps à s'émerveiller, j'attends d'elle plus que je n'ai jamais attendu d'aucune autre. Voilà. Cela peut paraître ridicule. C'est ainsi. ("Reconstituer le crime", Les Lettres françaises, n°1367, du 6 janvier 1971, p. 3)

Pourquoi donc Aragon est-il séduit par cette génération? Il faut le constater : les décennies se suivent et ne se ressemblent pas. Ainsi, envers les existentialistes , au lendemain de la seconde guerre, il avait adopté une position critique, polémique, dans la mesure où il jugeait sévérement l'expression d'un désespoir que plus tard il épanchera lui-même dans son oeuvre. Depuis le début des années 60, où il a décidé de prôner "l'ouverture", il s'est plu à reconnaître ses affinités avec ces jeunes créateurs, à accueillir ces mouvements d'avant-garde des années 60-70 dont les intentions, à l'en croire, lui échappent peut-être. Il faudra cerner de plus près ces enjeux où l'auteur laisse à penser qu'en encourageant de nouveaux courants à la

surface de la modernité , il se voit pour la première fois rejeté du côté de "l'héritage" ; il se situe comme le "vieil écrivain" qui feint de ne plus prendre en charge l'avenir. En quelque sorte, selon ce scénario de transfert, pathétique et convenable, l'auteur voit venu le temps de laisser son testament. Aragon prétend se retirer des destinées de la modernité pour les déléguer à ses héritiers auréolés des vertus de la jeunesse : mais comment croire qu'il renonce à laisser un ultime message, tant qu'il continue à écrire, fût -ce ce qu'il appelle , depuis La Mise à mort, ses "*oeuvres posthumes*" ? (cf. notamment la préface des Beaux Quartiers, 1965, coll. Folio, p. 48) . En fait il faudra voir comment il compense cette perte et s'en ressaisit : l'ancien et le nouveau s'échangent, en même temps ils communiquent , et les références à la modernité et à l'héritage dans les derniers romans s'inversent plus d'une fois de manière imprévue ...

C'est surtout dans Blanche ou l'oubli que l'inscription de la modernité sous toutes ses formes fait une "percée" spectaculaire . Certes, elle recouvre des réalités diverses, et des problèmes en partie distincts : le langage et la société, les sciences et les techniques, les arts et les lettres... Un roman comme celui-ci manifeste en tout cas l'intention de se déterminer par rapport à l'environnement de la culture contemporaine, au sens large. En brassant les évolutions récentes l'auteur tente d'aller une nouvelle fois à contre-courant de son image d'écrivain dans le public : il ne faudrait pas croire que son écriture soit passéiste. Cette irruption en pleine actualité qui caractérise le roman-somme de 1967 contraste avec les influences médiévales de la poésie des années 40 , avec l'érudition historique de La Semaine Sainte et du Fou d'Elsa , bien que , pour un lecteur averti, la thématique de Blanche ne soit nullement un fait sans précédent, mais

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

plutôt une inflexion , une variante pouvant être aperçue par rapport à l'oeuvre antérieure (1).

Selon Aragon, le réalisme est inscrit dans le temps , et c'est pourquoi il doit s'actualiser pragmatiquement en fonction du devenir historique. Or, cette maïeutique des mythes et de la réalité modernes pose dans ces conditions un défi à une authentique pratique réaliste, puisqu'à terme au lieu de définir le moderne celle-ci sera perpétuellement dépassée par lui. L'oeuvre achevée risque nécessairement de paraître datée au lieu de faire advenir ce renouvellement . Blanche ou l'oubli représente cette dialectique à la fois incontournable et insurmontable en luttant de vitesse avec les effets contraignants de la chronologie . De nombreuses pages du roman évoquent l'usure et la perte du référent d'origine , à travers les usages, le langage, les progrès techniques, les connaissances et les oeuvres. Le déferlement ininterrompu du nouveau qui s'empare de l'écriture aragonienne ressemble à un vertige qui l'entraîne à n' oublier aucune des dernières "idées à la mode" . Pour une part, la constitution dans ce roman d'un "bazar" hétéroclite (au sens rimbaldien) de la modernité , renvoie , dira-t-on, à un phénomène superficiel lié au "snobisme" de l'auteur (2) . Mais il correspond aussi à des enjeux affectifs , imaginaires et référentiels considérables , car Aragon associe l'importance des choses nouvelles à la pratique de l'invention dans ce qu'elle a d'exaltant, de jubilatoire , mais aussi à des inquiétudes profondes sur la "transformation du monde" (cf. dans Blanche ou l'oubli, le chapitre assez tragique intitulé "Tout l'orge de l'avenir").

Dans cette perspective, il faudrait presque dire : dans cette "prospective", où se mêlent des aspirations et des craintes , la jeunesse vient à occuper *la* place décisive et inconnue par excellence, puisqu'elle est le référent , le symbole même du monde de

demain . Aragon a confié à Dominique Arban qu'il a cherché à décrire cette génération : après avoir écrit en 1963 un conte du Le Mentir-vrai où "*l'essentiel de l'histoire, c'était la jeunesse*"(d'après ce qu'il nous en dit, il doit s'agir de "L'Inconnue du printemps"), il a voulu dans ce premier chapitre de Blanche ou l'oubli , qu'il avait commencé comme un conte pour le recueil projeté du Mentir-vrai , en dire plus à ce sujet, en prenant une autre fille de cette génération, Marie-Noire (cf. Aragon parle avec Dominique Arban, Deuxième entretien , pp. 123-124). (3) . Marie-Noire semble donc avoir été inventée d'emblée comme un "spécimen" sociologique de sa génération. Sans faire l'objet d'une étude aussi approfondie que dans Blanche, les comportements de génération "yéyé" ou de la " beat-génération" sont déjà esquissés dans La Mise à mort, même si les thèmes et les personnages principaux se polarisent ailleurs , vers d'autres configurations (4). En outre, plusieurs autres nouvelles des années 60 abordent les mêmes thèmes que Blanche ou l'oubli : évolution des techniques, des modes, des mentalités , renouvellement du langage , des comportements, de l'*habitus* (5) .

1. BOULEVERSEMENTS CULTURELS ET "AGGIORNAMENTO" DES ANNEES 60

A) Contacts avec l'avant-garde contemporaine

Il va de soi qu'une manière de ne pas refluer du côté de l'héritage aux yeux de la postérité , consiste à se tenir toujours au courant. Au cours des années 60, Aragon aspire à être reconnu de la modernité, à ne pas *paraître dépassé*. Il ne cache pas qu'il s'inquiète de son image --de sa "cote"--auprès de la nouvelle génération : "*Les vieux bonshommes dans mon genre ont un tic bien agaçant, qui est de s'arrêter tous les trois pas dans la rue pour essayer de voir les pieds-de-nez que la*

jeunesse fait dans leur dos."(ARAGON, "Les Clefs", dans Les Lettres françaises, n°1015, du 6 février 1964, p. 8). Il ne croit pas non plus devoir témoigner une estime compassée à ceux qui ont l'âge de se révolter contre les valeurs établies: en effet, c'est avec une certaine familiarité qu'il considère ici ceux qui le narguent peut-être , dans la mesure où *à leur place* il aurait agi de même, autrefois ; il entend conserver son esprit critique, plutôt que de se leurrer sur l'estime que les jeunes gens d'aujourd'hui auraient à son égard. En outre , il ne supporte pas que ceux-ci confisquent à leur profit la modernité, qu'ils la réifient en fonction de leurs seuls *a priori* , de *leurs* valeurs établies. Il lui importe de se situer dans le *mouvement* de l'Avant-garde, qu'il faudrait préserver en ce sens des normes fixes du dogmatisme :

> Une autre forme de l'interdit, c'est sans doute le grand battage que la génération des *middle agers* du "nouveau roman" fait autour de *leur* roman, contre tout ce qui s'écrit d'autre manière. Pour moi , qui n'aime guère les palissades, le cloisonnement, je serais bien enclin à quelque grossièreté envers ceux qui prononcent à tous les carrefours les condamnations du roman balzacien, du roman stendhalien, pour m'imposer leur produit pharmaceutique. Seulement, je ne suis pas très sûr, dans le passé, d'avoir été tout à fait sans péché dans ce sens-là, cela me rend prudent, sinon modeste. (LF, "Les clefs", ibidem, p. 8)

La condamnation de ceux qui condamnent ne peut plus s'énoncer désormais que de manière fort atténuée , faute de quoi elle achopperait sur une contradiction. Aragon veut promouvoir le pluralisme des styles et la diversité des écoles , et non retomber le premier dans des travers "pédagogiques" ou "inquisitoriaux" . C'est cette position à l'égard des théoriciens du Nouveau Roman qu'il reprend dans la "Postface" des Communistes en 1966 où il entend démontrer, semble-t-il, qu'au nom même de l'intérêt qu'il porte aux *autres* conceptions que le réalisme conventionnel, il ne lui suffit pas de se limiter aux methodes mises en pratique par le Nouveau Roman (C, "La fin du "Monde réel"", p. 590); bref, " *il n'y a rien qu ['il] souhaite tant que la nouveauté dans*

dans le roman", mais tout se passe comme s'il attendait trop de cette exigence pour se contenter de se ranger derrière la seule bannière que Robbe-Grillet propose en fait d'innovation (C, ibidem, p. 607). En dehors de cette stratégie, il faudra aussi s'interroger plus loin sur les divergences inhérentes à la poétique des derniers romans . Parallèlement, Blanche ou l'oubli contient une critique assez lisible des méthodes d'analyse textuelle fondées sur la linguistique structurale, dont les options paraissent éloignées de la théorie du réalisme aragonien (cf. notamment BO, p. 110-111) . Nous reviendrons donc en détail sur le contenu proprement dit de ces débats fondamentaux. Il suffit pour l'instant de relever que des querelles larvées existent à l'arrière-plan, et que l'approbation bienveillante n'est qu'une des facettes des rapports d'Aragon à la fièvre de "modernité" qui caractérise les années 60 .

En outre, les éloges ou les blâmes adressés à Untel ou Untel permettent de faire déjà quelques hypothèses sur les affinités , ou, au contraire, sur les clivages ou sur les divergences qui s'établissent individuellement . A partir de quelques exemples de relations "positives" ou "négatives", les préférences ou les condamnations d'Aragon peuvent être comprises au cas par cas , et déterminées plus précisément. Ainsi, dans un article célèbre paru en 1958 , Aragon fait l'éloge d' Une curieuse solitude de Philippe Sollers, après avoir dénoncé les préjugés "sectaires" de la critique communiste qui lui a reproché autrefois, il le rappelle, le caractère insuffisamment politique d'Aurélien et qui, à présent , lui ferait grief de "la fuite dans l'histoire" tentée dans La Semaine sainte, son dernier roman. En outre, il n'a cure de s'entendre reprocher d'aimer depuis toujours ce que d'autres appellent la "littérature bourgeoise": il a lu avec émotion la transparence de ce récit d'oaristys , et il a apprécié le

style de ce premier roman dont il compare "*la voix pleine déjà*" à la maturité de la belle prose de Michel Butor dans Le Génie du lieu et dans La Modification ; il salue aussi le travail de l'écriture chez Claude Simon (L'Herbe, Le Vent) , et affirme son intérêt pour les recherches sur le roman auxquelles se livre Alain Robbe-Grillet ("Un perpétuel printemps", Les Lettres françaises n°748 du 20 novembre 1958, repris dans J'abats mon jeu, EFR, pp. 13- 44). Dans un article de 1962, "D'un Parnasse à bâtons rompus", Aragon prend la défense de Mobile , attaqué par Claude Roy, mais il regrette la "*désinvolture épigraphière*" du Palace de Claude Simon (une définition "formaliste" du mot : Révolution) , dont il rappelle qu'il a beaucoup aimé les précédents romans (ceux mentionnés ci-dessus, et La Route des Flandres) (6). Un autre "accroc" avec Claude Simon apparaît dans Les Lettres françaises: en août 1963, Pierre Daix reproche à l'écrivain du Nouveau Roman d'avoir répondu à un soviétique qui dénonçait "l'immoralisme absolu" de la littérature occidentale en ironisant au contraire sur les effets lénifiants de la littérature "engagée" : "Et si les écrivains révolutionnaires jouaient le rôle de la presse du coeur?" (7) .

Il est fort probable qu'Aragon désapprouve lui aussi les polémiques menées par les théoriciens du Nouveau Roman à l'encontre du réalisme classique , et qu'il s'irrite de leurs attaques contre le réalisme socialiste . Il n'y a pas que le cas de Claude Simon: Pour un nouveau roman , l'essai de Robbe-Grillet, a été critiqué sous la plume d' un collaborateur peu connu des Lettres françaises dans une livraison du 16 janvier 1964 ("Un sottisier et un roman"). A partir de cette date l'on constate qu'Aragon lui-même dénonce la tendance au dogmatisme de Robbe-Grillet , alors qu'il avait admiré en lui, jusqu'alors , "l'écrivain expérimental" dans la pleine acception du terme (8) . Ainsi , en quelques années, l'image de cet écrivain s'est

dégradée, à partir du moment où Robbe-Grillet est apparu comme un théoricien "fermé" aux autres courants; il s'agit à présent de le dépasser en faisant preuve d'une audace plus grande, afin de le battre sur son propre terrain, et renouveler avec d'autres moyens les formes de la représentation ("La fin du "Monde réel"", C, p. 609) .

Mais tandis qu'une confrontation (relativement limitée et marginale) s'esquisse vis-à-vis des thèses ou de "l'idéologie" du Nouveau Roman , Les Lettres françaises analysent favorablement les oeuvres des nouveaux romanciers et ouvrent leurs colonnes à plusieurs entretiens avec représentants du Nouveau Roman , de la Nouvelle Vague, et de Tel Quel . Il ne faut pas oublier non plus l'importance de Beckett aux yeux d'Aragon (9) . Ainsi, il est indéniable que dans l'ensemble la vitalité des nouveaux courants d'avant-garde est "soutenue" activement (10) . En outre, M. Butor et Ph. Sollers , par exemple, ont collaboré aux Lettres françaises , où ils ont publié un certain nombre d' articles (11) .

Les travaux théoriques sont suivis le plus souvent sans intention polémique. En 1966-1967, par exemple, (lors de la rédaction de Blanche ou l'oubli) des articles et souvent des entretiens rendent compte substantiellement des recherches en linguistique (Greimas, Benveniste, Jakobson ...), en sémiologie, en sciences humaines et littérature (Barthes, Todorov, Foucault), en philosophie (Derrida) , et dans une moindre mesure peut-être , en psychanalyse (le courant lacanien) (12).

Il convient peut-être de se demander à présent d'où viennent l'engouement , l'attirance visibles d'Aragon pour cette génération intellectuelle. Une cause profonde en est d'abord, nous semble-t-il, la relation identificatoire, par-delà la distance. En effet, Aragon *croit* retrouver en elle l'image de sa jeunesse; il considère le surréalisme, le futurisme russe , et toutes les expériences du début du

siècle comme le fondement essentiel des recherches des années 60. Un exemple typique de ce jeu de miroirs concerne le groupe Tel Quel, dont en 1962 le directeur des Lettres françaises compare les valeurs et les comportements à ceux de surréalistes . Il énumère leurs points communs: comme le groupe de Littérature, ils ont fondé une revue , ils ont le goût de la révolte et de la subversion; entre certains collaborateurs, des ruptures se produisent; en outre , ils se cherchent des précurseurs , pour s'accorder autour de quelques -uns qu'ils admirent , tels que Proust, Joyce, Valéry, Ungaretti et Ponge . Aragon rappelle , à propos de Valéry , que le personnage de M. Teste a fasciné les premiers surréalistes dans leur adolescence ; il remarque que les autres noms cités en référence par le groupe Tel quel renvoient aux expériences du début du siècle, aux débats des années 20 (la présence d'Ungaretti au procès Barrès (13) ; on peut ajouter à cela le passage épisodique de Ponge dans le groupe surréaliste) même si certains d'eux ne sont pas affiliés au surréalisme (Proust, Joyce par exemple) . En outre, à propos de Joyce et peut-être aussi d'Ungaretti, Aragon fait état indirectement de liens méconnus entre leurs choix et les siens, entre leurs références et les siennes , il y a quarante ans : il faut savoir qu'Ungaretti était un "communiste des années 20" et que le jeune Aragon, auteur des Aventures de Télémaque, s'intéressait à l' écriture de Joyce, à la différence de Breton et de ses amis . De la sorte , par l'intermédiaire du surréalisme, Aragon se sent plus proche d'eux que les fondateurs de Tel Quel ne le savent ou ne veulent le savoir .

C'est en 1967, au moment où Marcelin Pleynet publie son Lautréamont qu'Aragon écrit ses deux grands articles majeurs sur "Lautréamont et nous" --où "nous" désigne les premiers surréalistes . Certes, il rend hommage tout d'abord au nouveau théoricien de "l'écriture" d'avoir bien compris "la pratique de la contradiction"

chez Lautréamont-Ducasse (et précisons-le, quoi de plus aragonien que les effets de la dialectique textuelle?) , mais il relève que le travail de théoricien de M. Pleynet (implicitement : dans ce qu'il a peut-être de pesant, de laborieux) diffère de leur révolte jadis spontanément subversive, tendue vers la protestation immédiate , vécue sur le mode de la machination active . Il est tentant d'en conclure que pour Aragon --c'est du moins notre interprétation, sous réserve -- les surréalistes étaient plus extrémistes ; par là même, "ils" ("nous") apparaissent déjà en tant que tels comme les devanciers de ceux qui feront l'année suivante mai 68 ("Lautréamont et nous", II, L.F, n°1186 du 8 juin 1967, p. 1 et 3).

Comme il l'indique lui-même, Aragon était, on le sait, "abonné" à la revue dirigée par Sollers: il faudrait peut-être, pour évaluer le degré d'influence réciproque, comparer les contributions de chacune de ces revues (cf. *infra* 3-B). Pour conclure provisoirement sur cette étrange fréquentation qui est peut-être plus révélatrice qu'on ne le pense Aragon sait bien qu'il n'a "*probablement pas trois idées en commun*" avec les membres de Tel Quel, mais il croit tout de même que "*l'être humain dans sa jeunesse [...] se pose*" toujours les mêmes questions , qui furent les siennes, et "*fou qui lui demande de les avoir dépassées sans y passer.*" (L.F, "Les Clefs", L.F, n°1015, du 6 février 1964, p. 8). Cependant, alors qu'il considère, dit-il, " *qu'il serait contre-nature*" [sic] "*qu'à mon âge je partageasse les idées*" du groupe Tel Quel , il procède en fait , comme nous venons déjà de le voir, à un savant travail d'assimilation , de tissage, de proche en proche , en partant de ce contexte de références communes. La relation identificatoire se révèle ainsi avoir partie liée avec la séduction mutuelle , dont le jeu n'a pas toujours été proposé , déployé en pure perte, comme le montre un exemple, plus personnel, plus intime que les

précédents : en effet, il est impossible de ne pas évoquer ici le cas de Jean Ristat , ou d'autres, plus obscurs, avec qui ce qui n'a été possible avec Sollers que jusque vers 1968 . se trouve au contraire, avoir été accepté au-delà; la filiation identificatoire va alors se développer de manière féconde , gratifiante, et s'épanouir pour devenir une relation créatrice , placée elle-même sous le signe du mentir-vrai. (14).

Ceci nous conduit à analyser quelle réciprocité s'intaure, quels effets en retour répondent aux "ouvertures", aux "avances" d'Aragon . En-dehors du cas exemplaire de Jean Ristat, que se passe t-il quand l'influence est limitée ou plus difficile à établir avec la jeune littérature? Néanmoins, il est possible , et fort légitime, que Jean Ristat lui-même ait voulu , d'une certaine manière, se défendre de la protection qu'il recevait, afin d'exister à part entière, en tant qu'écrivain "pour lui-même" (15) . Il est peut-être intéressant de voir alors quels contacts , quels appuis plus stratégiques que symboliques peuvent alors se constituer . Avant même que le groupe Tel Quel , à partir de 1966-1967, ne se rapproche des communistes, Aragon est reconnu à la faveur de son ancienne appartenance au mouvement surréaliste et pour le soutien "logistique" qu'il accorde, grâce à l'audience des Lettres françaises où Sollers, principalement, donne des entretiens. et publie des articles , comme nous l'avons indiqué précédemment. Quant au Directeur des Lettres françaises , il bénéficie en retour de ces nouveaux contacts avec de jeunes créateurs et théoriciens, comptant peut-être , entre autres, sur la lancée de cette dynamique, créer un effet d'attraction en faveur de ses conceptions "ouvertes" et modernes du réalisme . Le mouvement Tel Quel , qui préconise la pratique théorique , la science matérialiste de l'écriture, lui permet peut-être d'espérer la formation de cette

symbiose . En effet, Philippe Sollers en 1967 et Jean-Pierre Faye en 1968 consacrent à Blanche ou l'oubli des articles élogieux et talentueux qui témoignent précisément de certaines convergences de vues .

A coup sûr, l'article publié dans Le Monde sous la mention "Lu et approuvé par Philippe Sollers" indique l'effet de modernité immédiat du roman d'Aragon ; Sollers en énumère au passage les références essentielles , indispensables : les acquis de la linguistique, "*la dénudation des procédés d'écriture*", les commentaires sur Roussel, Foucault, Hölderlin, Flaubert, et même sur Marx, pour finir... Le directeur de Tel Quel lit en effet Blanche ou l'oubli à des fins démonstratives qui correspondent assez directement à son évolution : comme l'a compris Aragon, il faudrait envisager non seulement "l'homme dans la langue" mais appréhender aussi "l'homme dans l'histoire", " *non plus abstraitement mais dans sa complexité unifiée de langues, de textes, de luttes sociales.*" (16) . Cet article témoigne donc d'une radicalisation "matérialiste" qui rejoint les positions d'Aragon, puisque Sollers trouve confirmation dans Blanche ou l'oubli du dépassement du "formalisme" du Nouveau Roman et de la linguistique structurale que Tel quel entend opérer . Il repère à juste titre , il met en évidence la critique du Nouveau Roman et de la linguistique "abstraite" , formaliste, que contient le roman d'Aragon , mais ce faisant son discours rempli de citations tend à produire un effet d'orthodoxie. Il sait exposer les hypothèses, interpréter les concepts de ce "prédecesseur" à travers un nouveau langage théorique: "*L'homme est un effet historique de production matérielle et de langue, d'écriture et de langue, à la fois objet et sujet, et le roman doit devenir la science de* cette anomalie , *de cet* aléatoire *qu'il est[...].*" (ibidem) . Sollers précise à ce propos que l'ancien surréaliste est de ceux qui ont mis l'accent "*délibérément*

sur les "exceptions" du langage poétique" et affirmé le *"rapport fondamental de ces exceptions avec les bouleversements du savoir"* (ibidem). En allant jusqu'au bout de cette logique, il y a lieu de penser qu' Aragon pourrait apparaître comme un précurseur de la "théorie des exceptions", et de "l'expérience des limites", en dépit des réserves , des critiques , des condammations plus tardives de Sollers sur le compte de son aîné. Si Sollers lui-même ne reconnaît pas ce rapprochement, il est permis , à partir de ces quelques indices, de s'interroger plus avant , au niveau de ces présupposés implicites.(Par conséquent, nous reprendrons plus loin l'examen de cette hypothèse du point de vue de l'écriture des derniers romans ; elle n'est peut-être pas si gratuite, das la mesure où cet article de Sollers, et sa correspondance avec Aragon peuvent attester d'un *tel* rapprochement cf. [3- B].

Avant de s'en référer à la définition du roman comme science de l'anomalie dans Blanche , Sollers considère que la littérature moderne, théorisée et pratiquée comme une science , au lieu d'être considérée comme "un art d'agrément" , parvient encore à scandaliser la pensée bourgeoise . C'est pourquoi, en guise d'introduction, Sollers , qui est alors "un compagnon de route" des marxistes, fait l'éloge de l'itinéraire exemplairement subversif du directeur de Lettres françaises, du surréalisme au communisme : *"Aragon, ne l'oublions pas, est communiste et dirige le seul journal qui manifeste la continuité, l'ouverture et la virulence de ce scandale : sans action de ce genre, on finirait souvent par penser qu'il ne se passe rien dans la "culture" de la société où nous travaillons."* (ibidem). A cette date , donc, s'est approfondi un rapprochement assez méconnu aujourd'hui entre le discours de Sollers et le discours d'Aragon sur l'essentiel à leurs yeux , puisqu'il y va de la conception de la littérature. Bien que cette

influence nous paraisse effective, à en juger par ce texte, il ne faut pas exclure qu'Aragon a pu servir simplement de point d'appui provisoire aux théories de Tel Quel. Ponge s'est senti "manipulé" en ce sens. Sollers ouvre des pistes mais sa lecture "force" sans doute le texte de Blanche ou l'oubli pour l'assimiler aux propositions théoriques qu'il défend; tout se passe comme s'il traitait la référence à la "science de l'anomalie" comme une défense et illustration tactique du tel quelisme . En ne retenant que le niveau métalinguistique , c'est-à-dire le discours théorique attribué au personnage du roman, cet article énonce avec entrain un programme cognitif qui conduit à positiver entièrement la fonction attribuée à la pratique textuelle , en occultant du même coup les contradictions qui s'interposent et qui entravent dans le roman d'Aragon le rapport à la réalité , à l'Histoire, à la modernité (17) .

Cependant, loin de démentir la récupération inattendue, paradoxale dont il fait l'objet , gageons qu'Aragon recueille ici les fruits de sa "politique d' ouverture": il a pu au contraire se sentir gratifié du fait que le chef de file d'une revue d'Avant-Garde connue , elle, pour son intransigeance théorique, lui décerne en quelque sorte un tel "label de modernité". En outre, l'année suivante, il reçoit une caution comparable de Jean-Pierre Faye, qui consacre à Blanche ou l'oubli un article publié dans Les Lettres françaises sous le titre "Oublier vrai. Ecriture et vérité". Cette lecture-là renvoie plutôt , implicitement, à d'autres tendances contemporaines ; elle s'inspirerait , mais de manière tout de même assez "floue", de l'influence des écrits de Mallarmé, des théories de Blanchot en littérature , des travaux de Derrida en philosophie et de l'axiomatique de Lacan (18). Cette lecture de Blanche ou l'oubli , tendue à la recherche d'une logique de l'"introuvable vrai" , suggère remarquablement certains enjeux de

la poétique du dernier Aragon , mais, quel que soit son intérêt, il est permis de constater que le questionnement par trop spéculatif qui la fonde s'accorde une extrême latitude vis-à-vis du texte, pour le reconstituer de manière un peu tâtonnante et plus évasive encore : cet article tente de reformuler le roman d'Aragon en effaçant , en "dépassant" tout le référent de l'écriture (19) .

Les convergences théoriques et idéologiques soulignées par Sollers lui-même en 1967 contrastent avec l'hostilité que par la suite il a montrée envers l'écrivain qui avait encouragé ses débuts. Il convient de replacer cet hommage dans le cadre d'un historique plus complet des rapports Sollers /Aragon (20).

Quittons le plan des relations avec les jeunes écrivains ; il faudrait aussi pouvoir recueillir des témoignages , des informations permettant de mieux connaître les relations personnelles qu'ont entretenues Aragon et Lacan (21) . De même que la problématique du narcissisme et de l'Autre chez le dernier Aragon a retenu l'attention de Lacan et des lacaniens , de même la problématique de la linguistique dans Blanche ou l'oubli a retenu l' attention des linguistes. Ce jeu de miroirs a ceci de fascinant que l'assimilation de la modernité par Aragon , l'image introjectée de la modernité --si manifeste dans le cas de Blanche ou l'oubli-- suscite en retour , génère de nouvelles projections une fois l'oeuvre publiée . Mais dès lors que la convergence théorique est produite, voire sollicitée dans le texte, nous ne devons peut-être pas nous contenter de la confirmer , de la reconnaître; car la dimension spéculaire contribue à mettre en oeuvre la problématique de la modernité comme une fiction théorique.

Remarquons que le dispositif paraît "prévu", prétabli en particulier dans le cas de Blanche ou l'oubli, ce qui pourrait nous inciter à conclure en faveur de la seconde hypothèse, à savoir que le

jeu qui s'instaure demande à être interprété en tant que tel. L'effet de reconnaissance ne se constitue pas seulement à travers le contexte interdiscursif , indirectement, à la faveur du discours externe d'Aragon et des autres commentaires qui le "positionnent" dans la modernité . Au -delà du niveau empirique que constitue le "paratexte" au sens de Genette, les références de Blanche ou l'oubli aux recherches contemporaines semblent en appeler avec une certaine insistance à un dialogue avec la modernité . Tel Quel, par exemple, est cité dans Blanche ou l'oubli , à propos d'une ambiguïté qui renvoie à la prédilection de l'auteur pour Bataille (Henri) tandis que les jeunes gens ne jurent que par Georges Bataille (BO, p. 125) . Mais la référence à Tel Quel suffit néanmoins à afficher une préoccupation avant-gardiste, qui opère comme une autre distinction socio-culturelle, au sens de Bourdieu, avant que deux collaborateurs de Tel Quel ne la confirment en donnant une lecture *ad hoc* du roman. De même, le grand linguiste Roman Jakobson , d'ailleurs cité pour ses Remarques sur l'évolution phonétique du russe en même temps que Troubetzkoy (p. 59) , a publié en 1973 un article sur Blanche ou l'oubli où il établit lui-même le rapport entre ses Remarques et la théorie de l'énonciation dans le roman d'Aragon. Plus généralement , le personnage principal de Blanche ou l'oubli étant un linguiste , tout paraît conçu au niveau de la motivation réaliste pour s'en référer à l'hégémonie de cette discipline. Les linguistes ne résistent pas toujours non plus à se laisser prendre à ce qui est peut-être en partie un leurre destiné à les séduire . Toutefois, ce mécanisme de reconnaissance nous paraît sciemment perturbé dans la mesure où Geoffroy a une conception atypique de la linguistique par rapport aux travaux de référence des années 60 , et tout d'abord parce qu'il ne conçoit pas la langue en termes de structure (cf. BO, pp. 359-379). En outre, l'écriture

romanesque est comparée à un métalangage, les rapports amoureux à la "*syntaxe du lit*" ou au pronom duel ; l'image de soi ,l'instance de l'auteur sont assimilés à la non-personne chez Benveniste : bref, les concepts linguistiques sont traités comme des métaphores, en tant que comparants "fictifs" , tandis que la pratique de l'écriture est l'un des comparés sur lesquels se fonde --éventuellement-- la théorisation . Malgré les apparences, donc, une inversion s'opère par rapport à la linguistique considérée comme discipline "fondatrice". La distorsion que le discours de Blanche fait subir à la "science du langage" pourrait bien compromettre aussi l'autorité reconnue à son statut théorique, à l'insu des linguistes de métier .

Certes, l'article de Jakobson ("Le métalangage d'Aragon", 1973) démontre à juste titre dans Blanche ou l'oubli l'importance des références linguistiques liées aux milieux d'avant-garde français et russes du début du siècle. Mais il ôte peut-être une certaine originalité à son objet, malgré l'intérêt qu'il présente, car la problématique du "métalangage" chez l'écrivain est placée dans une position illustrative au regard des écrits ou des travaux des principaux innovateurs recensés par le linguiste . Le point de vue descriptif retenu par Jakobson ne permet pas , nous semble-t-il, de prendre en compte la transformation que le discours de Blanche ou l'oubli fait subir aux références linguistiques. Jakobson étant lié aux Futuristes russes , il est bien placé pour rapprocher les jeux verbaux de ce roman de la "déclinaison verbale" inventée par Khlebnikov; il importe en effet d'indiquer cette référence à propos de l'écriture de Blanche . Mais dans l'ordre de la priorité des sources, les ambiguïtés sémantiques et la présence de la création verbale ne renvoient-ils pas plutôt à la période surréaliste d' Aragon ? Pourquoi ce qui appartient déjà en propre à l'histoire de l'écrivain n'est -il pas plus développé?

(22). Il ne nous paraît pas inutile de préciser à cet égard que la philosophie du langage conçue par cet écrivain Russe d'Avant-Garde entre , elle, en ligne de compte dans l'intertexte *contemporain de l'écriture* de Blanche , puisqu' Elsa vient de traduire Khlebnikov dans une anthologie de La Poésie russe publiée en 1965, avec des notes préliminaires de R. Jakobson.(23) . En outre, au-delà cette collaboration, il faut savoir que Roman Jakobson est un ami d'enfance d'Elsa (24) . Jakobson , à la fin de son article, applique sa théorie générale des rapports Code/Message pour montrer qu'elle se vérifie -- point par point -- dans le roman d'Aragon . Dans l'ensemble, l'intérêt que veut bien accorder un linguiste de renom à un grand romancier atteste d'une estime mutuelle qui n'en produit pas moins ici l'effet d'un *satisfecit* décerné à ce dernier. Cette recherche de sources, pour avisée et très juste qu'elle soit, se borne à nous montrer essentiellement Aragon tributaire du métalangage des autres. Elle ne dit rien ,en tout état de cause, sur l'invention propre de celui-ci : tel n'était pas son propos.

J. Peytard a complété le recensement de l'interdiscours théorique de Blanche ou l'oubli en indiquant qu'en effet "*ce n'est pas un traité, ni une thèse qui est offerte aux lecteurs, mais un geste d'écriture au miroir de lui-même.*" (25) : il s'agit toujours de "*langage mis en texte*", et "*le linguistique reflète/éclaire l'écriture*" . Cet article a le mérite à nos yeux de souligner le fait qu'Aragon se prononce toujours sur la "théorie" comme "*engagé dans les travaux d'une pratique*" transformatrice. Il permet donc de reconnaître que l'exploration du langage n'existe ici en principe qu'en fonction même de l'acte d'écrire. Cependant, partant de la "caution des linguistes" dans le roman et des "assimilés" (Foucault et Roussel, auteur de "Comment j'ai écrit certains de mes livres") , Jean Peytard se propose

en fait de recenser l'état des connaissances en linguistique contenues dans Blanche ou l'oubli . Après avoir commenté les références , il recense, pour finir, des lacunes , déplore des manques ici ou là concernant "*le soutien théorique recherché*" : "*Il reste que plus que Derrida, plus que Lacan, le sémioticien qui aurait permis à Aragon, d'ajuster plus finement sa théorie du roman aux thèses des linguistes est, bien évidemment, Mikhaïl Bakhtine. L'ignorait-il?* " (26) .

Légitimée jusque dans l' épigraphe , la prééminence accordée à la compétence "professorale" persiste donc dans cet article à l'état de présupposé . Le linguiste de formation se fonde sur un supplément de savoir spécialisé pour procéder à la reconnaissance du statut de l'écriture elle-même , et de sa valeur de modernité dans l'intertexte contemporain (27) . Il prête une autorité plus grande à quelques théoriciens, puisqu'il estime que l'écrivain aurait pu "perfectionner" grâce à eux sa conception de l'écriture .

Toutefois, à supposer qu'Aragon ignore totalement ou en partie ces théoriciens, il n'a peut-être que plus de mérite à les découvrir par lui-même. Des lacunes de ce genre ne peuvent pas lui être imputées comme un manque. Il ne faudrait pas non plus conclure qu'Aragon ne connaît pas ceux qu'il ne cite pas dans Blanche ou l'oubli ni dans Les Incipit . En effet, comment reprocher à l'auteur les limites de son bagage théorique sans tenir compte de *tous* les autres éléments d'information externes, dans un contexte infiniment plus large ? (28). Pourquoi le corpus des références à la linguistique dans le roman doit-il constituer le savoir exhaustif de l'auteur , voire sa partie la plus importante ? Ainsi que semble le montrer le discours sur la science en général [cf. chapitre IV, 2. A] , le partage de l'implicite et de l'explicite ne se fait pas toujours , loin de là, sur le modèle ignorance/savoir, car il échappe aux normes du discours universitaire

: Aragon peut exhiber certaines références , en cacher d'autres . L'important nous paraît de considérer qu'il s'agit d' une oeuvre littéraire qui joue subrepticement de son rapport au savoir contemporain à l'époque de l'écriture. Certes, il y a lieu de ce fait de relever telle ou telle "lacune" *par rapport au champ des références constitutives de la modernité* , mais il n'y a pas pour autant de lacunes proprement dites dans une oeuvre littéraire. Il convient alors de préciser que nous sommes amenés à parler ainsi par métaphore, pour entreprendre un parallèle *fictif* avec le statut du discours théorique.. Par là même, ces "lacunes" peuvent être interprétées dans d'autres conditions que celles que définit l'autorité du savoir. C'est le texte, en dernière analyse, qui nous fait apercevoir l'absence révélatrice de certaines références théoriques de premier plan: Lacan, Derrida, Bakhtine, affirme J. Peytard . A l'inverse, les références explicites n'ont sans doute pas pour seule et unique fonction de contribuer à une élaboration théorique. Quelle que soit la cause de l'"oubli" volontaire ou involontaire , la comparaison des données , leur démarcation permettraient de déterminer une stratégie parallèle relevant d'un même dispositif, entre les références théoriques mentionnées ou non (29).

Enfin, l'assimilation des sciences humaines et des théories les plus récentes de la modernité s'étend au-delà de la linguistique, comme en témoigne un long commentaire sur Les Mots et les choses (1966) , à l'ouverture d'un chapitre de Blanche ou l'oubli ("Une mèche de cheveux...", pp. 426-431). L'importance accordée à ce livre qui venait alors de paraître fait sens , puisque Foucault fonde une nouvelle histoire des modalités de la pensée depuis la Renaissance jusqu'à l'avènement des sciences humaines. Une telle référence a donc un statut réflexif , dans la mesure où elle ouvre au discours romanesque la dimension de cette "épistémé" représentative de la modernité. En

outre, c'est à l'effet de séduction de la lecture que se rapporte le commentaire du narrateur à travers l' éloge qu'il prononce d'enthousiasme: "*Quel talent , nom d'un chien! J'imagine déjà ce que certains vont crier. Et sans doute, si on veut que cela soit orthodoxe...Oh, ils m'ennuient à toujours voir [...] qu'à la page tant il y a une expression incompatible avec...Moi, c'est le contraire. Un livre comme ça, je le lis comme d'autres la Série Noire, et je ne devine jamais qui est l'assassin.* " (BO, p. 426) .

Pour qui connaît les "façons de parler" entendues mais un peu indirectes dont l'auteur use couramment pour dénoncer la critique d'obédience communiste, il y a fort à parier qu'il en dénonce ici le dogmatisme . L'on sait aussi que les philosophes marxistes ont critiqué la pensée de Foucault, et dans la mesure où l'auteur se démarque apparemment de cette mauvaise réception , il est permis de compléter l'ellipse de la phrase: "il y a une expression incompatible avec...le matérialisme historique" . Ceux que le narrateur appelle plus loin ses "*amis intellectuels*" ne lui apprendraient rien de neuf; leur opinion n'a rien d' excitant, mais il donne *raison* à leur conception du monde sur un point significatif (BO, p. 428). Toutefois, délaissant la polémique attendue, convenue, avec le livre incriminé, il préfère en retenir avec une sorte de passion quelques phrases apparemment obscures qui le fascinent ; dans la mesure où la première phrase relevée dans Les Mots et les choses a rapport aux clivages de la représentation, elle rappelle la dialectique même du réalisme chez le romancier : "[...] on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit..."(ibidem) . Les autres références à la pensée de Foucault évoquent des thèmes parallèles à la poétique aragonienne : "*l'éclatement du visage de l'homme dans le rire et le retour des masques*" (p. 428, p. 430), les "*origines dédoublées*" (p. 429), la prédominance d'un savoir

archaïque , fondé sur la ressemblance (p. 488)... En outre, les deux précédents ouvrages de Foucault mentionnés sont de nature à confirmer ces rapprochements (le R. Roussel et l' Histoire de la folie à l'Age classique. La jubilation que montre le commentateur à découvrir ses affinités profondes avec Foucault suggère que la relation intertextuelle a une valeur essentiellement mimétique, projective. Loin de s'attaquer à l'argument idéologique, l'exegèse est sous-tendue par un désir de connivence et de reconnaissance identificatoires dans l'ordre de l'écriture, comme en témoigne plus haut la référence au *suspense* policier et , plus loin, ce dialogue imaginaire :

> [...]cette extraordinaire envie qui me prend [...] de défendre ce Michel Foucault que j'ai d'abord connu pour son Histoire de la folie à l'Age classique , tient sans doute à ce que nous sommes , lui et moi, gens de ce monde obscur de derrière le masque [...] gens de ce même hinterland, sans nous parler qui peuvent se comprendre, comme à la barrière de deux jardins, des retraités, l'un qui fait des légumes, l'autre qui cultive des jacinthes, s'arrêtent un moment pour parler du soleil qui descend, de la pluie probable [...] , et de toute sorte de choses incompréhensibles à qui n'a pas le pied sur un bêche, et la tête dans les nuages, avec la hantise répétée de la mort et l'inquiétude des origines ... (BO, p. 430)

Il faudrait citer ensuite leur entretien d'une réserve pleine de charme. Loin de dénoncer cet état d'esprit , le personnage de l'écrivain préfère divaguer de concert avec son interlocuteur et plaider lui aussi pour la déraison, pour la marginalité de leur statut ou de leur "hérésie". Il se prononce en faveur d'une nouvelle irresponsabilité des productions culturelles ; l'image des jardiniers rappelle le fameux enseignement de Voltaire à la fin de Candide: "il faut cultiver notre jardin" (cf. les jacinthes , la fleur préférée d'Elsa...). (30) . Le romancier rêve à la dérobée à leur complicité mutuelle de créateurs, il poétise leur compréhension détachée de toutes contingences : qu'ils cultivent en paix leur style et leurs chimères ! Là réside peut-être l'essentiel du bonheur et une forme de

sagesse acquise au prix de la douleur , puisque l'auteur évoque le rire caché comme l'incision d'une blessure tragique sous le masque.

L'auteur prend aussi la défense , incidemment, de Levi-Strauss dans un célèbre article des Lettres françaises. Il indique qu'il ne partage aucunement les opinions de ses amis politiques quand ils critiquent les travaux de cet ethnologue ("Lautréamont et nous", II, n°1186, du 8 juin 1967, p. 6). Pour accueillir comme il se doit la problématique de la modernité, le discours de l'auteur paraît se retirer des vieilles querelles liées à la défense du marxisme, un peu comme s'il abandonnait un combat d'arrière-garde. Cependant, le fait qu'il choisisse " *la pratique de la contradiction*" ne signifie pas qu'il s'en désolidarise tout à fait . Comment s'y prend -il pour faire avancer les mêmes idées? Il s'interdit , lui, de critiquer directement les thèses pour développer toujours les synthèses , les convergences nouvelles , et ainsi permettre les relations avec d'autres courants. Il semble que pour assurer cette évolution qui lui importe tant la matière préétablie importe moins que la manière .

B) Osmose ou contrebande terminologique ?

Il ne suffit peut-être pas d'appliquer à Blanche ou l'oubli une lecture historiciste selon laquelle toute oeuvre renvoie à la structure de la réalité sociale et culturelle dans laquelle elle a été écrite. D'après cet argument conçu pour être infaillible, Goldmann conclut au réalisme sociologique du Nouveau Roman , en dépit des théories des nouveaux romanciers (31) . La stratégie d'Aragon tend , elle, à redoubler ce type de réalisme objectif pour revendiquer son appartenance à la culture et à la société contemporaines. Il en résulte peut-être certaines contradictions par rapport à la théorie lukacsienne du reflet. En effet, de même que le Nouveau Roman a dénoncé les hypothèses de Goldmann comme relevant du dogme de l'expression-

représentation, de même "le réalisme expérimental" d'Aragon récuse les conceptions antérieures du réalisme. Plus généralement l'intention délibérée d'inscrire la modernité diffère du reflet "sociologique" passif qu'elle décrit à son insu. Si la reconnaissance du moderne n'entend pas se conformer au caractère inconscient de ses effets, elle s'expose peut-être à une certaine méconnaissance de l' objet qu'elle se propose d'étudier; un roman qui ne vise pas à enregistrer l'influence unilatérale de la modernité en produit aussi une représentation décalée . A l'inadéquation relative entre le discours de l'auteur et le discours environnant de la modernité correspond une inquiétude à prendre en compte .

Même si "l'esprit du temps" évolue en -dehors de sa conception du monde, Aragon est conscient de la nécessité de ne pas se couper de la référence aux idées contemporaines . L'actualisation lui importe plus que son désaccord idéologique : à présent , il ne cache pas qu'il fait passer au second plan la critique partisane; il estime inutile de prendre la défense de l'orthodoxie , puisqu'elle sera périmée à court terme par les tendances nouvelles :

> [...]le temps est venu que nous nous fassions une raison [....]. Craignez [....] de perdre [...] le contact avec la jeunesse qui vient, et qui efface les jugements passionnels [...]. Craignez de vous faire vainement ici censeurs et pédagogues [...]. Je vous dis que vous allez consommer une rupture, par quoi tout pouvoir vous sera ôté d'agir sur ceux-là qui, seuls, parleront d'ici quelques années. Votre critique subira le sort des doctrinaires. On ne vous comprendra plus.
> (cf. J'abats mon jeu, pp. 17-19).

Ces raisons lèvent les obstacles de principe qui s'opposeraient à un "aggiornamento" moderniste. Les analyses qui précèdent ont montré qu' Aragon fait l'éloge des nouveaux courants littéraires et qu'il jette un pont ,bien souvent, entre leurs références de prédilection et les siennes, entre leurs déclarations subversives et les thèmes dont il traite . Mais il a recours à un moyen plus direct de se faire

reconnaître du discours théorique contemporain , qui consiste à en parler le langage, à s'y adapter pour le modeler de l'intérieur . La terminologie "moderniste" qu'il convoque ne contribue pas seulement à estomper les effets indésirables des anciens clivages idéologiques . En assimilant les mots d'autrui , loin de renoncer à la défense de ses idées, l'auteur cherche à mieux faire passer --en contrebande--ses conceptions de l'écriture et du monde (32) . Il s'agirait d'un phénomène de bivocalité où l'écart critique se découpe exactement sur l'appropriation théorique ; les deux faces coïncident (33) .

Certes, le discours de l'auteur n'importe pas massivement les concepts modernes , il lui suffit de quelques signes de connivence pour se mettre au goût du jour . Les nouveaux termes dont il émaille ses commentaires théoriques ("métalangage" par exemple) s'écartent de ses moyens d'expression usuels , et paraissent faire figure de "pièces rapportées", d'autant qu'Aragon les emploie parfois avec une pointe de complaisance un peu parodique (par exemple, dans "Lautréamont et nous", II : "*[...]où j'en suis arrivé de mon* <u>écriture</u> *, comme dirait Marcelin Pleynet*" (LF, n°1186, p. 3) ; il n'empêche qu'Aragon tend à s'investir personnellement dans la signification de termes à sa convenance pour développer un nouveau discours théorique . La linguistique structurale figure au premier rang de ces emprunts . La position dominante de cette "science jeune" (BO, p. 360) dans le champ du savoir contemporain en explique du point de vue conjoncturel le nombre important ; mais Aragon reconnaît aussi au langage quelque chose de premier, de fondamental dans l'exploration de l'écriture. Un effet de miroir s'ajoute à ces déterminations, compte tenu de la finalité rhétorique : s'il faut s' exprimer autrement pour communiquer avec de nouveaux destinataires , il paraît tout indiqué d'avoir recours à la science du langage --si prolixe en néologismes, en jargon moderne --; il s'agit

de retenir quelques trouvailles utilisables dans ce nouveau *medium* adapté aux exigences du langage théorique. Dans la Postface des Communistes, il est révélateur que le mot "langage" soit employé comme un synonyme de lisibilité pour les contemporains , par opposition au mot "grimoire" (C, p. 589).

La définition du roman comme un "langage" ou comme un "métalangage" est un signe récurrent de ce nouveau "bagage" linguistique dont l'influence dans le discours aragonien semble se développer entre 1966 et 1969. Le narrateur s'en réfère à Hjemslev, dans Blanche ou l'oubli, mais il confère au concept de "métalangage" un autre sens puisqu'il entend montrer que le roman "*exprime l'inexprimable*", et vise à exprimer autre chose que l'exemple de grammaire (pp. 433-434); si la grammaire est déjà un "métalangage" par rapport au langage-objet, la littérature serait un "métamétalangage" qui dépasse le niveau des significations répertoriées. En se proposant de constituer une "*sémantique de la douleur*" le romancier revient à traiter par métaphore le métalangage (BO, p. 392). Dans la postface du *Monde réel*, la fameuse opposition de de Saussure entre langue et parole est reprise pour définir l'écriture comme un moyen d'invention permettant à la parole individuelle d'influer sur l'usage collectif. Nous ne sommes pas très loin d'une manière de traduire la"réévaluation critique de l'héritage"en des termes linguistiques (C, p. 590) (34) . Aragon s'autorise à certains glissements entre les concepts qu'il emploie (il multiplie même les infléchissements sans nulle réserve) : ainsi dans le deuxième entretien avec D. Arban, en 1968 , il affirme qu'il y a toujours dans les personnages de romans deux sortes de modèles --"*modèle au sens de métalangage*" , le côté métalangage venant "*de la vie*" et "*de la littérature en général*" (sous ce terme, il désigne alors le pilotis biographique et la réécriture) ; et dans les Incipit, l'année

suivante, le sens concret du mot "modèle" dans le langage des peintres , dont il a analysé la fonction chez Matisse, se mêle au sens purement abstrait du terme; contrairement aux méthodes scientistes , il ne se garde pas des incidences de la subjectivité en commentant son art romanesque ; il n'hésite pas à "parasiter" , à "sacrifier" d'emblée la rigueur du concept au gré d'une suggestion personnelle , au bonheur d'une image poétique ou encore à la faveur d'une boutade, d'un trait d'esprit; sa théorisation est à l'évidence indissociable de ces trouvailles un peu déviantes : "D'un modèle...*pour une fois le terme s'entend dans sa double acception; le modèle grammatical et l'individu payé pour poser. A vrai dire, le modèle au sens linguistique n'est pas si différent de l'homme nu, l'écorché ou le squelette des ateliers. Le peintre se paye un garçon boucher , qui (dans son roman à lui) sera Apollon ou Roméo.*"(JI, p. 65). De même, à propos de la "non-personne", l'interprétation "affective" donnée de ce concept de Benveniste figure le drame de la dépersonnalisation, qui se jouait déjà dans La Mise à mort (BO, p. 392).

Enfin, la notion de base qu'est le "signe", en linguistique, a connu une certaine faveur sporadique dans le discours aragonien des années 60 , mais il est à remarquer qu'elle fait partie initialement du vocabulaire théorique de Matisse . Elle se présente dans un texte de 1942, "Matisse-en-France" , où Aragon commente déjà l'invention du "signe bouche" , du signe main qui selon Matisse, correspond au style propre de chaque peintre (cf. Henri Matisse, roman, I, pp. 106-107) . Dans son essai sur les Incipit , en 1969, Aragon se réfère encore à l'acception du terme chez Matisse pour désigner le caractère à la fois reconnaissable et inimitable de toute création (JI, p. 31) . Cependant, entre-temps , un rapprochement tardif s'est esquissé avec la conception structuraliste des signes scripturaux ou picturaux en tant

que système , du fait que Matisse lui-même insistait aussi sur l'interdépendance des éléments figuratifs, sur la place déterminée de chaque signe dans la composition du tableau . En effet, un chapitre de Henri Matisse, roman daté de 1968 propose un parallèle sémiologique entre le tableau et la phrase : les signes constitutifs du portrait (main , oeil) sont assimilés aux mots, et leur assemblage est comparé à une syntaxe . (cf. "Les signes", HM, pp. 148-157). Cependant, une preuve que cette théorie ne convient pas à la poétique aragonienne, c'est qu' il achoppe sur le fait que cette analyse ne permet guère de prendre en compte le mouvement que constitue le récit lui-même , au-delà de la place assignée aux mots dans la phrase. Il est permis de juger aussi que la "*sémantique de la représentation*" dont il s'agit ne constitue qu'une transposition assez redondante sur l'art du peintre, tel qu'il a été analysé fort pertinemment au chapitre précédent , en l'absence de telles références. Dans la mesure où ce développement laborieux et quelque peu embarrassé parfois ne semble pas d'un apport décisif à la connaissance de Matisse, ni même de l'écriture aragonienne, cet assaut de "formalisme" n'en est pas moins le signe manifeste d'une tentative "nouvelle critique" , sur le modèle des travaux de sémiologie de Barthes ou de Greimas. Cette tentation parait d'autant plus étonnante que dans ses entretiens avec D. Arban, la même année, l'auteur la tient à distance (35) . Dans ce chapitre, c'est ce qui échappe à la paraphrase de la linguistique structurale qui en constitue la part la plus personnelle, comme en témoigne la définition poétisée du signe comme semence qui s'y déploie somptueusement.

D'autres apports moins repérables , moins visibles, n'en sont pas moins importants . Tout d'abord, la problématique du langage dans les années 60 s'étend bien au-delà des travaux en linguistique de stricte obédience puisque Foucault, Lacan ou Derrida , entre autres, s'y

référent constamment, en ouvrant d'autres perspectives . A la fin de Je n'ai pas appris à écrire ou *les incipit* , Foucault n'est pas cité par hasard sur un point qu'il n'aurait pas élucidé (JI, p. 135) : les commentaires d'Aragon sur Roussel dérivent ici des hypothèses de Foucault dans son essai de 1963 où celui-ci analysait l'écriture rousselienne comme une mise en scène du secret déceptif ne recouvrant peut-être que la mort et"l'enlabyrinthement"de l'origine.

Le mentir-vrai s'apparente à ce fantasme d'une fiction sans cesse chiffrée et déchiffrée à l'aide d'un système métagrammatique par lequel la question biographique ne se pose que de manière détournée. Il est probable qu'Aragon s'est reconnu des affinités avec cette poétique qui déroberait indéfiniment la révélation promise , et qui ne dévoilerait qu' un vide central au terme de ses jeux d'emboîtement successifs ; tout se passe comme si, à son tour, il se livrait visiblement et consciemment dans les derniers romans et dans les commentaires tardifs à une série de variations autour de ces thèmes pour mobiliser "*sans l'initier jamais, notre secrète ignorance*" (36) . Le titre du premier chapitre de Foucault contient deux symboles de l'ouverture-fermeture , "Le seuil et la clé" qu'Aragon introduira dans son langage théorique pour développer une conception de l'écriture fondée sur le déchiffrement réticent , incertain , défaillant; il expérimente en connaissance de cause les doublures en tout genre, insiste sur les voies invisibles et les communications dérobées qui jouent des apparences et de la vérité (cf. entre autres, "Ecrit au seuil", OP1, 1974; et "L'Homme fait parenthèse", 1968, HM, II) .

En outre , Foucault considère l'auteur de Comment j'ai écrit certains de mes livres --ce texte "*secret et posthume*"--comme l'inventeur d'un "*étrange espace, qu'on pourrait dire linguistique* (37) : or, de même, dans les pages qu'il consacre à Roussel à la fin de son

essai sur les incipit, Aragon emploie plusieurs fois le concept d'espace à propos du langage comme énigme (38), ce qui relève d'un usage sémantique qui ne paraît pas tout à fait "consubstantiel" au discours de l'auteur , alors qu' une expression comme l'"espace du langage" appartient de manière assez reconnaissable à l'idiolecte de Foucault (qui construit dans l'abstrait de telles figures spatiales) . Outre cette reprise du "mot d'autrui" , c'est la thématique du secret qu'Aragon retient chez Roussel, ce qui peut indiquer qu'Aragon écrit ce développement en marge de l' essai de Foucault qu'il a lu. L'écrivain avoue même que depuis la première ligne de son essai il se dirigeait en secret vers le nom de Roussel (JI, p. 138) . Mais il tend à développer cette importante problématique du secret en l'associant à d'autres mécanismes de l'invention , comme le rapport de l'incipit et de l'explicit , ou encore à d'autres références littéraires qui le fascinent au même titre (le"trobar clu", l'arrière-texte, OEdipe et le Sphynx par exemple).

L'importance des contacts avec l'interdiscours théorique de la modernité permet peut-être d'étendre les repérages de la "bivocalité" au sens de Bakhtine à des références moins attestées, encore que les investigations deviennent alors incertaines et requièrent une prudence accrue . Ainsi, il est tentant d'invoquer un effet de "dialogisme" avec les théories lacaniennes à propos d'une phrase où il est fait allusion au clivage à propos du miroir Brot et de la compétence supposée d'un psychiatre : "*[...] il se mit à me raconter comment il avait été consulter [...] pour ce qui était de ses façons de se cliver pis que du gypse dès qu'il se trouvait en sandwich entre des glaces articulées.*" (MM, p. 139) . Suivent quelques considérations sur cette découverte à la mode qui agite beaucoup le milieu scientifique international : "*[...] il y a eu une communication scientifique en Scandinavie, un cas*

à Melbourne, la presse s'y met, on en trouve vous diriez des trèfles à quatre feuilles." (ibidem) . Mais la référence --si "clin d'oeil" il y a--n'est prise en compte que sur le mode parodique; au lieu d'être citée avec une certaine présomption de validité , le commentaire humoristique la rend familière, et non ésotérique, et tend à se défausser à ce propos de l'hystérie qui se répand chez les disciples , alors même que La Mise à mort multiplie à l'envi les scènes du miroir et permet de conclure à la division du sujet.

Nous constatons avec la même perplexité que dans Théâtre/Roman la mise en évidence typographique des blancs , l'importance accordée aux marges et aux silences entre lesquels s'écrit le roman (T/R, p. 147, p. 423) atteint à une radicalité qui paraît s'accorder on ne peut mieux avec la philosophie de Derrida . Il se trouve aussi qu'en mars 1972, dans la période d'écriture de Théâtre/ Roman, Les Lettres françaises publient une série d'hommages à J. Derrida réunis par Jean Ristat . (39) . L'un des commentateurs, Roger Laporte, s'en référant pour analyser le concept de dissémination à Mallarmé, Nietzsche, Bataille et Blanchot, rappelle que Derrida définit l'écriture comme une "trace perdue", une "dépense sans réserve", une "force égarée hors du champ de la vie"; l'écriture "donne du jeu au jeu": c'est pourquoi il y a "espacement", mobilité, liberté , dérive, discontinuité violente . La problématique de Théâtre/Roman semble en effet ensemencer ces thèmes essentiels avec un mimétisme troublant . Ou plus exactement, dans la mesure où ces orientations de la modernité affleurent encore avec plus d'intensité que dans l'oeuvre antérieure , on dirait que l'écrivain a su capter avec art ces effets de lecture avec une facilité déconcertante comme dans son prisme personnel.

Avançons une hypothèse qui nous mette à l'abri en ce sens des conclusions hâtives : ce qu'Aragon a pu retenir de la philosophie de

l'espacement ne pouvait que l'inciter à continuer sur sa voie, c'est-à-dire à exhiber toujours davantage dans l'écriture les blancs , les parenthèses , les silences de "l'arrière-texte" pour s'en servir comme d'un mode de composition au lieu de les masquer...Mais tout est déjà là dans l'écriture ; dans l'ensemble, les effets de convergence avec des contributions théoriques externes ne semblent qu' jouer un rôle assez superficiel,de pure confirmation, comme le montrent les analyses précédentes consacrées à certaines références du discours de l'auteur. En outre, l'article de Daniel Bougnoux sur Théâtre/Roman, paru en 1977, ("Le théâtre de Sébastien") se propose de mettre en parallèle la conception du théâtre dans le dernier roman d'Aragon et la problématique de la cruauté chez Artaud , en citant les analyses de Derrida sur Artaud dans L'Ecriture et la différence (40) .

Contrairement à certains jeunes théoriciens, l'auteur ne s'illusionne pas sur les vertus de ce qu'il appelle en 1967 "*le charabia d'aujourd'hui*" ("La preuve par l'autre", LF, n°1198 du 7 septembre 1967, p. 3); avec une certaine ambiguïté, il imite volontiers ça et là la mode du concept dans les "sciences contemporaines" (MM, p. 140) , et pourtant il se moque des excès qui en résultent ; il aurait recours --tout au moins à l'origine-- à des fins tactiques à ces "babils" modernes pour reprendre un mot significatif des Incipit (JI, p. 48) qui placerait d'emblée sous le signe du jeu ce pastiche des langages théoriques hétérogènes . Mais le cynisme du prétexte rhétorique disparaît pour ne pas figer en un "prêt à penser" sans réel apport.

Tout en se familiarisant avec les modèles conceptuels les plus récents, Aragon "en abuse" à sa manière; il les adapte dans un sens plus identificatoire, souvent métaphorique , qui renvoie à l'approfondissement de son idiolecte; il est porté (formule passive) par les courants contemporains à passer de la pratique de son oeuvre

vers la théorisation, en se donnant toute latitude ; son commentaire échappe toujours à l'abstraction théorique en préférant se faire tantôt humoristique, tantôt poétique .

2. CRITIQUE DE LA RAISON STRUCTURALE

A) La génération des précurseurs

Il semble que la référence à la linguistique , telle qu'elle vient d'être analysée, vise à placer l'écriture sous le signe d'une relation contextuelle à la modernité . Mais la question est en fait plus complexe, dans la mesure où le "métalangage" du narrateur parait s'écarter de la méthodologie structurale afin d'en révéler les manques. En outre, l'influence du "*structuralisme nouvelle génération*" (BO, p. 392) est limitée par des références antérieures, qui reçoivent une importance privilégiée.

Certes, lorsque le narrateur résume en une perspective cavalière l'histoire des sciences du langage, de la philologie historique (l'ancienne "grammaire comparée") à la linguistique , il en approuve l' évolution générale, encore qu'il n'en retienne qu' une ligne directrice assez floue (BO, pp. 360-361). Les avancées de cette discipline sont encouragées dans l'ensemble en ce qu'elles figurent un dépassement qui n'est pas sans rappeler la conception du métalangage (et de l'invention) chez l'auteur. De fait, la linguistique structurale n'a pas cessé de progresser vers d'autres hypothèses : partant de la définition de la langue en tant que système de signes que de Saussure fonde sur une opposition à la parole, en France la linguistique structurale a été amenée à reconnaître, avec les travaux de Benveniste, de Jakobson et la progressive redécouverte du Cercle de Prague et des

Formalistes russes, l'artifice d'une théorie faisant abstraction du discours et de l'énonciation des sujets parlants. D'autres évolutions , que nous ne pouvons rappeler qu'aussi schématiquement, s'amorcent au moment où Aragon écrit Blanche ou l'oubli. En effet , alors que l'analyse structurale --phonologique , morpho-syntaxique, etc-- s'est méfiée du recours aux critères du sens, au nom d'un souci de rigueur scientifique , parfois "behaviouriste", les années 60 voient l'apparition d'une "sémantique" structurale . En France les travaux de Greimas ou de Barthes, qui s'en réclament, entendent dépasser les limites de la phrase pour inaugurer une analyse des récits et des discours sur le modèle de la langue ou encore des constituants de la phrase.

Cependant, dans les pages suivantes, ce n'est pas aux recherches contemporaines que le narrateur s'en réfère pour approuver ce passage de la sémantique du mot à une linguistique "transphrasique" , mais aux travaux d'ethnolinguistique de Jean Paulhan sur "Les hain-tenys mérinas" (1913) et sur "L'expérience du proverbe" (1925) . Il nous rappelle que "*une variation du lieu commun verbal au lieu commun de structure--j'entends structure ici dans l'acception banale qui seule pouvait être encore la nôtre--*"(BO, p. 361) , Jean Paulhan, un homme de sa génération, a montré que la phrase proverbiale est une unité de sens comparable au mot en ceci qu'elle s'emploie d'un seul tenant. (Puisque cet énoncé ne se décompose pas , sans quoi il perdrait son statut reconnaissable , il constitue une sorte d'ambiguïté propre à résister en apparence à la double articulation du langage . Rappelons aussi que Jean Paulhan a remarqué à ce propos que les Mérinas --une ethnie malgache d'origine malaise , soit dit en passant-- n'aiment guère définir ou commenter leurs proverbes . Alors que ces énoncés gnomiques résistent à la fonction métalinguistique, ils ont le pouvoir de

trancher une discussion, à condition d'être employés correctement , en situation, ce qui demande de l'habileté et de l' expérience .

En fait, Blanche ou l'oubli s'oriente vers d'autres préoccupations , en rappelant que Jean Paulhan a collaboré aux revues dadaïstes, et que dans ce groupe parisien la question des phrases toutes-faites faisait l'objet d'une réflexion sur le statut de la littérature : le narrateur cite à l'appui le titre du premier recueil de Breton, celui de la revue fondée par Reverdy, Nord-Sud , et de rappeler l'existence de Proverbe, la revue dirigée par Eluard (BO, p. 361-362) . En ce sens, il nous semble , cependant, que les jeunes poètes de Littérature aient poursuivi des buts qui diffèrent manifestement de ceux de la joute oratoire pratiquée par les Malgaches . Il s'agissait pour eux de se livrer à un travail de sape et non de reconnaître l'autorité de l'énoncé proverbial . Loin de vouloir démontrer en pratique la vérité incontestable de la phrase proverbiale, les fondateurs du surréalisme renvoient plus ou moins implicitement cette problématique au collage dadaïste et au détournement des aphorismes chez Ducasse ; ils se servent du cliché pour subvertir la tradition poétique , et de la répétition des mots pour anéantir le sens. Cependant, d'autres articles de Jean Paulhan commentent des paradoxes et argumentent sur d'autres cas qui pouvaient corroborer la conception dadaïste du langage, encore que les dadaïstes ne recherchaient aucunement des confirmations , au contraire (41) .

C'est aussi à cette époque que le narrateur fictif du roman est censé découvrir le Cours de linguistique de de Saussure (BO, p. 24) et les travaux du Cercle de Prague et des Formalistes russes , fondateurs d'une science générale des discours, la poétique (BO, p. 59). Cependant, dans Aragon parle avec D. Arban , Aragon rappelle à ce propos que l'article cité de Jakobson est de 1929, mais que les préoccupations

linguistiques des surréalistes sont fort antérieures à cette date. Et de citer encore Jean Paulhan, mais aussi le projet de bibliothèque établi pour Jacques Doucet en février 1922--il le rappelle, par lui seul--où il recommandait entre autres L'Essai de sémantique de Michel Bréal, La Logique de la contradiction de Frédéric Paulhan (cf. BO, p. 361) et La Vie des mots étudiée dans leurs significations (1887) d'Arsène Darmesteter d'où vient l'épigraphe de Blanche ou l'oubli. Il ne fait pas mention des précédents.

Les préoccupations linguistiques de Blanche ne se situent donc pas entièrement dans l'ordre des préoccupations actuelles . Elles relèveraient d'un clivage déterminant, entre la modernité et l'héritage. Confronté à une explosion de la linguistique contemporaine qui n'est pas pour le surprendre , l'ancien surréaliste recense une double lignée de linguistes de sa génération : ceux qui sont reconnus aujourd'hui par la modernité (de Saussure, Jakobson et les Formalistes russes), mais aussi les précurseurs méconnus, mais qui ont contribué à la "formation de la mentalité poétique de sa génération". Les premiers , ces maîtres à penser du structuralisme , représentent, avec leurs cadets, leurs héritiers , la lignée de la linguistique moderne : de F. de Saussure à Jakobson et Troubetzkoy , de Hjemslev à Benveniste (BO, p. 392) et à Chomsky (cf. épigraphe) ; leur influence théorique incontestée vaut pour les contemporains, et elle s'exerce dans une perspective critique envers leurs prédécesseurs. Mais alors que cet ensemble de références permet d'étaler le paraître de la modernité , les autres auraient peut-être une part plus grande à la conception du "métalangage" du narrateur , à la problématique de l'écriture dont se réclame l'auteur. Le romancier se servirait alors du "*discours du pseudo-linguiste*" (BO, p. 495) et des connotations des références les plus actuelles à des fins plus ou moins "fictives", tantôt pour prendre

position, par l'intermédiaire de l'intrigue , dans l'ordre du savoir contemporain et tantôt pour s'en démarquer : ainsi, lorsqu'il est dit, à propos du narrateur-linguiste du roman, que le Cours de de Saussure a décidé de "sa *carrière*" (BO , p. 24), la mise en italiques de l'adjectif de la troisième personne pourrait signifier les différences entre la biographie réelle de l'auteur et celle, inventée, de Geoffroy . Par un effet de chiasme, les philologues "dépassés" par la rigueur des linguistes modernes tendent à être promus pour leur apport théorique; au contraire, les théories d'avant-garde apportent une caution à l'effet de modernité, mais leur contenu conceptuel semble dénaturé dans la mesure où il est assimilé aux métaphores du récit ou de l'écriture aragonienne .

Il est révélateur que certaines références reléguées dans *l'oubli* reviennent dialectiquement pour contribuer à critiquer certains présupposés de la linguistique actuelle, notamment une méfiance de principe à l'égard des projections de l'imaginaire poétique chez les sujets parlants. Outre les philologues déjà cités qui figurent dans le plan de transformation de la bibliothèque littéraire de Jacques Doucet, d'autres auteurs du XIXème siècle reçoivent une certaine importance. Dans les années 20, le grammairien E. Pichon--cet autre oublié-- affirme que les "*idées linguistiques*" du narrateur se classent aux côtés des conceptions des "*romantiques allemands de l'époque pré-mullerienne*" , comme si, loin d'être influencé par de Saussure, ce dernier passait en réalité pour un "*sous-fifre de la* Grammaire comparée *de Bopp*" (BO, p. 27).

Une même "régression" significative réside dans les affinités que se reconnaît le narrateur avec la pensée de von Humboldt, en particulier pour son Introduction à l'oeuvre sur le kawi, la langue ancienne et sacrée de Java (BO, p. 40). Pour rendre compte de la formation

hétérogène de son propre idiolecte, le narrateur se réfère aussi au titre original de l'essai de Von Humboldt , Uber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues (1827-1829, publié en 1836) , "De la différence de construction du langage dans l'humanité" (BO, pp. 378-379). Enfin et surtout, bien que von Humboldt ne soit pas cité ici, le commentaire de Blanche ou l'oubli sur le duel nous semble se rapprocher de la valeur affective, des vertus morales que le philologue allemand accordait à cette catégorie grammaticale . Le glissement à l'idéalisation mythique s'opère en effet ici dans le même sens que chez von Humboldt , pour qui le duel exprimerait notamment les formes les plus hautes de la relation de personne à personne, telles que l'amitié , l'amour et la communauté d'idées . Pour Geoffroy, le duel , ce régime du "deux" indivis, symbolise le lien conjugal (BO, pp. 207-209); la nostalgie qu'il éprouve de cette consubstantialité amoureuse qui eût permis d'incarner la fusion archaïque du "nous" semble aller de pair avec une déception idéologique latente, de sorte que l'absence ou la perte de ce "singulier collectif" pourrait signifier le caractère désormais irréalisable d'une communion fondée sur la fidélité militante autant que sur la connivence du couple (42) . Cependant, envers un "mythologue" comme F. Creuzer, l'influence ancienne paraît plus controversée puisque , après que "*le cousin Louis*" (!) lui a prêté, "*avec mille recommandations*" les volumes de Symbolique et mythologie de l'Antiquité (BO, pp. 24-25), le narrateur publie un fictif Essai sur les parlers mythiques qu'il considère comme un "*anti-Creuzer, une entreprise pour éliminer la mystique en conservant l'érudition*", ce qui n'est pas sans rappeler le passage au matérialisme que l'auteur a effectué à la fin des années 20.(BO, p. 67).

La citation en épigraphe de l'ouvrage de Darmesteter , publié en 1886, La Vie des mots étudiée dans leurs significations met en évidence

la fonction déterminante de l'oubli dans le mécanisme des changements de sens: "*[...] partout la condition du changement est l'oubli que l'esprit fait d'un premier terme, en ne considérant que le second. Cet oubli a reçu des grammairiens le nom de* catachrèse, *c'est-à-dire* abus.". Selon Darmesteter, ce prétendu abus constitue en fait la preuve de la vitalité d'une langue car la catachrèse , "fille de l'usage et du temps", parvient seule à détacher le nouveau sens du sens ancien, sans quoi elle ne resterait qu'un trope. C'est "l'acte émancipateur" du mot. Par opposition à la force conservatrice de l'écrit, qui tend à maintenir intacte la pureté de la langue, Darmesteter voit dans l'oubli "la force révolutionnaire du langage" qui sollicite davantage sa curiosité. Il emprunte à la biologie , et notamment aux thèses de Darwin de nombreuses métaphores pour décrire la vitalité des mots, leur concurrence incessante (43) . Dès la période surréaliste (rappelons qu' en février 1922 l'ouvrage de Darmesteter figure sur la liste destinée à la Bibliothèque de Jacques Doucet) , Aragon ne pouvait manquer d'être séduit par cette vision de l'incessant renouvellement de la langue, d'autant que Darmesteter se montre attentif aux bizarreries des changements de sens, au destin aléatoire des mots . Dans Blanche ou l'oubli, l'entreprise de Darmesteter semble même prolongée pour certains vocables contemporains, comme "métro" (BO, pp. 67-68), "voiture" (p. 103) , "gazogène" (pp. 122-123), "réfrigérateur", "baignoire", "bistouri" (pp. 384-385). Le personnage du linguiste décrit comme un vertige fascinant la variabilité extrême de l'usage des mots , les métamorphoses perpétuelles de leurs sens qui s'opèrent à travers les transformations à vue de la société, des techniques. Cependant, en forçant sur quelques exemples cette hypothèse historiciste , il révèle la fantaisie du procédé qu'il attribue aux effets dominants de la catachrèse ("métro"→→ abri (sous l'Occupation);

"bistouri"→→"laser (dans l'avenir). Ainsi comprise, la sémantique historique, tout à l'opposé du synchronisme structuraliste, satisfait autant au goût surréaliste de la surprise poétique, de la trouvaille "incontrôlée" qu'à l'intérêt sociologique de l'écrivain réaliste pour le trésor commun de l'usage collectif.

La seconde citation en épigraphe , tirée, elle, d'un ouvrage tout récent, les Cartesian linguistics (1966) de Noam Chomsky, montre, à l'inverse, qu'un des linguistes modernes les plus "en vue" des années 60 ,et peut-être un des plus "révolutionnaires" dans sa discipline, vient de procéder à un retour en arrière des idées contemporaines . L'auteur de Blanche ou l'oubli s'en sert probablement pour plaider en faveur de l'inactualité des sources auxquelles il s'en réfère lui-même , bien qu'il ne renvoie pas , pour son compte, aux mêmes références ou qu'il n'en traite pas de la même manière car dans Blanche ou l'oubli, l'hommage aux précurseurs ne paraît pas adressé au rationalisme cartésien. Par une ambiguïté caractéristique , ce n'est pas non plus la grammaire transformationnelle du linguiste américain qui est distinguée; l'entreprise de Chomsky est perçue comme une hypothèse exemplaire parce qu'elle admet l'importance philosophique et théorique de certaines contributions pré-linguistiques. Il est probable que l'auteur approuve cette recherche parallèle à la sienne , en ce qu'elle produit un déplacement épistémologique dans lequel la modernité compose avec l'héritage au lieu de le rejeter *a priori*.

On peut démontrer plus directement encore l'importance des références "anciennes" dans la critique des présupposés structuralistes, et dans la conception des phénomènes linguistiques chez l'auteur en s'en référant aux chapitres intitulés "J'écoute seul ma langue intérieure" et "Un perpétuel mourir" . Ils rappellent en effet le problème du "langage intérieur" dans ses rapports avec l'automatisme

mental , les hallucinations auditives , visuelles ou motrices (cf. Dr Janet et Dr Régis...) : or, de la fin du XIXème à la Belle -Epoque, dans cette période qui correspond à la formation des surréalistes, non seulement des psychiatres, mais aussi un certain nombre de psychologues du langage s'y étaient intéressés : V. Egger publie La Parole intérieure (1881) ; G. Ballet , dans Le Langage intérieur et les différentes formes de l'aphasie (1886) se réfère à un ouvrage de Stricker , Du langage et de la musique, et résume un article de Frédéric Paulhan sur les liens de la mémoire sensorielle et du langage intérieur (44)...

Mais il convient d'insister plus longuement sur Frédéric Paulhan, puisque ce dernier est cité dans Blanche ou l'oubli pour son essai sur La Double fonction du langage (BO, p. 361). Il est permis de penser que cette référence ne tombe pas par hasard, et que la distinction que Frédéric Paulhan établit entre la fonction significative et la fonction suggestive du langage rend compte , pour une part, de la poétique de Blanche ou l'oubli. Dans le premier cas, les mots ne représentent que ce qu'ils sont censés représenter , ils nous renseignent sur la réalité. Dans le second cas, ils servent à dissimuler, ou encore à influencer l'esprit de l'interlocuteur; le langage suggestion est en prise sur l'affectivité : il excite des impressions, fait appel à des sentiments ; de là, il suscite des rêveries, ouvre sur le domaine des images inconnues, et permet de créer des idées nouvelles. Cette conception paraît se rapprocher de la définition aragonienne du roman comme un métalangage " *qui ne dit pas seulement ce qu'il dit, mais autre chose encore , au-delà.* " (C, p. 589). Frédéric Paulhan montre aussi comment la dimension suggestive du langage échappe au système de la signification établi de manière conventionnelle. Le "parleur" , loin de traduire une pensée déjà existante se laisse entraîner par les mots qui

se déroulent en lui et qui "provoquent" l'idée elle-même (cf. "Le mot créateur de pensée") . En l'absence d'auditeur , la parole intérieure illustre ce pouvoir de l'autosuggestion dont les résultats imprévus et déconcertants favorisent l'éveil de l'inspiration. Ici, le parallélisme est frappant avec les "analyses sémantiques" de Geoffroy , où un mot-etymon évocateur appelle une série d'associations d'idées dont le déploiement constitue ce que Frédéric Paulhan appelle les "édifices mentaux" plus ou moins grandioses ou légers , plus ou moins solides et durables que chacun bâtit selon ses goûts et selon ses forces (cf. BO, pp. 374-378).

Il appartient ainsi au langage-suggestion de laisser la libre fantaisie de l'imagination vagabonder à travers l'obscurité du langage et l'impropriété des termes . (Or, l'on sait que l'auteur du Traité du style accorde aux incorrections une valeur créatrice, dont les premiers mots du Fou d'Elsa confirment la portée symbolique : "Tout a commencé par une faute de français". La poésie investit le suspens de la règle) . De même, loin d'imposer une signification pleine ,le mot suggestif privilégie en nous ce trouble de l'inexprimable que F. Paulhan compare à un phénomène de condensation , comme s'il se rapprochait ici de la rhétorique freudienne de l'inconscient. En effet, la poésie, l'art de persuader, l'esprit et "le style synthétique" qui en constitueraient selon lui les manifestations les plus remarquables procèdent par allusion, par métaphore, et autres tropes, car il s'agit de suppléer à l'insuffisance des significations précises pour découvrir de nouvelles ressources dans les rapports implicites des mots .

Il semble que d'autres sujets traités par Frédéric Paulhan permettent d'étendre la reconnaissance de son influence à d'autres aspects de la problématique aragonienne . Dès février 1922, Aragon cite dans son plan de transformation de la bibliothèque littéraire de Jacques

Doucet La Logique de la contradiction de Frédéric Paulhan . Le dernier Aragon confirme le rôle "positif" de la contradiction dans la formation des idées nouvelles. Enfin, la problématique de Blanche ou l'oubli nous paraît rencontrer certaines analogies , celles-là implicites, avec deux autres ouvrages de Frédéric Paulhan. L'Activité mentale et les éléments de l'esprit (1889) distingue la loi de l'association systématique , qui n'est pas sans rappeler les mécanismes de la suggestion imaginaire, et la loi de l'inhibition systématique (ou rejet) ,dont , entre autres, l'oubli d'un mot ferait apercevoir le mécanisme . Dans La Fonction de la mémoire et le souvenir affectif (1904), Frédéric Paulhan traite du brassage ininterrompu des faits psychiques. Tout phénomène mental qui vient à se produire est immédiatement soumis à des forces qui tendent à le déformer , à le réduire, à dissocier ses éléments. Un double travail d'analyse et de synthèse le décompose et l'agglomère avec d'autres , pour reconstituer avec ses éléments des phénomènes nouveaux. (45)

Frédéric Paulhan est très ancré dans le contexte culturel de cette fin de siècle : ainsi, dans La Double fonction du langage, il fait référence à un article de Bréal sur "Les Idées latentes du langage" , et à l'ouvrage de Darmesteter sur La Vie des mots . A propos de ce dernier, il rappelle que le sens d'un mot ne varie pas seulement dans l'histoire, mais aussi selon les dispositions, le souci , l'habitude, l'attitude momentanée de qui l'emploie et de qui le perçoit : certes en psychologue "pré-freudien" , il se borne à assimiler ces phénomènes à un accident , à une méprise , mais il a le mérite de ne pas condamner la "pathologie du langage", dont il ne considère que les aspects bénins, ce qui lui permet , avec une indéniable originalité, d'en suggérer la valeur enrichissante et créatrice. Aragon et les surréalistes iront beaucoup plus loin en ce sens. Dans l'ensemble, les intuitions de F.

Paulhan présentent surtout des affinités avec l'esthétique symboliste , en accordant une prédilection à la suggestion, au mystère poétiques. Quoi qu'il en soit, la pensée de Frédéric Paulhan ou de Darmesteter constituerait une strate de la problématique du langage chez Aragon qui diffère profondément des hypothèses du structuralisme . L'auteur de La Double fonction du langage marque aussi de manière représentative le lien diachronique à la génération des surréalistes , puisqu'il est rappelé dans Blanche ou l'oubli que Frédéric Paulhan était le père de Jean Paulhan . Cette précision paraît trop anodine pour suffire à révèler le désir sous-jacent d'une filiation imaginaire, bien que la non-reconnaissance du Père constitue chez Aragon un problème aigü .

La réutilisation importante de la philologie historique et de la psychologie du langage révèle l'autonomie relative qu'Aragon entend maintenir et mettre en valeur à l'encontre du consensus structuraliste de l'Avant-Garde contemporaine. Malgré les apparences, l'apport de la linguistique moderne serait globalement limité par une double stratégie, généalogique et archéologique. En effet, Aragon rappelle tout d'abord les "*amitiés qu*['il] *a eues , en ce temps là, dans ce qu*['il] *appelle, avec une désinvolture qui ne peut tromper personne* , l'avant-garde artistique et littéraire de la saison."(BO, p. 74). C'est ce qu'on pourrait qualifier, sans intention péjorative, une intention généalogique au sens figuré. En réindexant la modernité des années 60 sur celle des lendemains de la Première Guerre mondiale, il se replace, avec sa génération, aux sources mêmes de l'Avant-Garde contemporaine. Par le biais de cette "archéolinguistique", la conception de l'écriture dans Blanche est recentrée sur les expériences du premier après-guerre , ce qui permet de les positiver sans réserve . Alors que la période surréaliste était sauvée de la disgrâce jusqu'alors de manière plus marginale, rien dans le discours ne vient plus contrebalancer son

influence décisive en la tenant à distance. Une opération symétrique double cette stratégie dans la mesure où des références "pré-linguistiques" sont prises en compte, malgré leur caractère "archaïque" , dans la perspective d'une filiation du moderne. Cette preuve d'indépendance à l'égard des "consensus" de la modernité conduit à ne plus interroger le rapport à la linguistique structurale comme la référence théorique exclusive, hégémonique.

B) Réfutation du systématisme abstrait par l'exemple

A l'instar des philologues des siècles passés que les premiers structuralistes ont critiqués, le narrateur de Blanche ou l'oubli s'intéresse d'abord à l'étude comparative des couches profondes du langage (BO, p. 29). De même, le discours du romancier défend l"archéolinguistique", et d'abord au nom de l' historicisme . Certes, une doctrine du dernier cri agit comme un tonique ; mais si l'excitant d'une théorie "révolutionnaire" dans son genre agite les spécialistes, si elle réveille de leur sommeil dogmatique quelques hommes de science un peu attardés pour leur époque, ce nouveau savoir n'entraîne pas moins à reléguer à tort l'héritage dans l'oubli : "*Il disait , Edouard (*E. Pichon, parlant des linguistes russes du Cercle de Prague, Jakobson et Troubetzkoy), *vous allez voir, ces gens-là, ils vont tout foutre par terre, on aura l'air de plésiosaures? Il avait un peu l'air d'un plésiosaure, déjà, lui. Mais l'histoire de la science, est-ce que ça peut se développer sans l'histoire des hommes?*" (BO, pp. 59-60) . S'il est vrai que le structuralisme tend à évacuer l'histoire , l'influence reconnue des travaux pré-linguistiques est deux fois suspecte au discours théorique contemporain (BO, p. 392) .

Les collègues de Geoffroy le taxent aussi de dilettantisme à cause de la non-spécialisation de son savoir (BO, p. 344). Ils lui reprochent même de parler des langues étrangères car ils ne s'intéressent

probablement qu'à la description désincarnée du système de la langue (BO, p. 253) . Lui , par contre, avec les apparences d'une parfaite érudition , s'intéresse à des dialectes très rares du domaine malayo-polynésien mais aussi aux problèmes de la traduction (cf. BO, p. 244). En outre, le champ de recherches de ce polyglotte invétéré se caractérise par une tendance à l'hétérogénéité, au "polymorphisme" : il s'étend en effet de la grammaire (morphologie comparée des pronoms personnels, raccourcis syntaxiques du français contemporain) à la lexicologie (étymologies vraies ou fausses, avec des translinguismes, parodies des jargons, enquête sur divers sociolectes).

Notre linguiste atypique tente de reculer les limites de sa discipline , poussé par la passion du langage à en explorer des zones obscures , controversées, rejetées par les avancées de la science : la zoolinguistique (BO, pp. 271-272) et surtout les fictions des philologues du passé . De même qu'il a repris avec prédilection on l'a vu, à von Humboldt sa conception "mythique" du duel , peut-être aussi a -t-il recours , en connaissance de cause, aux hypothèses de Damourette et Pichon et de leurs prédécesseurs sur la fonction primitive du langage , le factif originel, exprimant les réactions émotives du locuteur. Le linguiste du roman écrit pour tromper l'absence de Blanche , ou plutôt pour recréer sa présence, en conjurant l'improbabilité de son retour; le roman comme métalangage se fait prière , demande à l'adresse de la femme aimée (46). Quant au pouvoir magique du dire (BO, p. 273), il ne correspond pas (ou plus seulement) à un stade archaïque quand il désigne par métaphore la création et plus particulièrement le langage poétique comme une "sorcellerie évocatoire" qui exerce une fascination absolue (BO, p. 191). C'est pendant son séjour à Java dans les années 30 que Geoffroy s'intéresse au *"bahasa sangjang, le parler-Dieu "* (BO, p. 263) mais aussi à la

"*valeur de communication*" des langues , cherchant dans le dialecte des tribus indigènes le reflet de leurs sociétés (BO, pp. 269-271); le déploiement de son activité professionnelle connaît alors un paroxysme dans le brassage des problèmes d'ethnographie et de socio-linguistique les plus divers .

Il ne s'aperçoit pas que "*tout ce vertige d'apprendre , cet appétit de communiquer avec [...] des peuples , des espèces [...] échouaient devant Blanche*" . (BO, p. 273) Lui qui a " *cru [...] découvrir le Sésame variable d'autrui, des millions d'autrui*" (p. 274) n'en découvre pas moins l'impénétrabilité de la femme qui partage sa vie. Cette orientation des années 30 vers les problèmes collectifs et sociaux doublée d' une certaine méconnaissance de l'être le plus proche ne transposerait-elle pas dans le récit et le discours fictifs , à propos de la connaissance du langage , une période de la biographie de l'auteur , de son oeuvre, de son idéologie ? Outre la curiosité pour les langues étrangères , le refus des cloisonnements du savoir renvoie à un vertige aragonien, encore que sur un autre plan de la recherche des pilotis biographiques, il se pourrait que certaines caractéristiques et l'extension même des travaux rappellent l'oeuvre de Marcel Cohen, un linguiste marxiste dont sont cités dans Le Fou d'Elsa la thèse sur Le Système verbal sémitique et l'expression du temps (1924) et dans Blanche ou l'oubli (BO, p. 208) un ouvrage de vulgarisation , Le Langage . Structure et évolution (1950) (47) .

L' indexation sur la linguistique à laquelle a recours l'auteur comme théoricien du roman ne permet pas de conclure que cette science constitue un modèle en soi; le savoir qu'elle constitue apparaît comme trop académique et trop réducteur pour satisfaire aux visées de l'écrivain . C'est en bonne part , malgré la réprobation générale du milieu universaire , qu'il est dit à propos de Geoffroy qu' "*une*

certaine poésie de la linguistique lui tenait lieu de science" (p. 344). Cette particularité même autorise là encore un effet de reconnaissance. A travers le personnage de narrateur-linguiste du roman, les références à la problématique du langage se "déconceptualisent", et dérivent alors vers les métaphores de la fiction ou de l'écriture aragonienne: les néologismes d'un Pichon incitent le romancier à les réinterpréter librement en les mêlant à ses thèmes majeurs : "*Vous dites...Personne ne dit rien , n'a rien dit. [...] Ce* vous*-là, c'est bien ce que mon ami Pichon [...] appelait [...]la* personne ténue *. Mais que voulait-il dire, j'ai oublié...*" (BO, p. 349). Alors que dans l'ouvrage du grammairien "la personne ténue" désigne "les pronoms personnels agglutinatifs inclus dans la rhèse du verbe", par opposition à la personne étoffée (les pronoms personnels indépendants que sont moi, toi, lui-elle, nous, vous, eux-elles) , elle vient à désigner ici l'absence de destinataire, la perte et la dépersonnalisation ne laissant subsister que le leurre d'une présence en miroir . L'intertexte théorique , comme l'intertexte non théorique, est donc sujet à fiction. Lorsque le narrateur reprend à Pichon l'un de ces "*mots barbares*" comme l'"*expression strumentale du temps*" (BO, p. 446) il est permis de penser qu'en l'absence d'un commentaire explicite , et même si le temps est une catégorie grammaticale, cette expression ne vient pas par hasard dans Blanche ou l'oubli: il s'agirait d' un "signe" surdéterminé dans un roman qui se propose de partir à sa manière "à la recherche du temps perdu" (d'où la mention du roman de Proust page 402). Car les struments, définis par Damourette et Pichon comme des "termes indépendants servant à la construction du discours", sont appliqués ici (avec originalité) au concept du temps dont on sait l'importance que lui accordent aussi bien Elsa qu' Aragon . Le discours d'Aragon est construit sur le temps ou plutôt écartelé entre l'anticipation de

l'avenir et les vestiges du passé promis à l'oubli . Lorsqu'il n'y a aucune équivoque possible avec un concept grammatical, le jeu de substitution métaphorique se repère plus aisément encore : c'est le cas avec le titre inventé d'un ouvrage de Geoffroy, Les struments de l'absolu dans le langage (BO, p. 390).

En 1965, deux ans avant la publication de Blanche ou l'oubli , l'Université Lomonossov de Moscou a décerné à Aragon un titre de docteur es sciences philologiques: nous commenterons au chapitre VII [3-A] le discours que prononça l'auteur à cette occasion, dans la mesure où il permet de prendre en compte la place du langage dans la poétique aragonienne . Deux prises de position de l'écrivain , l'une de 1964, l'autre de 1977, soit avant et après Blanche ou l'oubli , montrent aussi qu'Aragon identifie pour sa part l'objet (réel) de la linguistique à la littérature . En effet, en 1964, dans un article sur la réflexion sur le langage chez Tzara, Aragon cite la citation en épigraphe d'un livre de M. Cohen qui lui a été envoyé en réponse au Fou d'Elsa, La Grande invention de l'ecriture et son évolution(1958) . La phrase citée est d'A. Meillet : "*Les hommes qui ont inventé et perfectionné l'écriture ont été de grands linguistes et ce sont eux qui ont créé la linguistique.*"(A. Meillet, "Bulletin de la Société de linguistique", 1912-1913). (Les Lettres françaises, n°1011 du 9 janvier 1964, p. 1) ; il s'agit donc d'une citation d'un linguiste reprise à un autre linguiste par Aragon : c'est une citation "au carré" que ce dernier se propose d'appliquer à Tzara, mais qui pourrait aussi bien s'appliquer à lui-même, en tant qu'écrivain (auquel M. Cohen, cité dans Le Fou d'Elsa , pourrait rendre hommage : il reconnait sans doute "l'invention de l'écriture" d'Aragon). En 1977, en remettant le legs de ses manuscrits au CNRS, l' auteur présentera ainsi le bilan de ses quarante années d'écriture: "*des écrits qu'on aurait pu oublier, ou*

trouver négligeables [...] mais sans quoi l'histoire de la langue française à venir risque d'être incomplète, voire même amputée..." ("D'un grand art nouveau: la recherche", L'Humanité du 5 mai 1977, pp. 9).

Si l'on rapproche , enfin, des similitudes biographiques et de ces déclarations le fait que Geoffroy, le linguiste fictif , écrit un roman, (c'est-à-dire en réalité l'auteur de Blanche) , il est permis de conclure qu'aux yeux d'Aragon il faut transformer une langue tant en elle-même que par d' autres pour connaitre le langage. Cela suppose peut-être de reconnaître une certaine indistinction entre l'instrument (la langue -objet) et la théorie (le "métalangage"). En tout cas, le caractère expérimental de la problématique aragonienne s'oppose à la linguistique structurale, dont les systèmes abstraits tendent plutôt à construire des codes universaux en dehors de la pratique des locuteurs. Même les modèles structuraux de la grammaire transformationnelle, dans la mesure où ils se fondent sur une logique prédéterminée ne lui offrent sans doute pas assez de transformation du langage dans et par l'écriture . Il ne faut donc pas s'arrêter aux critiques explicitement adressées au linguiste du roman par ses collègues , mais voir qu'implicitement elles se retournent contre ces derniers. Les hypothèses déviantes qu' expose Geoffroy correspondraient donc en réalité aux orientations de la poétique aragonienne. Loin de fixer les lois d'un système préétabli , l'auteur--comme le narrateur-linguiste du roman--ne reconnait que la valeur cognitive de la pratique créatrice dans une langue à travers l'écriture poétique ou romanesque , ou encore à la translation d'une langue à l'autre . L'actualisation d'une pratique transformatrice prévaut à l'encontre d' une théorisation séparée , ce qui permet de contester la prétention d'un savoir linguistique qui "surplomberait" la production de nouveaux énoncés .

En assimilant le "métalangage" à l'écriture , Aragon assignerait donc une autre finalité aux études linguistiques . Bien qu'il se place dans le courant des débats théoriques de la modernité, le dispositif théorique de Blanche semble poser d'autres objections encore au structuralisme . Il problématiserait la transparence du message linguistique que schématisait le "premier" structuralisme , dans la mesure où ce modèle fonctionnel négligeait les conditions sociales , institutionnelles , idéologiques ou encore les motivations inconscientes pouvant déterminer ou altérer la communication. Ainsi, à propos de son séjour à Java, Geoffroy analyse les rapports sociaux très complexes qui s'inscrivent dans le système des pronoms personnels en malais; il insiste sur le modelage de la pensée et de la culture par la langue (les hypothèses qu'il défend ici se rapprochent de celles de Sapir); la linguistique de la "langue", confrontée à ce contre-exemple, aurait à prendre en compte les règles complexes qui régissent dans la structure même d'une langue comme le malais l'interpellation entre les différents groupes sociaux et raciaux (BO, p. 48 et pp. 84-85). A l'inverse, ou dans un autre ordre d'idées, la "langue intérieure" , en supprimant l'instance réelle du récepteur , du destinataire, supprime symboliquement la fonction de communication des signes linguistiques. Elle tend à nier les conventions communes ~~aux locuteurs~~ du code qui sous-tend l'échange des paroles. L'autotélisme , l'intransitivité de cette pratique fondée sur l'idiolecte personnel, se rapprocherait du langage poétique tel que le conçoit l' interdiscours théorique contemporain, quand il se réfère soit aux présupposés du mallarmisme, soit encore des théories de Novalis et des Romantiques allemands . Ce serait , du moins, un "effet de lecture" possible concernant la modernité dans le roman que de relever l'antithèse qui s'y constitue entre le langage poétique ou littéraire et le langage instrumental (avatar du "langage

impur de la tribu") (48) . Encore que la part du jeu ,dans Blanche ou l'oubli, prenne le dessus. C'est sous l'égide du faux-semblant et de l'improbabilité que l'auteur tente de "dérégler" les conventions de l'arbitraire du signe , à l'instar du système Humpty-Dumpty, dans l'oeuvre de Lewis Carroll très admirée d'Aragon (cf. Entretiens avec F. Crémieux et La Mise à mort, p. 185) .

A la manière du "*parler potasson*" (BO, p. 39) , le narrateur emploie les mots en dehors de leur sens "*reconnu, défini , colmaté*" dans son "argot" secret (cf. p. 39, p. 126), dans "*le patois de sa tribu sauvage*" : il n'y cherche pas la pureté, mais les mélanges, les hybrides en tout genre (BO, p. 344) en fonction d'autres connotations polysémiques . Les mots se groupent par consonances en des paronomases où les phonèmes se substituent les uns aux autres, comme si les jeux de la métathèse étaient l'équivalent, dans le signifiant, de la diatextualité : par exemple, les variations sur l'adjectif "seul" ("*Un homme* seul. *Changez -lui les oreilles, le voilà veuf ou boeuf. Il devient* " [...] un "*homme soûl*"[...], un "*homme -saule*", un "*homme-sel*", " *un homme sale*", "*un homme en solde, un homme en saur*"...(BO, p. 343). Cette "déclinaison interne" du mot-thème , comme l'a noté R. Jakobson, rappelle les recherches de Khlebnikov , encore que le "langage zaoum" exploré par le poète futuriste russe était conçu comme un langage transmental universel. En revanche, les condensations translinguistiques que le narrateur forge sur tel ou tel "étymon" ne constituent qu' "*un individuel parler de Sioux hétérogène, la mythologie rabâchée d'un solitaire qui ne la partage avec personne*" (BO, p. 378) . Les procédés de la création verbale s'enracinent dans l' imaginaire personnel bien que le narrateur se serve de sa culture polyglotte pour présenter son langage intérieur comme de *fausses* étymologies : dans un extraordinaire défilé de connotations , le

contenu sémantique du mot "trèfle" prolifère autour de chaînes homonymiques qui passent , entre autres, par des parentés artificielles avec le russe (*trafaret* le pochoir, ou le poncif), l'anglais ("*tréfilés* a trefle), l'allemand (*Kartoffeln*, "*Treff*" (le trèfle aux cartes); au terme de cet étonnant "arrachage" d'hypogrammes , après être passé par le mot français "truffe"(en allemand: "Trüffel") , l'on *gagne* la conjugaison du verbe allemand *treffen* ("er trifft, traf, getroffen", *merveilleux tric-trac!*) qui signifie "*tomber juste [...], toucher [...] le but, rencontrer [...]*" (BO, p. 377). Du même coup, par chance, l'explication est *trouvée* avec jubilation , puisque l'inventaire des *racines* de l'étymon "trèfle" devient alors assimilable à ces trouvailles poétiques .

Il arrive aussi qu'une expression soit décomposée par une métanalyse (au sens de B. Dupriez dans son Gradus) pour ouvrir à l'agglutination d'autres mots : "bout'à la m'" , l'abréviation de "bouteille à la mer" devient "biberons-à-l'amer", boute-à-l'âme, boot-à-l'âme, beach-la- mer, bouthalame , par analogie avec le grec *thalassa*; la série se termine par un nouveau commentaire "métalinguistique" de ses propres opérations , en mentionnant le "*métissage*" de son "*bichelamar*", dernier-né des tranformations homonymiques du syntagme initial (BO, pp. 374-375).). Les mots-valises de Blanche ou l'oubli ont ceci de particulier qu'ils jouent sur leur semblant de motivation philologique : cet exercice de style accompli avec virtuosité n'est qu'aberration dans les limites strictes du savoir, et enrichissement poétique au-delà .

Nous n'allons pas jusqu'à penser qu'Aragon joue ici du "cratylisme" , du "mimologisme" (cf. Genette) pour critiquer de propos délibéré les concepts fondamentaux de la linguistique saussurienne. Nous nous limitons ici à observer que la fonction du métalangage , au

sens où des linguistes comme Jakobson et Hjemslev la définissent, est exercée d'une manière qui aboutit à cet effet. Certains théoriciens des dernières décennies se sont intéressés au jeu verbal pour questionner la problématique du langage au-delà de l'arbitraire du signe. Certains , en particulier, ont étudié les productions composites du mot d'esprit : par exemple, Gilles Deleuze dans Logique du sens qui traite des "synthèses disjonctives" du mot-valise , Jean Ricardou, sur le "calembour producteur" , Jean Paris, dans une étude sur Joyce et J. P. Brisset, Gérard Genette dans ses Mimologiques...En 1971, dans un article intitulé "La mort du signe" (49) , Jean Paris estime que le "mot-valise" rencontre peu d'audience chez les linguistes parce que cette tentative déroge au postulat tacite de leurs analyses , à savoir que le langage ne se justifie que par sa fonction. Il montre notamment que le mot-valise unit les éléments de première articulation (les phonèmes) comme s'ils appartenaient à la seconde articulation (morphèmes et monèmes pourvus d'un signifiant et d'un signifié, qui entrent à leur tour dans des constructions syntaxiques). La distinction entre les deux niveaux devient impossible à discerner. Les trouvailles du mot-valise (cf. les dérivés de "bout'à la m'") selon J. Paris menacent le lexique --et le système de la langue-- parce qu'elles introduisent une combinatoire infinie où le sens n'est plus qu'une résultante provisoire et incertaine.

Il en va de même dans la décomposition en rébus fondée sur les jeux d'homophonies : par exemple, dans le mot "*scientifique*", décomposé en "*scie- en- typhique*" (cf. BO, p. 393), la syllabe [si] est traitée comme un mot à part entière . Voici encore un autre exemple de double sens, et même un double exemple qui se présente comme une méprise entre locuteur et auditeur: "*[...] vous la connaissez , la maîtresse du lieu ?*" est entendu par équivoque : "*la mettre , est-ce du lieu? là , mes*

tresses ! du lit, euh!..." (BO, p. 28). (50) . La "déclinaison interne des mots" , par exemple à l'incipit d'"Un perpétuel mourir", (BO, p. 343) joue avec les oppositions pertinentes, mais à contre-emploi . Car le paragrammatisme crée de proche en proche entre les termes rapprochés par leurs consonances un rapport de ressemblance sémantique (synonymie) qui l'emporte ici sur la loi structurale de la valeur différentielle. Enfin, les ambiguïtés en viennent peut-être à concerner le niveau morpho-syntaxique comme dans cette séquence, plus loin dans le paragraphe: "*[...] un simple souffle sur sa couche, la couleur soufre et le cri source, la douleur gouffre où l'âme gueule, un homme [...] somnole, s'anémone [...].*" (BO, p. 343). La syntaxe se défait: les trois appositions nominales sont d'autant plus audacieuses qu'une hésitation insidieuse avec une forme verbale s'instaure ; dans la subordonnée relative , le verbe populaire "gueuler" employé à la troisième personne du singulier comme les précédentes appositions (51) ; enfin le substantif "anémone" est construit comme un verbe. Un poème de Desnos "Idéal maîtresse" (52) contient une série d'anagrammaticalités de ce type, où un nom est mis systématiquement à la place d'un verbe. Cependant le passage cité dans Blanche ou l'oubli ne procède pas à des transformations aussi réglées. Certains de ces "hapax" ne sont qu' incertains, virtuels comme si les effets aragoniens jouaient avec prédilection sur l'indistinction du matériau verbal; il y des violations , mais moins déterminées; elles suggèrent un effacement de l'identité phonématique et morphématique des signes.

Il est permis de remarquer que la poétique du jeu verbal chez Aragon est passée totalement inaperçue de la critique contemporaine. Il serait naïf de nous en étonner; les raisons en sont connues de tout le monde (cf. note 20 de ce chapitre) . Plus généralement, en ce qui concerne la théorie de l'écriture, le fait est que , dans l'ensemble, le

dernier Aragon a été ignoré, laissé pour compte ; cependant les derniers romans pouvaient à juste titre retenir l'intérêt de ceux qui se sont montrés les plus attentifs à décrire la logique de l' ambiguïté ou les jeux du dédoublement dans la "textualité". Nous évoquions tout à l'heure les effets de lecture en miroir de la modernité : ils sont significatifs par eux-mêmes , mais ce ne sont que de rares contre-exemples qu'il faut . replacer, encore actuellement, à l' échelle d'un vide immense .

On sera peut-être tenté de dire que pour se réinscrire dans la modernité , le dernier Aragon en revient à certaines créations verbales inventées à l'époque surréaliste , comme par exemple les recherches de Desnos ou les glossaires de Leiris qui jouent sur le matériau du langage. Remarquons néanmoins qu'il y a aussi des jeux homophoniques plus nombreux qu'on ne le croit et parfois étonnants dans les poèmes du Mouvement perpétuel ; ce corpus serait à étudier de plus près (53). C'est d'expérience qu'Aragon , l'ancien traducteur de La Chasse au snark se tourne à nouveau , dans sa prose des années 60, vers les ressources de l'équivoque verbale. Alors que l'occurence des jeux de mots ,dans La Mise à mort, est encore discrète et ponctuelle, cette remotivation du signifiant se développe à la faveur des analyses sémantiques de Geoffroy ; en quelque sorte , la motivation linguistique lui permet de monter sur le devant de la scène . L' importance qu' acquiert cette poétisation du langage dans l'oeuvre romanesque est confirmée par les innombrables jeux verbaux de Théâtre/Roman , qui cette fois se déploient pour eux-mêmes, d'autant plus gratuitement que c'est en l'absence d'un débat linguistique . Il est probable que les causes en sont plus profondes que le contexte, le prétexte même que fournit dans Blanche ou l'oubli la critique de la linguistique structurale ; nous verrons au chapitre suivant en quoi les phénomènes

du "miroir-langage" correspondent aux mécanismes de la poétique d'Aragon dans les derniers romans [cf. chap. VII, 3].

Cette tendance de l'esprit à l'association systématique (pour reprendre un concept de Frédéric Paulhan, le psychologue "pré-freudien" cité dans Blanche ou l'oubli) s'opposerait aux connotations restrictives de la théorie structurale . En effet, la rigueur et la précision qui délimitent les oppositions distinctives ne permettent pas de prendre en compte les phénomènes de "contamination" , de condensation hétérogènes de l'idiolecte personnel. Les agrégats instables, les concrétions d'images protéiformes du pseudo-linguiste ne se laissent donc pas inhiber par le postulat de méthode des logiciens du langage qui s'emploient à réduire le langage à des règles universelles *in abstracto*. Symboliquement *ils* ne souffrent aucune "pression" qui s'imposerait dans l'*ordre* du système . Les "confusions" engendrent par contiguïté un bariolage polysémique et poétique où l'"*orgie des mots*" se donne libre cours dans le roman (cf. JI, p. 67).

Notre hypothèse nous paraît corroborée dans Blanche ou l'oubli par les critiques directes, explicites adressées au " formalisme" en linguistique et même aussi dans la nouvelle critique. L'auteur dénonce chez les théoriciens à la mode leur métalangage dernier cri qui , après avoir enfermé l'analyse dans des grilles conceptuelles , écarterait les phénomènes de langage de la réalité dite "extralinguistique" ou "extratextuelle" . Des exemples sont pris, sont construits dans le roman, pour démontrer ironiquement l'impossibilité de systématiser , qu'il s'agisse de la conception du langage , du récit et du discours romanesques (BO, pp. 29-30, p. 58, pp. 59-60, pp. 110-111, p. 253, p. 344, pp. 392-393) . A force de jouer sur les contradictions inexpliquées du référent et des références , le

romancier conteste en les dérégiant les modèles dominants du structuralisme , en linguistique ou ailleurs. Il montre que le traitement structuraliste des productions du langage littéraire ou autre ressemble à un "scientisme" positiviste d'un genre nouveau, dans la mesure où il croit à l'objectivité, à la transparence de la forme pure.

3. ENJEUX D'UNE CONFRONTATION AVEC LE NOUVEAU ROMAN ET TEL QUEL

A) La question du réalisme

Les relations de l'auteur avec les nouveaux courants littéraires de la décennie soixante nous ont déjà permis de retracer le contexte d'une confrontation qui se situerait entre reconnaissance, concurrence et connivence . L'année où paraît La Mise à mort, Le Grand Jamais d'Elsa Triolet, et Drame de "*[s]on ami Philippe Sollers*", le directeur des Lettres françaises, dans un article où il cite Sollers comme "*un vague Shakespeare*" (?) , indique que "*c'est la caractéristique des romans de 1965 [...] que d'être des remises en question du roman même , de ses systèmes de références , sa crédibilité, ses limites. Pas nécessairement à la façon de Sollers ou de Claude Mauriac.*" ("Un réalisme du devenir", LF, n°1083, du 3 juin 1965, respectivement, p. 1 et p. 6). En 1968 encore , dans les entretiens avec D. Arban, l'auteur souligne que son Henri Matisse, roman est un roman, au sens où Nadja est un roman , où Nombres est un roman. Le terrain commun entre les derniers romans d'Aragon et le Nouveau (Nouveau) Roman est la recherche de formes nouvelles, ce qu'Aragon appelle l'exploration de l'interdit, la négation des limites assignées par la tradition classique . Si les convergences théoriques avec Tel Quel sont un peu plus affirmées qu'avec le Nouveau Roman (privilégiées, en un sens), de même,là encore , l'attitude

aragonienne consiste à dénoncer les systèmes clos, les cloisonnements théoriques , les étiquettes et les bannières (comme dans sa critique de la linguistique structurale).

Le sort du réalisme est en jeu, alors même que les nouveaux romanciers se considèrent comme des réalistes . Car il n'échappe pas à Aragon que ceux qui dénoncent aujourd'hui le modèle balzacien ne s'opposent pas seulement, comme ils le croient, au réalisme classique ; le réalisme dont ils se réclament à l'encontre des "réalistes vulgaires" serait "antiréaliste" dans la mesure où il tend à évacuer la réalité externe à l'écriture . Nous connaissons cette aptitude remarquable à la dialectisation des termes dont Aragon se sert continuellement : pour lui les nouveaux romanciers seraient à leur insu des "réalistes antiréalistes" , ce qu'il est lui-même aussi mais d'une *autre* manière. (cf. "La Fin du "Monde réel"", C, p. 590). A la limite, il le serait même plus qu'eux , puisqu'en 1966 il entend faire , avec une insolence délibérée, de la surenchère par rapport à ce qu'il appelle "l'école Robbe-Grillet":

> C'est ainsi que, romanciers conventionnels ou *nouveaux* , nous en sommes toujours à mesurer notre art au trébuchet de la *crédibilité* , à cette mesure donnée par Paul Bourget à laquelle même les auteurs de romans fantastiques se sont rapportés [...]. Aucun roman de la "Série Noire" ne pourrait se baser sur l'incroyable. Et regardez-y de plus près , la crédibilité est à la fois l'évangile de Bourget et de Robbe-Grillet. Le principe de crédibilité dans le roman, c'est plus qu'[...] un mur au bout d'une impasse. Le temps est peut-être venu, où le roman [...] ne pourra plus avoir le caractère réaliste qu'autant qu'il osera employer ses nombres imaginaires à lui [..], contrevenir aux règles combinatoires qui lui sont propres, quitte à se voir au nom du réalisme maudit *ex cathedra* par tous les Tartaglia d'aujourd'hui.
> ("La Fin du "Monde réel", C, p. 609)

Ce commentaire relève d'une stratégie audacieuse puisque l'auteur conteste ici la modernité du Nouveau Roman en réinscrivant ses représentants (c'est bien le comble!) dans la lignée de la tradition classique. Ainsi, la poétique des derniers romans aurait l'ambition déclarée de re-prendre position à l'Avant-Garde la plus radicale . En

1964, déjà , Aragon se gausse d'un Robbe -Grillet (sans le nommer cette fois) qui proposerait un roman "*"d'un type nouveau", ainsi que l'on disait naguère de certains partis*" : Aragon ironise sans vergogne sur la prétention naïve de ce théoricien qui voudrait construire encore un de ces nouveaux modèles positifs, exemplaires du roman... ("Les Clefs", L.F, n°1015, du 6 février 1964, p. 1). (54) Dans l'ensemble, alors qu'Aragon polémique avec les positions théoriques des écrivains de la nouvelle génération, il en admire "l'écriture", il en approuve les oeuvres elles-mêmes [cf. supra, 1- A]. Ses divergences --où il y va pourtant de la conception du réalisme moderne -- tombent comme par enchantement devant la sensibilité qu'il montre au style de quelques -uns; la critique idéologique et théorique s'efface du point de vue de la pratique concrète de la littérature et de la séduction de la belle prose...

La confrontation avec les jeunes écrivains des années 60 a donc une importance théorique et stratégique dans la mesure où en 1963 Aragon affirme à la fois qu'il faut un "pluralisme" des écoles, des styles, et qu'il n'y a "pas de concurrence pacifique entre les idées" (cf. Préface à D'un réalisme sans rivages) . Contrairement aux présupposés théoriques du Nouveau roman, le dernier Aragon préfère "ne pas conclure"; il se plait à osciller de la tradition à la modernité, mais la double face qu'il ménage semble lui permettre de faire volte face en affirmant qu'il se situe là encore à l'extrême pointe de l'Avant-Garde. Son réalisme "ouvert" emprunterait aux nouveaux courants et à "l'héritage", l'essentiel étant de voir comment il mixe le tout , et ce qui en résulte de spécifique. Les similitudes de part et d'autre sont détournées , travaillées par des différences , de sorte que le dernier Aragon comme théoricien du roman moderne n'inscrit sa pratique de la fiction dans aucun lieu assignable. Après ce

tableau synthétique des positions de principe d'Aragon , il faut entreprendre une analyse comparative au niveau du contenu.

Il convient de rappeler que les auteurs du Nouveau Roman ont entre eux des différences considérables ; dans l'intention de ne pas réduire leur autonomie, ils ont reconnu leur propre hétérogénéité. En outre, Robbe-Grillet a beaucoup modifié les perspectives de lecture qu'il a proposées lui-même de son oeuvre. Ainsi donc, il paraît difficile de parler du Nouveau roman en général (et même du telquelisme, au moins jusqu'à l'élaboration de sa théorie d' ensemble).

Cependant, comme il s'agit ici d'analyser essentiellement l'image subjective qu'Aragon se fait de "l'école Robbe-Grillet" , les particularités et les évolutions perdent l'importance qu'elles ont en elles-mêmes. Nous prendrons en compte plutôt les "théories" que les oeuvres du Nouveau roman dans la mesure où l'élaboration conceptuelle , qui sert à affirmer des choix , des tendances , tend à former déjà entre les écrivains concernés un creuset de convergences relatives . Nous serions entrainés trop loin dans le détail , s'il fallait partir du matériau premier que constitue la diversité des oeuvres . Par souci d'économie, notre enquête s'en tiendra aux tentatives de synthèse forgées au second degré par les Nouveaux Romanciers .

Nous analyserons donc comme un champ clos et significatif en lui-même ce "métadiscours" appartenant aux auteurs du Nouveau Roman et de Tel Quel. D'une certaine manière, il nous paraît opératoire de nous limiter à l'examen de leurs contributions théoriques pour les confronter aux procédés de l'écriture aragonienne dans les derniers romans, dans la mesure où notre propos est , avant tout, de cerner les analogies puis les différences qui apparaissent dans la *théorie* de l'écriture et du réalisme en particulier . Les emprunts peuvent être réciproques (ils peuvent aller dans un double sens : d'Aragon aux

jeunes écrivains ou des jeunes écrivains à Aragon); ils ne sont pas attestés, la plupart du temps ; ce ne sont , en somme, que des "idées dans l'air" fuyantes et floues qu'il faut ressaisir... Disons , pour reprendre un concept à N. Sarraute, que nous nous intéresserons ici à l'éclosion de "tropismes" théoriques . Dans l'ensemble, pour éviter tout de même de nous égarer dans des directions peu sûres, il convient d'insister sur les sources littéraires ou théoriques auxquelles Aragon a fait référence et explicitement commentées (par exemple Nombres de Sollers; Pour un Nouveau Roman de Robbe -Grillet; ou la revue Tel Quel qu'il recevait) .

L' Avant-Garde des années 60 se considère comme un dépassement de l' avant-garde des années 20 . Tel Quel entend radicaliser les expériences du surréalisme; en 1964, pour définir la nature de ce dépassement Foucault invoque dans Tel quel le "*double patronage*" de Bataille et de Ponge (55) ; à partir de 1965 vient s'ajouter le nom d'Artaud . Quant au patronage de Joyce, Aragon rappelle opportunément qu'il lisait Ulysse en 1922, dans Little review , dont la mode est venue plus tard (BO, p. 16) ; Foucault , Ricardou, Butor, Robbe-Grillet s'en rapportent aux conceptions de Roussel; il se trouve qu' Aragon rappelle dans Blanche ou l'oubli qu'il a découvert Roussel , par le théâtre , toujours en 1922, à l'époque où cet auteur faisait encore scandale (BO, p. 429). Michel Butor , interrogé à propos du surréalisme dans Tel Quel en 1962 répond par une formule qu'Aragon emploiera aussi : "Dans surréalisme il y a réalisme" (56) . Bien qu'il reproche au groupe surréaliste de n'avoir pas toujours été à la hauteur de ses aspirations , Butor reconnait qu'il a su montrer que l'imaginaire est dans le réel , que nous voyons le réel par lui, et que la littérature n'est pas un art d'agrément, mais un instrument d'exploration et de transformation du réel (Sollers l'affirme de même) .

Quant au "réalisme" pur , Butor le tient ici pour une attitude morale, une volonté de tenir compte des choses telles qu'elles sont , sans se contenter d'illusions, de consolations. Cette problématique présenterait donc certaines affinités d'un ordre général avec la conception du mentir-vrai et du réalisme dont Aragon se réclame à l'époque des derniers romans.

D'autre part, N. Sarraute dès 1950 dans L'Ere du soupçon estime que la littérature ne saurait s'enfermer dans l'académisme, puisque la notion de réalité est en perpétuelle évolution historique . L'on a déjà montré qu'Aragon s'appuie sur une même exigence pour mettre en cause les conventions du réalisme; il s'ensuit une conception variable, relative du réalisme dont R. Jakobson a théorisé les effets conflictuels dans un article publié en 1966 dans Tel Quel ("Du réalisme artistique"). Dans le chapitre d'ouverture de Pour un nouveau roman (fin 1963) , Robbe-Grillet définit en ce sens le Nouveau Roman comme une appellation commode pour tous ceux qui sont décidé à inventer l'homme pour construire le monde et l'homme de demain. Le discours humaniste étonne sans doute de la part d'un écrivain qui estime à la fin de son essai que la littérature doit proscrire l'anthropocentrisme ; mais il est vrai que ce chapitre , qui s'intitule "A quoi servent les théories?", a été écrit quelques années plus tôt, en 1955. Bien qu'Aragon ait critiqué l' essai de Robbe-Grillet, il prône lui aussi le réalisme de l'avenir, qui se fait conjecture pour hâter la transformation de l'homme et de la nature. (cf. "La fin du "Monde réel"", C, p. 609). Pour indiquer la nécessité de dépasser les "formules périmées", Robbe-Grillet a recours dans ce texte à l'image de la règle de grammaire : Un roman qui ne serait que l'exemple de grammaire illustrant une règle --même accompagnée de son exception-- serait , d'après lui , inutile ; l'énoncé de la règle suffirait. Or,

cette comparaison de l'écriture à une grammaire va devenir un "lieu commun" des théoriciens et des écrivains modernes des années 60. De même, le narrateur de Blanche ou l'oubli compare lui aussi le roman à un exemple de grammaire , parce qu' il "*donne un modèle pour dire autre chose que ce qu'il dit , en un mot qu'il est un métalangage*"(BO, p. 433-434) . Aragon reprend cette définition du roman dans la Postface des Communistes. Dans ce texte de 1955, Robbe-Grillet est encore l'un des premiers à affirmer que chaque nouveau livre tend à constituer à la fois ses lois de fonctionnement mais aussi à produire leur destruction. Il montre déjà aussi que la fonction de l'art n'est jamais d'illustrer une vérité, mais de mettre au monde des interrogations qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes . Dans Blanche, la conception du "roman-questionnement" présente cette particularité par rapport à l'écriture de Robbe-Grillet qu'elle figure sous la forme d'un commentaire (BO, pp. 437-439); d'après la théorie des incipit , l'auteur, dédoublé en lecteur, écrit pour répondre aux questions qu'il se pose, depuis l'incipit à l'explicit (qui ne serait que le leurre d'une explicitation, s'il est vrai pour lui que la fin doit demeurer déceptive) . Aragon termine son essai de 1969 par une citation de la fin de L'Innommable de Beckett comme d'une poétique aporétique où le roman "commencerait sans fin" c'est-à-dire d'une certaine manière questionnerait sans fin. Il faut préciser que la déclaration de Robbe-Grillet sur la fonction de questionnement de la littérature illustre sa vive polémique, dans le même essai, contre la littérature engagée et sa version soviétique, aux "couleurs plus naïves", qu'il accuse de détruire l'art en l'inféodant à des vérités extérieures. Il n'était donc pas évident, pas facile pour Aragon de tenter de se rapprocher d'un mouvement qui s'est fondé sur une condamnation sans appel de la théorie du roman qu'il défendait. En 1961, R. Barthes,

dans une première interview à Tel Quel sur "La littérature, aujourd'hui" oppose de manière semblable la littérature "assertive"--qu'elle soit au service d'un ordre conservateur ou d'aspirations révolutionnaires--et la littérature "interrogative", signe de l'"*opacité historique*" , et comme telle exemplaire du "*système signifiant déceptif*" de la littérature (57) . Résumant cette distinction dans "Littérature et signification" , en 1964 , il définit la seconde comme la bonne littérature , "*celle qui lutte ouvertement avec la tentation du sens.*" (58). Or, la "*suspension de jugement*" qui selon R.B (1961) caractérise le "tel quelisme" (59) rappelle la logique de l'ouverture du sens et l'expérience de l'anomalie que l'auteur de Blanche ou l'oubli met en place à des fins antidogmatiques. Dans cette interview de 1961, , Barthes renverse déjà la définition classique du réalisme en affirmant que la littérature la plus vraie n'est pas celle qui peint le contenu de la réalité, mais celle qui se sait essentiellement langage, qui explore la "réalité irréelle" du langage (60) . De même, pour Blanchot, la littérature contemporaine éprouve aussi cette hantise liée à l'interrogation de l'être , du paraître, du non-être. Foucault dans Les Mots et les choses considère que la mutation fondamentale de la pensée contemporaine est d'apercevoir "l'être du langage" dans son autonomie.

L'on sait aussi qu'un des principaux théoriciens du Nouveau roman, Jean Ricardou, systématise cette opposition binaire : la représentation de la réalité extérieure (n')est (qu') un dogme de l'idéologie dominante, un mythe que la pratique réelle et scientifique de l'écriture doit dénoncer à travers la subversion autoreprésentative ou antireprésentative. Les derniers romans d'Aragon vont à l'encontre de ce postulat , dans la mesure où ils expérimentent les rapports dialectiques qui s'instaurent entre la réalité extérieure et l'écriture . Ces rapports peuvent être contradictoires , ils connaissent des

renversements de fortune mais la poétique des derniers romans ne renvoie jamais à un jugement de valeur qui condamnerait par essence un terme au profit de l'autre . En invoquant l'argument de la vigilance critique, Ricardou estime qu'il faut se méfier des effets de contagion de la fiction dans la mesure où ils ramènent au système représentatif. La fiction n'est sauvée du soupçon qu'à condition d'être contestée par la narration , ou soumise à la narration dont elle serait une vaste métaphore. Ricardou refuse d'accréditer un rapport analogique avec la réalité, qu'il considère comme régressif, en lui imputant son caractère préétabli, tandis qu'Aragon ne reconnaît point ces interdits aux divagations de la spécularité. (61). Il est vrai que les oeuvres du Nouveau roman laissent subsister malgré tout une part d'illusion référentielle et que la réflexivité y produit des effets d'ambiguïté, d'enchevêtrement qui parent à tout monologisme . Mais Ricardou révèle sans doute en les portant à leurs conséquences les plus radicales les postulats du Nouveau roman. Cet édifice théorique est construit sur une axiologie en ce sens qu'il introduit une dépréciation et une valorisation unilatérales qu'il serait à la fois erroné et préjudiciable d'imposer à notre objet. Malgré l' invention conceptuelle dont fait preuve Ricardou, la subversion qu'il recommande dans les dispositifs de l'écriture se limite d'elle-même en raison de la "transparence" du procès qu'il intente à la réalité extérieure . Sa conception de l'écriture est fondée sur le renversement d'un dogme prétendu "obscurantiste" , mais elle procède elle-même d'une exclusion normative et rigide qui n'est jamais remise en cause. Il s'agit là d'une pétition de principe motivée par le danger ou l'illusion que tout autre dispositif constituerait. Plus généralement, une idée comme l'intransitivité de la littérature, dont la modernité

des années 60- 70 a fait un usage parfois abusif , a été interprétée dans les années 80 comme un mythe théorique (62).

La poétique de la fiction dans les derniers romans d'Aragon ne peut donc se ramener aux théories du Nouveau Roman: bien plus, elle paraît placée dans une perspective qui , d'une certaine manière, en révèle l'impensé . Certes, La Mise à mort fait savoir que ce roman entre dans la catégorie des "*oeuvres de langage*" (MM, p. 395) , et Blanche ou l'oubli élabore les références de son métalangage; mais la poétique du mentir-vrai n'est pas inscrite dans ce seul paradoxe où la notion de réalité serait écartée du référent pour n'être rapportée qu'à l'écriture. Bien que la technique de la narration , dans les derniers romans, soit affranchie de la *mimesis* du réalisme classique, elle ne se cantonne pas dans la dénonciation de l'illusion réaliste; la référence au hors-texte , à la réalité extérieure n'est pas désavouée ; elle est commentée de manière trompeuse et contradictoire, comme afin de déstabiliser les conventions de la réalité . Symétriquement, la poétique des derniers romans ne souscrit pas entièrement aux théories qui n'admettent que la réalité scripturale dans la mesure où les derniers romans jouent aussi des mécanismes de l'écriture comme d'une aire de fiction : comme nous l'avons montré dans la première partie , le vertige du (faux)semblant, des feintes , des dénégations ouvre dans l'écriture des perspectives qui renvoient aux effets insaisissables de l'illusion littéraire . Pour conclure, nous dirons que le Nouveau Roman tend à pratiquer une subversion intratextuelle, dans la mesure où elle se radicalise en cherchant toujours à éliminer les incidences du référent "réaliste" , tandis que le mentir-vrai tend à subvertir l'interférence entre le texte et l'extratexte en jouant sur l'ambiguïté de cette double face.

B) Mécanismes-fétiches de "l'écriture"

invraisemblances , les improbabilités de l' intrigue qui sont mises à nu pour en montrer le caractère fictif . Cependant, dans le Nouveau roman , l'illusion réaliste que constitue "l'histoire" serait plutôt réduite *de l'intérieur* , alors que dans les derniers romans d'Aragon elle est détruite *de l'extérieur*, par des métalepses commentées (au sens de Genette) --des infractions au niveau de la narration-- par des dénégations qui prennent sur le fait l'imaginaire... Pour en rappeler ici quelques exemples, le narrateur de Blanche ou l'oubli entreprend une critique systématique des défauts , des incohérences de l'illusion référentielle dans le conte attribué à Marie-Noire; plus généralement, le dernier chapitre de Blanche ou l'oubli passe en revue les anomalies du récit romanesque tout entier (BO pp. 475-479, pp. 495-496) . Le renversement de la crédibilité a partie liée avec la reconnaissance des artifices de la littérarité . Ce jeu sert à désigner la fiction en même temps qu'il désigne l'écriture comme effet du système de la représentation. Il n'y a pas de séparation stricte entre les deux fonctions (la narration versus la fiction) , mais plutôt une implication réciproque , et une connivence des stratégies . Dès lors, l'effet de littérarité n'est que partiel, ce qui lui permet d'être contesté à son tour; loin d'être l'explication dernière, les commentaires métatextuels ménagent toujours les intérêts de l'équivoque dans l'ordre de la fiction (66) .

La catégorie du personnage , elle aussi, est déstabilisée , mais d'une manière qui diffère encore des procédés du Nouveau Roman . Bien que les personnages aient une biographie, un destin, ils n'en sont pas moins désignés comme des êtres de papier ou plutôt comme des créatures de fiction. Comme nous l'avons montré dans la première partie de notre travail , les effets d'anamorphose qui les atteignent dans leur intégrité, en leur faisant perdre les signes distinctifs de leur

semblant d'individualité renforcent ou confirment leur inconsistance ontologique . La dissolution des personnages est engendrée dialectiquement, par des assimilations que l'on pourrait qualifier de "confusionnelles" . Les similitudes contradictoires ne concernent pas seulement les personnages; les dates, les lieux du récit ne sont plus des points de repères référentiels fiables; les faits, les anecdotes peuvent être attribués d'une manière arbitraire (en apparence) ou de manière mimétique, identificatoire à d'autres personnages. Mais les aberrations de la réflexivité sont désignées comme un moyen de déjouer la reconnaissance autobiographique , alors que dans le Nouveau Roman le rapport de l'autoreprésentation à l'antireprésentation est considéré comme une fin en soi de l'écriture. Si Robbe-Grillet a reconnu par la suite que ses premiers romans , sous leur apparente objectivité , étaient en réalité autobiographiques , rien ne l'indiquait à la lecture, ce qui n'est pas le cas dans la poétique des derniers romans . Les infractions du scripteur à l'illusion réaliste , la perturbation de l'histoire , la déconstruction des personnages ressemblent en surface aux principes du Nouveau Roman bien qu'elles aient des modalités autres et une autre fonction .

Nathalie Sarraute propose quant à elle de substituer à la psychologie stéréotypée du personnage romanesque la notion de tropisme--mais l'on s'accorde généralement à reconnaître la spécificité de cet écrivain dans le Nouveau Roman. Elle cherche à restituer une vision "authentique" du vécu humain dans son inauthenticité extérieure tandis que les autres nouveaux romanciers insistent sur la destruction de l'illusion réaliste et les procédés formels de l'écriture (67) . Cependant, les mouvements psychiques à l'état naissant, fugaces, instables, non encore figés dans la conscience que sont les tropismes ne seraient pas étrangers au vertige du mentir-vrai. Les derniers

romans décrivent en effet une réalité fuyante, tissée non de faits, mais d'amorces (cf. BO, p. 349) , d'arrière-pensées et "d'arrière-passions" (MM, p. 401). Entre Blanche et Geoffroy , à Java, s'instaure un malaise lourd de difficultés de communication (pp. 354-356); ils se murent dans un silence insondable qui n'est entrecoupé que des fureurs soudaines de Geoffroy (p. 251, pp. 274-275, pp. 335-336, pp. 501-502). Un thème comme l'envahissement de la langue intérieure, dans Blanche ou l'oubli comporterait certaines analogies avec le principe du monologue intérieur et, en présence d'un éventuel interlocuteur , avec les modalités d'une sous -conversation . Cependant, alors que la sous-conversation , chez Nathalie Sarraute, est une forme pleine, restituée dans son contenu, et par conséquent accessible et riche de sens, le lieu de la parole intérieure se présente dans les derniers romans d'Aragon comme une forme vide , où presque rien n'est supposé affleurer des secrets qu'elle renferme; le narrateur s'entend à laisser en blanc la place du secret , sans se départir de sa réserve (p. 501, p. 512, pp. 455-456) [cf. chapitre II, 4- C]. Les réticences du discours romanesque évoquent constamment cette négativité de la "*mémoire creuse*" (BO, p. 350) qui constituerait un tropisme assez particulier : "*Je n'arrive pas à le penser, si je me mets à le penser, ça se contorsionne là-dedans , je ne...*" (BO, p. 409). L'élaboration du mentir-vrai joue du dicible et de l'indicible en ne livrant que les prémisses et les virtualités à demi- dérobées de l'analyse psychologique [cf. chapitre III, 2 - D].

Enfin et surtout, les derniers romans peuvent être mis en parallèle avec les procédés de l'écriture préconisés par les théoriciens du Nouveau Roman . La relation scripteur/lecteur prend une importance déterminante au détriment des aventures des personnages romanesques . D'une manière générale, le fait que l'auteur insiste dans les années 60 sur le

concept d'invention rejoint une orientation du nouveau roman, dans la mesure où l'écriture romanesque chez le dernier Aragon, tend à se définir , à se motiver -- au-delà de l'histoire contée --comme une poétique du roman . Robbe-Grillet , interviewé dans Tel Quel en 1963, considère que l'invention devient à la limite le sujet même du roman, mais il prétend que l'écriture moderne a pour ambition de se construire en toute liberté, sans modèle, à partir de rien (68). Par contre, Aragon reprend chez Matisse --dès 1942--l'idée dialectique qu'il faut un modèle pour s'en écarter . La notion de "modèle" , telle que la conçoit Aragon, est polysémique , car elle désigne autant la transformation du référent préalable que celle de la littérature antérieure.

L'exploration de la fonction créatrice , qu'Aragon décrit parfois à l'image d' une "machine à inventer", comme une "machine à imaginer" , constituerait donc une autre ressemblance avec la jeune littérature (cf. BO, p. 298, et le commentaire sur Roussel dans les Incipit; cf. JI, p. 134) . Le Nouveau Roman oppose tout d'abord au statut préétabli de la représentation le champ du "virtuel" qui s'étend des "réalités variables" aux "variantes réelles" (69) . L'on sait qu'Aragon dispose des concepts de variation et d'hypothèse, et qu'il a recours à de tels procédés ; dans les derniers romans , une histoire ou une scène comportent en effet une série de versions possibles , permettant de dénier la réalité de l'une par l'autre (par exemple, le récit du meurtre dans "OEdipe", ou le chapitre "Les yeux" dans Théâtre /Roman. Tantôt un "réel se révèle virtuel" (par exemple , le retour de Blanche dans le chapitre "Une mèche de cheveux..."); tantôt des virtualités se réalisent: par exemple l'idée qu' a Geoffroy de déléguer ses fonctions de narrateur à un personnage (supposé être) de son invention Marie-Noire tend à devenir effective, avant d'être de nouveau contestée. De

même , dans La Mise à mort, Anthoine, qui aurait eu d'abord une existence fictive, a pris corps; le fait paraît établi, alors qu'il est impossible au regard du réalisme de lui conférer une réalité autonome.

Les mises en abyme provoquent aussi le doute sur la réalité même, en jouant sur le vertige des analogies virtuelles. A travers les références interdiscursives , les épisodes narratifs sont organisés et reliés entre eux au moyen de la métaphore : "*C'est effrayant quand tout se met à faire image.*"(BO, p. 435). A propos du télescopage des réminiscences dans La Recherche du temps perdu, J. Ricardou a conceptualisé un procédé de transition analogue sous le nom de métaphore "transitaire" --où l'ailleurs s'installe et se prolonge-- (70) puis sous le nom de métaphore "ordinale"(Nouveaux problèmes du nouveau roman); "*loin d'offrir une simple évocation*" , cette figure qui permet de dissoudre les catégories du temps et de l'espace joue "*le rôle d'une parfaite machine à subvertir la représentation*" (71). Dans un article sur Robbe-Grillet paru en 1962 dans Tel Quel, Gerard Genette montre que chez l'auteur du Voyeur, de La Jalousie et de Dans le labyrinthe, l'action ne se déroule pas : elle s'enroule sur elle-même, se multiplie par variation dans un système complexe de miroirs et de glaces sans tain (72)... Cette lecture se prête à un rapprochement avec les variations sur le thème du miroir dans La Mise à mort ; bien qu'au chapitre II nous ayons insisté sur les différences entre ces dispositifs spéculaires et la fonction de la mise en abyme selon Gide, les instruments optiques de la réflexivité , exhibés ostensiblement, symbolisent dans La Mise à mort le pullulement de similitudes fallacieuses --l'illusionnisme, représentatif ou pas, a ici tous les droits, tous les pouvoirs au nom de l'irréalité, du leurre. Partout , le régime du "semblablement mais différemment" (73) prête à des confusions, à des télescopages qui affectent la réalité.

L'enchâssement du récit spéculaire a rapport , en outre, avec le concept de la parenthèse où se retrouve la figure de l'enroulement autour du secret, comme pour faire miroiter la fonction déceptive de la digression (cf. Henri Matisse, roman, II, notamment p. 148, 149 où figurent des allusions à l'image du miroir) . Ricardou, dans Les Nouveaux problèmes du roman commente "le mythe de la parenthèse" chez Roussel et Cl. Simon (74) . Le nouveau roman affectionne les mises en abymes partant d'un support visuel où le récit s'origine: ainsi, le texte romanesque , au lieu de renvoyer à un référent réel signifie qu'il renvoie toujours à des représentations culturelles. La place de l'intertextualité chez Aragon permet ceci de longue date. Quelques exemples de tels effets ou de tels dispositifs dans Blanche ou l'oubli suggèrent moins une condamnation qu'une extension subversive de la fonction expressive-représentative ; l'écriture ruse avec les prérogatives de la représentation en les assimilant aux projections de l'imaginaire dans le référent (75).

Mais si , dans les années 60, l'auteur décrit souvent sa poétique romanesque à l'image de la saturation , de l'ellipse , de l'entrelacs de thèmes récurrents, en revanche la formalisation des structures génératrices , à partir d'un nombre limité de motifs , comme chez Butor, n'est pas une tentation aragonienne: ce type de "modèle" implique sans doute une régularité constante , préétablie, à l'opposé d'une poétique du vertige, de l'égarement. Le "Schéma pour un livre à écrire" esquissé dans un chapitre de Théâtre/Roman n'est pas à appliquer à la lettre, d'autant qu'il conteste sa propre validité (c'est précisément parce qu'il convient à l'écriture qu'il ne doit pas fonctionner, mais nous désorienter); ce serait donc moins une algèbre qu'un scénario -type des indéterminations de l'instance narrative , qui confine à la parodie de la poétique aragonienne par elle-même .

Chez les nouveaux romanciers, un autre moyen de subvertir l'illusion réaliste consiste à créer des distorsions entre le temps de l'histoire contée et celui de la narration. Ricardou interprète la description, avec ou sans variantes, comme une stratégie destinée à immobiliser le récit . Mais Blanche ou l'oubli semble témoigner ~~et procéder~~ à d'autres fins de la passion de décrire , comme nous le verrons plus loin. En 1963, dans une interview donnée à Tel quel , Robbe-Grillet insiste sur l'enlisement du récit moderne, alors que dans le roman balzacien, le temps accomplissait le destin des personnages (cf. "La littérature , aujourd'hui", VI). Il y a plutôt dans les derniers romans une thématisation de ce rapport étrange au récit répétitif, que ponctuent des accidents, des désordres dans le rapport au temps (76).

Alors que dans le nouveau roman, l'engendrement du récit à partir de "vocables producteurs" (J. Ricardou) vise à condamner la pseudo-réalité extérieure, ce n'est pas à cet ultime interdit de la représentation que se rapporterait la "logique du signifiant" verbal dans les derniers romans. Certes, du Traité du style , en 1927 (TS, p. 190) aux Incipit, en 1969, l'ancien surréaliste considère que c'est une suite de mots qui s'impose en dehors de la pensée du scripteur--par un automatisme d'écriture, sous la dictée de l'inconscient, ou de réminiscences littéraires --; le sens ne préexiste pas, il tend à se former après-coup, ou du moins il se laisse déchiffrer progressivement, au cours de l'activité d'écriture-lecture. Mais dans l'essai de 1969, l' initiative du signifiant arbitraire, dont l'incipit est le principe symbolique, vaut aussi pour Le Monde réel, qui , comme son nom l'indique, pourrait symboliser la production d'un univers romanesque, conçu dans sa pseudo-réalité . D'après l'auteur , le récit romanesque, qui partirait généralement de l'engendrement arbitraire de l'incipit irait donc vers l'agencement et le déchiffrement d' une signification

motivée. Mais loin de se réclamer du réalisme classique, Aragon invoque à ce propos un rapprochement avec la conception de l'invention chez Roussel, puisqu' à la fin de Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, il cite longuement Comment j'ai écrit certains de mes livres.

En revanche, la prédilection des théoriciens du Nouveau Roman porte presque exclusivement sur la "sauvage incohérence" des données de base de l'écriture roussellienne. Jean Ricardou oppose en effet la "fabrique" du calembour, qui recherche l'"intense divergence" des signifiés, aux procédés d'assemblage qui aboutissent à la solution de l'étrange problème" (77) . Selon lui, quand les éléments disparates sont réunis par les vertus d'une histoire, le vérisimilisme finit par rétablir l'ordre rassurant du vraisemblable. Tandis que le "calembour producteur" chez Roussel passe généralement pour une "pernicieuse calembredaine", le "calembour expressif", sous le nom d'harmonie imitative, a pu bénéficier des faveurs de l'opinion, parce que l'analogie des signifiants se double dans ce cas d'une convergence des signifiés. Ricardou aperçoit un enjeu idéologique dans cette dichotomie puisque métaphore et fabrique s'opposeraient "comme le bien et le mal": l'une renvoie à un "quelque chose à dire", à transmettre; l'autre, c'est-à-dire le dispositif roussellien, est le négatif de ce principe "pédagogique et expressif" . A l'inverse, dans la mesure où ce théoricien du Nouveau roman vise à dénoncer les dogmes de la représentation classique, il juge sans doute le primat du référent et l'adéquation du sens comme une "mauvaise" conception de l'écriture , avec laquelle il n'entend pas transiger.

Il semble , par contre, que le jeu verbal dans les derniers romans ne reconnaisse nul défaut, nulle infériorité *a priori* au "calembour expressif" dans l'ordre de l'invention. Mi-expressif, mi-producteur, il subvertit la dichotomie posée en principe par Ricardou; l'imaginaire du

calembour aragonien, de plus en plus massivement de Blanche ou l'oubli à Théâtre/Roman , compte sur la poéticité du double sens . En outre, ce n'est pas un ordre stable , sécurisant, mais l'inquiétude de la traduction que révèle le développement sur le mot "twangling" où le narrateur de Blanche ou l'oubli désespère de la musicalité du français (pp. 243-246). Par contre l'anglais , orthographié ici "L'ANGlais" , serait la langue des langues pour l'excellente restitution des effets de bruitage, de la mélodie aux discordances. A propos de quelques vers de La Tempête évoquant le subtil fond sonore de l'île , le narrateur privilégie la dimension acoustique au détriment du sens (de sorte qu'il retrouverait l'arbitraire de la fabrique dans la traduction), lorsqu'il propose de traduire par exemple "twangling instruments" par "instruments miauleurs"--rendant un "*bruit onglé, épinglé, cinglé*" (BO, p. 244) . Mais il ne saurait y avoir de rapport de motivation entre le signifiant phonique du mot "twangling" et le référent que lui prête par connotation le narrateur (l'orchestration du "gamelan" indonésien), et de toute manière l'île de Prospero est un lieu imaginaire. A l'inverse, l'impossibilité de la remotivation du signe est cette anomalie due à l'extrapolation évocatrice du narrateur qui permettrait de retrouver , en fin de compte, une équivalence arbitraire de signifiants.

Venons-en maintenant à quelques exemples, qui, localement, semblent assez "représentatifs" du procédé métagrammatique de R. Roussel dans Blanche ou l'oubli. L'étonnement que montre ici le narrateur est pris au sens propre dans un autre chapitre, "Une mèche de cheveux n'est pas une hypothèse": "*[...] quand il s'agit d'elle* [de Blanche] *c'est fini, je ne peux plus tricher, il n'y a plus moyen, il n'y a plus mèche? encore des mots on ne sait d'où venus, quelle mèche? des cheveux, ou la lampe,*

dans le verre [...]." (BO, p. 352). Après ce commentaire préalable des homophonies , voici, page suivante, qu'une allégorie de l'impatience lit le texte en rattachant une mèche de ses cheveux (BO, p. 353). Deux chapitres plus loin, Blanche enfin revenue demande des ciseaux et refait le geste de Madame Arnoux lors de sa dernière entrevue avec Frédéric (p. 459): dès lors, il faut "*reconstruire le monde à partir d'une mèche de cheveux*" (BO, p. 463, 469). Le motif de la "mèche", introduit incidemment comme une expression figée ("*plus mèche*", p. 172) reçoit une valeur surdéterminée dans et par ces commentaires qui le constitue comme un signifiant de l'oubli et comme une amorce du récit .

Le statut narratif de ce leit-motiv rappelle comment une notation descriptive empruntée à Flaubert ("haie de jujubiers") est interprétée par métaphore comme une technique d'écriture (pp. 222-223) , dont la fonction de cache sera reprise plus loin: "*Cela pratique une sacrée brèche dans ma haie de jujubiers, vous voyez ce que je veux dire?*" (BO, p. 352). Autre calembour narrativisé: le titre et le sujet du dernier chapitre ("Qui êtes -vous, M. Bonheur?") semblent faire écho au chapitre "Pardonnez-moi, M. Bohême..." où apparaissait déjà une déformation phonétique du nom de M. Boehme , dans une scène poignante (BO, p. 171). Mais dans la plupart des cas les calembours des derniers romans, même lorsqu' ils se présentent comme une phrase décomposée à la manière du procédé roussellien, ne sont pas exploités narrativement (BO, p. 28). Au lieu de relèver du travail systématique de liaison narrative décrit par Roussel, les dérives du signifiant relèvent d'une intense, d'une étrange dépense verbale. Les effets d'homonymie surgissent et cheminent ici de manière erratique [cf. chap. VII, 3-C].

Notre corpus s' inscrit donc dans les grandes lignes de la littérature romanesque contemporaine, bien qu'il comporte des aspects atypiques. Aragon se reconnait d'autres prédilections dans la mouvance du Nouveau roman. Quand il évoque l'influence de "*l'école*

Robbe-Grillet pour quoi Tel quel a ses faiblesses", tout en précisant aussitôt entre parenthèses "*moi aussi*", il distingue en même temps, entre Tel quel et le Nouveau roman "*la parenté d'intentions dans la disparité des natures*". ("D'un Parnasse à bâtons rompus", n°922, du 12 avril 1962, p. 8). Il reste à préciser pourquoi, dans cet article, il se prononce en faveur de Tel quel contre le Nouveau roman . En effet, Tel quel ayant donné une certaine lecture de Blanche ou l'oubli [cf. supra, 1. A], un même rapport ambigu de convergences et de divergences , fondé sur des affinités partielles, a donc pu s'instaurer avec cette autre Avant-Garde. Il est permis de se demander, dans ce contexte , où se situeraient dans l'intertextualité les ressemblances et les différences entre les derniers romans d'Aragon et cette radicalisation du Nouveau roman que J. Ricardou a définie comme un passage de l'autoreprésentation à l'antireprésentation. Ici encore, les virtualités de l'écriture aragonienne peuvent parcourir l'ensemble des cases sur l'échiquier de la modernité , même les plus antagonistes, sans exclure leurs rapports à la tradition. L'indétermination de ses positions permet de faire apparaître des exceptions, des cas-limites .

Mais il faut en convenir , notre analyse comparative se présente comme une "hypothèse d'école" dans la mesure où il est difficile , voire impossible, de reconstituer l' influence relative que ces nouveaux courants littéraires auraient exercée sur l'écriture dans les derniers romans. Aragon n'approuve --explicitement--que des tendances de la modernité qu'il aurait faites siennes de longue date, d'autant que le Traité du style a posé en ces termes les limites de l'imitation :

"*J'appelle bien écrit ce qui ne fait pas double emploi.*" (TS, p. 196).

En ce sens, il faut peut-être prendre en compte dialectiquement les critiques qu'Aragon a adressées à la jeune littérature pour savoir si

elles ne révèlent pas une angoisse de l'influence qu'il n'exercerait pas, ou pas assez. Il est vrai qu'une incertitude demeure quant au degré d'arbitraire ou de motivation de la confrontation à laquelle nous livrons . Quoi qu'il en soit , il ne nous paraît pas inutile , dans la mesure où il s'agit de la théorie de l'écriture, de mettre en évidence la spécificité relative de la poétique romanesque d' Aragon, qui demeurerait incertaine à défaut d'une confrontation destinée à l'établir , à l'évaluer.

De 1960 à 1967, le courant "tel quelien" établit qu'une critique perpétuelle du sens devrait empêcher celui-ci de coaguler , que la matérialité de la lettre est fondamentale et que le texte s'écrit en s'opposant à ce qui est lu ...Aragon a accordé aussi aux contradictions de l'écriture un pouvoir de négation et d'exploration qu'il a théorisé par des concepts anciens ou nouveaux : la défense de l'infini , la non-séparation des genres, la déception perpétuelle du sens, le questionnement de l'écriture comme lecture ; l'expérience des possibles, la science de l'anomalie , les nombres imaginaires ; l'orgie des mots, le caractère physique du langage ...Les oeuvres des écrivains du groupe Tel quel produiraient la disparition du personnage fictif, au-delà de sa subversion dans le Nouveau roman . Par contre, dans les derniers romans, l'instance de l'auteur se trouve faire l'objet d'une "dépersonnalisation", d'une "mise en absence", mais cette désappropriation n'est peut-être qu'apparente dans la mesure où le mentir-vrai accorde en sous-main des prérogatives étendues au jeu de l'autoportrait ; l'auteur crée des personnages à son image : le rapport au "moi" apparaît comme une hypothèse dont en réalité l'écriture ne saurait se passer , sauf par feinte, par artifice [cf. chapitre I: *Homo duplex*].

Nous avons déjà rappelé que dans une interview donnée à Tel quel en 1961, Barthes définissait le tel quelisme , qui n'en était alors qu'à ses débuts, comme "la suspension de jugement". Cette dimension de la modernité liée à la vertu de la littérature interrogative, s' oppose selon lui à l' absolue immédiateté que le surréalisme , ou la littérature engagée croyaient possible d'affirmer (78). Or, le discours de Blanche paraît fondé sur la déception du désir et des valeurs, bien qu'Aragon ne soit pas absolument connoté comme tel [cf. chap. IV, 3. C)] . La plupart de ses lecteurs n'entendent pas (ne veulent pas entendre, pour des raisons différentes) quelle évolution est la sienne . Et pourtant, il a décidé de mettre fin à "*cette façon déclarative d'écrire*" dont il usait et abusait autrefois (Les Collages (1965), coll. Savoir, p. 16). Aurélien (1944) annonce déjà une passion du déceptif et l'expression du neutre. Les derniers romans d'Aragon cultivent l' incertitude , la relation d'inconnu(e) dans la narration.

Sur un tout autre plan, dans le Traité du style, Aragon traite déjà en théoricien de l'exploration de l'écriture par elle-même mais dans les derniers romans cette idée par quoi il fait figure de précurseur est énoncée sous la forme d'une théorisation d'autant plus visible qu'elle se produit dans un texte de fiction .

La thématique de l'oubli , dans Blanche autorise un discours sur l' effacement , sur la dissolution des repères, dans le rêve, au réveil. Lorsque le narrateur, qui affirme après Hölderlin que "ce que nous cherchons est tout", se désespère de l'absence de Blanche à la représentation , cette problématique aurait quelques affinités avec Drame (1965) de Ph. Sollers , un roman qui, selon l'auteur , se présente comme une "épopée cyclique" dont les sujets anonymes essaient de vivre une "présence illimitée sans cesse à l'état naissant"; par exemple, telle "représentation" qu'"il " attend est différée , et "il" se

retrouve "seul, coupé, inutile"; un narrateur ("je") habite un épisode au point de ne pas pouvoir le décrire, etc... De même, dans Personnes (1967) de J. L. Baudry , l'aspiration de l'écriture à la disponibilité a ceci de commun avec la quête de Blanche qu'une "figure libre de sens" , imprécise, émerge des intermittences de l'oubli, et demande au "je" une réponse que celui-ci se sait incapable de lui fournir...Les derniers romans d'Aragon relèvent , eux, d'une modernité de l'irreprésentable dont la rhétorique ne renonce pas , d' autant plus étrangement, à la figuration du monde réel .

Aragon note en 1965 que l'auteur de Drame cherche à critiquer les références de la syntaxe et le caractère personnel du pronom ("Un réalisme du devenir", n°1083, du 3 juin 1965, p. 1). Si , à la différence des oeuvres de Ph. Sollers ou de J. L. Baudry à cette époque , les derniers romans d'Aragon ne proscrivent nullement les noms propres et les noms réels -- bien au contraire!--, Blanche ou l'oubli entreprend à sa manière une réflexion sur l'indétermination des "personnages pronominaux" : à la faveur de l'argument linguistique, le scripteur commente le rôle du "je" dans la narration (BO, p. 22, p. 25, p. 115, pp. 131-132, p. 317 , pp. 466-467), du "tu" (BO, p. 390), du "il" (BO, p. 392), du "nous" (BO, p. 396), du "vous" (BO, pp. 38-39, p. 58, p. 349) comme des faux -semblants , des "inconnu(e)s" de l'écriture ; en effet, ces intercesseurs , ces interlocuteurs- fantômes sont censés permettre de surmonter le silence , de traverser le néant en s'entourant d'échos illusoires . La dépersonnalisation du pronom en fait des figures dramatisées de l'imaginaire romanesque. En revanche, Sollers , en 1966, considère qu'une apologie aveugle de l'imaginaire est fondée sur une méconnaissance de la "lettre" . Chez Aragon, d'autre part, la grammaire de l'intertextualité se conjugue au pluriel , mais la citation n'intervient pas comme une parole anonyme (nous verrons au

chapitre VIII que la fusion des textes s'opère ici avec des auteurs individualisés) ; en outre, un certain nombre des auteurs cités dans Blanche ou l'oubli renvoie intentionnellement aux prédilections de la culture contemporaine , et de Tel quel en particulier : Roussel et Joyce , qui sont rattachés aux années 20, mais aussi Hölderlin et Flaubert . Mais ces références ne sont pas traitées dans le sens où les jeunes écrivains les perçoivent et se les approprient , car Blanche ou l'oubli en fait une lecture référentielle qui n'est pas sans les rapprocher du réalisme aragonien: Hölderlin n'est pas considéré ici comme un " poète de l'essence" (79); il n'est pas non plus un symbole désincarné des rapports entre la folie et le texte littéraire. Au contraire, les déterminations biographiques prennent ici une place importante puisque le narrateur de Blanche , faisant référence à un article récent de P. Bertaux , insiste sur le fait que le poète romantique aurait été blessé dans sa conscience révolutionnaire ; Hölderlin aurait évoqué de manière détournée son expérience réelle dans Hyperion, où il s'agirait de décrypter la "contrebande" et le mentir-vrai ; le romancier de Blanche ou l'oubli s'en ressaisit à son tour pour évoquer le traumatisme de 1956 (pp. 284-286); de même, l'interprétation de Salammbô au chapitre "Ce coeur pour le chiens". se situe aux antipodes de la problématique du "livre sur rien" (voir notamment "*cette angoisse de choses réelles*" qui entraîne Flaubert sur le site de Carthage (BO, p. 222)).

Cependant , l'hyperbole dans l'indicible, l'accent mis sur la violence , la jouissance et l'hystérisation dénotent une prédilection qui ne relèverait pas seulement, à notre avis, de l'influence du *pathos* romantique. Le langage de l'affectivité a trouvé chez Aragon un style autre , une écriture nouvelle par rapport à la tradition romantique. Ainsi, la mort de Mâtho, commentée dans Blanche

ou l'oubli comme une "*profanation de l'homme*" (BO, p. 226) évoque une problématique de la violence rituelle en-deçà des jeux de langage qui fascinera la modernité via Artaud, via Bataille (nous y reviendrons dans le dernier chapitre de ce travail à propos de l'imaginaire du théâtre dans Théâtre/Roman:

> [...] la joie épouvantable des tueurs [*vient à*] introduire parmi les êtres une disjonction de brutalité comme aucun d'entre nous, hommes de langage, ne s'en permettrait entre les mots, pour mieux déchirer avec les mains mêmes, mieux écraser dans son âme, anéantir dans son âme et son cri, mieux écorcher, tailler , [...] , arracher aux os les tendons de sa force, à cet homme appelé Mâtho [...], Mâtho tout aussi bien [...]que nous appellerons l'Homme, et j'ai mis cinq ans, cinq ans de ma vie [...] à le faire pour le tuer , comme une chose immonde enfin jetée aux Mangeurs.
>
> (BO, p. 226).

L'inscription de la subjectivité dans l'écriture romanesque d'Aragon a partie liée avec l'authenticité de la blessure où se découvre le sentiment du tragique . Partout, l'oeuvre déploie l'excès de la dimension affective aux limites de la représentation [cf. chapitre II, 4- C]. Mais notre hypothèse de lecture concernant le rapport de ce texte à la modernité ne tend pas , malgré les apparences, à rapprocher indirectement cette problématique d'une "expérience des limites" dont les origines seraient beaucoup plus anciennes . C'est au discours de l'auteur que nous voulons nous en référer . Il se trouve en effet qu'en 1962, Aragon décèle chez Tel quel autre chose que l'impassibilité du " Parnasse contemporain" , lié au caractère figuratif de l' "école du regard" et de l'influence de Ponge ("D'un Parnasse à bâtons rompus", LF, n°922, du 12 avril 1962, p. 8). En ce sens , la relecture de Salammbô dans Blanche ou l'oubli ne vise peut-être pas seulement à critiquer l' ancienne interprétation parnassienne du roman de Flaubert , la fausseté de cette "*imagerie de l'art pour l'art*" (BO, p. 224) . Compte tenu de l'importance des circonstances, du contexte d'écriture chez l'auteur , le commentaire sur la mort de

Mâtho pourrait bien prendre la dimension d' un manifeste anti-parnassien qui serait plus ou moins implicitement réactualisé. En effet, le directeur des Lettres françaises se montre sensible, "*en plein Tel quel*" à ce qui "*sort du Parnasse*", en donnant à cette esthétique néo-parnassienne un sens très particulier qui renvoie, précisément, à la disparition de la "dimension humaine":

> [...] il se fait une littérature qui dépasse la constatation et j'entends l'être humain, quelque chose qui bat comme un coeur. [...]. On s'est donné tant de mal pour faire disparaître l'homme, et puis voilà soudain qu'il crie. [...] Coudol ou Sollers , avec les goûts qu'ils ont décidé d'avoir, c'est aussi chez eux ce qui fait que je renonce à monter sur mes grands chevaux pour les rappeler à la raison, ce cri si peu parnassien qui est en eux , et qu'ils sauront de moins en moins réprimer.
>
> ("D'un Parnasse à bâtons rompus", n°922, du 12 avril 1962, p. 8).

Le commentaire précédemment cité sur la mort de Mâtho , dans Blanche ou l'oubli, amplifie une vision d'horreur et de souffrance qui confirme cette isotopie : le héros de Flaubert , le coeur et l'âme arrachés, nous arrache ce cri dont l'expression constitue le plus profond symbole de l'Homme . Dans cet article, Aragon insiste sur ce symbole à propos de Philippe Sollers (c'est dire qu'il s'identifie probablement à celui-ci) (80) . Il convient d' analyser de plus près la conception personnelle de l'écriture qu'Aragon défend ici ,pour en tirer notamment un certain nombre de conclusions quant à son rapport à la modernité.

4. ENTRE POLEMIQUE ET FANTASME: LE MYTHE DE LA FIN DE L'HOMME

A) Contre le roman de l'objet : un objet de litige

L'article cité permet de tenir pour acquis les deux points suivants: d'une part, le commentaire de Blanche sur Flaubert se prononce pour une littérature montrant la douleur et la monstruosité humaines , dans l'amour, dans la création littéraire, dans l'Histoire (cf. p. 226);

d'autre part, l'auteur constate que cette conception de l'écriture , qui est la sienne, diffère d'une tendance de la modernité qu'il désapprouve. Avant ce commentaire sur la mort de Mathô, Aragon a déjà évoqué --avec quelle force-- le martyre de ceux qui ont offensé les Dieux (81). Le narrateur de Blanche ou l'oubli s'identifie directement à Flaubert (BO, p. 227) puis à Mâtho . Précisons tout d'abord la signification de ce mythe personnel qui renvoie au thème sacrificiel de l'Homme voué à la Passion . En effet, à la fin du roman de Flaubert , Mâtho , lynché par la foule , marche au-devant de Salammbô --la Vierge gardienne du Voile de la Déesse lunaire Tanit-- qui se tient à la terrasse du palais . Mâtho à l'agonie n'est plus qu'une "forme complètement rouge" (Flaubert), aux liens rompus, qui s'avance vers Salammbô, comme le narrateur vers Blanche , son Immaculée Conception, ou comme l'auteur vers Elsa , afin d' offrir à celle pour qui il a tant souffert "*ce coeur pour les chiens*" (BO, p. 228). C'est aux limites de l'inhumain dans l'homme que la souffrance du poète trouve l'inspiration et en nourrit son public " *jamais repu des immondes nourritures imaginées*" (BO, p. 224). Cette interprétation de l'oeuvre de Flaubert --qui fait image avec l'écriture d'Aragon--rappellerait , en plus obscène, en plus infâmant du point de vue biographique et social , le symbole du pélican chez Musset . Mais la "mise à mort" d' un Barbare (ou d'un Homme libre) prend aussi la valeur éthique d' une protestation universelle contre l'injustice et la violence antique ou moderne, de la Crucifixion à la Guerre du Vietnam (cf. BO, p. 225, p. 226, p. 249).

Cependant, l'emportement du commentateur contre la bêtise des autres lecteurs de Flaubert se mêle ici à la dimension tragique: "*Ah, vous y avez été pris comme des rats, [...] vous qui ne savez rien [...] de la terrible complaisance que nous avons mise, Flaubert à les écrire*

et relire moi, ces pages [...] (BO, pp. 224-225) . La dimension polémique de cette interprétation vient du fait qu'elle renvoie à un débat sur l'essence de la littérature. L'auteur se saisit de la valeur exemplaire de la mort de Mâtho pour définir ce que l'acte d'écrire devrait être . Un écrivain qui tue un *"personnage à sa semblance"*, une créature dont il est le Père, met de la cruauté et de la tendresse au service de son art. Ce symbole de l'Homme défiguré, qui marche dans les supplices, semble placé sous le signe de la transgression et de la prise de conscience . Auquel cas le commentaire sur Salammbô devient la profession de foi d' un romancier --celle d'Aragon à coup sûr--qui dénonce , entre autres, la position de retrait du nouveau roman , de ce "roman-objet ", ainsi qu' Aragon l'appelle dans "Un réalisme du devenir" (LF, n°1083, du 3 juin 1965, p. 7). La vérité de la littérature est portée au paroxysme de l'horreur et l'indécence : la scène du meurtre de Mâtho, et de la profanation de l'Homme même, constituerait un acte de résistance désespérée contre ceux qui tuent l'Homme dans la littérature .

La portée de ce texte ne se borne sans doute pas à la critique académique de Flaubert (cf. BO, p. 224), ni même à la critique des conceptions du nouveau roman; à l'arrière-plan, il y a sans doute d'autres motivations plus profondes, plus générales, comme le montre aussi , plus loin, le procès de "l'homme abstrait" , qui constituerait en quelque sorte la preuve *a contrario* de cette conception de l'écriture(BO, pp. 468-469). En effet, le thème de l'homme abstrait renvoie à une autre pratique du réalisme que celle du romancier . Bien que la mort de Mathô accède aussi à la stature d'un mythe de l'Homme , et prenne elle aussi en ce sens un caractère abstrait , "l'homme abstrait" proprement dit apparaît dans Blanche ou l'oubli comme le négatif de cette image de la Passion dans l'écriture

. Les références , les corrélations polysémiques , de ce mythe antagoniste dépassent la critique du Nouveau roman. Cependant, elles peuvent s'y rapporter partiellement dans la mesure où Aragon considère à propos du Nouveau roman que "*ce qui ne représente rien*" relève de "*cet art qu'on dit abstrait*" (L.F, n°922, du 12 avril 1962, "D'un Parnasse à bâtons rompus", p. 8). Le nouveau roman est aussi pour lui , en quelque sorte, un "roman abstrait", un "réalisme abstrait" , qu'il rejette pour des raisons significatives. (82) .

Essayons maintenant de préciser en quoi l'interprétation aragonienne de la mort de Mathô recouvre une critique du "Parnasse contemporain" . D'après l' article de 1962 auquel nous avons fait référence , le nouveau "Parnasse" trouve grâce aux yeux d'Aragon du point de vue de la beauté du style , mais cette image a aussi un envers négatif: le narrateur de Blanche ou l'oubli s'en prend à la lecture parnassienne du roman de Flaubert (cf. BO, p. 224) . Aragon affirme en outre que cette esthétique qui se garde d'exprimer les états passionnels renie l'homme dans la littérature. Dans un article de 1964, Aragon qualifie les nouveaux romanciers de "*nouveaux anthropophages*" ("Les Clefs", LF, n°1015, du 6 février 1964, p. 8) : cette expression , sous sa forme humoristique, prend une valeur révélatrice dans la mesure où le titre du chapitre de Blanche ou l'oubli ("Ce coeur pour les chiens") suggère cette image de l'anthropophagie rituelle des assassins de l'Homme . En outre, , Robbe-Grillet écrit lui-même dans Pour un nouveau roman qu'on l'accuse de "crime contre l'humanité" parce qu'il estime que "les choses sont les choses et l'homme n'est que l'homme" . Il faudrait qu'il continue à penser "le monde, c'est l'homme" pour être absous (83) . En 1964, Jean-Pierre Faye se souvient d' avoir entendu des discussions féroces à Royaumont où l'on reprochait à Robbe-Grillet son

insensibilité : on accusait cet écrivain de manquer à l'amour de l'Homme par amour des objets ! (84) .

Aragon , dans son article de 1962, cache , lui, sa polémique pour ne pas couper les ponts sur une question idéologique , mais il est certain que la tendance objectiviste du premier nouveau roman déstabilise le socle de sa conception du réalisme et de l'écriture en général. Outre la scène exacerbée de la fin de Salammbô, d'autres indices, d'autres thèmes que nous allons étudier confirment qu' Aragon condamne , dans le roman, la belle indifférence de "l'école Robbe-Grillet", de même qu'il se situe, comme poète, à l'opposé de Ponge . Et pourtant, il semble que Robbe-Grillet et Ponge aient évolué vers une certaine prise en compte des effets de la subjectivité dans leur art, mais le clivage n'en est sans doute pas pour autant remis en cause (85) . Par contre, Tel quel lui paraît se défaire de l'influence néo-parnassienne . Dans le groupe Tel quel, la critique du Nouveau roman paraît s'approfondir de manière significative à partir de 1964 (86) . Certes, Tel quel attaque le "psychologisme", mais il veut en finir avec l'idéalisme et il s'apprête à reconnaître les expériences-limites du sujet (l'oubli, l'imaginaire) , de l'affectivité (le rire, la transgression, de la folie) comme des expériences de la pensée et du langage (87) . Les "jeunes amis" qu'Aragon dit avoir à Tel quel se réfèrent en ces matières à la paternité de Bataille ou d'Artaud, mais pratiquement jamais , il est vrai, à celle d'Aragon . Que l'appartenance de l'auteur au réalisme socialiste le sépare, l'isole des courants de la littérature contemporaine, c'est l'évidence même . Il semble donc aller de soi qu' à ce titre Aragon soit mis à l'écart, et , du même coup, que sa pratique et sa théorie de l'écriture soient occultées : ainsi, même dans Tel quel, l'on ne trouve pas un mot sur l'ancien surréaliste ni sur le dernier Aragon , alors que cette revue

,cependant, a été parrainée depuis sa création par Les Lettres françaises, et que les principaux collaborateurs de Tel quel s'expriment dans l'hebdomadaire dirigé par Aragon . Il faut attendre 1967-1968, lors du rapprochement épisodique entre Tel quel et le PCF pour que Ph. Sollers évoque le parcours exemplaire d'Aragon du surréalisme à la modernité et que J. L. Baudry rende compte aussi de Blanche ou l'oubli [cf. pour toutes précisions, cf. *supra*, 1 -A].

Ce constat nous amène à avancer, pour conclure, une hypothèse : dans la mesure où Aragon a , nous l'avons vu, une relation identificatoire aux écrivains de Tel quel, il aurait peut-être éprouvé , en secret, pendant des années , un sentiment de frustration, en raison de la non-reconnaissance (ou du peu de reconnaissance, aux divers sens du terme) de ceux (ou de celui, principalement) qu' il aurait souhaité considérer comme ses "héritiers" de la modernité (88) .

Autant les affinités avec Tel quel sont déçues, autant les divergences avec certains théoriciens du Nouveau roman, et au premier chef Robbe-Grillet sont accusées . L'un des arguments du débat sur le "Parnasse contemporain" et la mort de l'Homme tient peut-être en particulier à la fonction, au statut de la description. D'une certaine manière, Aragon a pris position contre la description littérale chez Robbe-Grillet en expliquant en 1964 que "*le roman réaliste est la nature plus l'homme*", alors que le nouveau roman tomberait dans une déviation naturaliste. On peut penser que cette nouvelle interprétation parait incohérente par rapport à l'étiquette néo-parnassienne , mais elle l'est moins du point de vue du système des valeurs de l'auteur et par rapport à l'évolution critique des références d'Aragon à Robbe-Grillet: "*Cette confusion du réalisme et du naturalisme, elle se retrouve aussi bien chez les auteurs du "nouveau roman" [...] et chez les réalistes dogmatiques comme l'établissement d'une vérité d'Etat,*

n'importe où , risque d'en faire naître." (LF, "Les clefs", n°1015, du 6 février 1965, p. 9).(89). Ce qu'il désapprouve, *formellement* , dans la pratique de la description objectale du premier Robbe-Grillet, c'est donc , pour ainsi dire, d'être un nouvel avatar de la "tranche de vie" naturaliste : en effet, ce qu'il avait reproché , dans les années 30 (de même que Luckacs) aux écrivains naturalistes, c'est de ne pas savoir montrer les causes de la réalité , parce que dans leurs romans, n'importe quel sujet , noyé dans le détail , devenait égal, insignifiant. En outre, l'insensibilité , l'impassibilité que prônent les représentants de l'"école Robbe-Grillet" iraient de pair avec une "fétichisation" esthète, abstraite, de l'écriture qui conduirait à *oublier* l'Homme dans l'Histoire et la dimension tragique de l'humanisme.

La tragédie personnelle et collective , telle serait la limite éthique que le dernier Aragon impose au vertige ludique de la fiction, en particulier dans Blanche ou l'oubli . Aragon veut défendre la "responsabilité référentielle" alors que souvent, les jeunes écrivains, par opposition à la littérature engagée, veulent s'en affranchir (90). Il y a --on l'a vu--chez les écrivains-théoriciens de Tel quel la tentation d'abolir tout référent extérieur au langage. Au contraire, Blanche ou l'oubli associe le procès de la "crédibilité" -- de l'illusion référentielle -- et la défense de la responsabilité référentielle . Le souvenir de la défaite de 1940, et des premiers moments de la Résistance est qualifié avec une pointe de dérision, juste après une allusion à Tel quel, de "*récit* démodé"(BO, p. 125) . Dans Blanche ou l'oubli, l'actualité politique est rappelée au moyen de collages de journaux, d'inscriptions-flash, d'écriteaux, pour un impact maximum (l'affaire Ben Barka, le massacre des communistes indonésiens). Il n'y a nulle complaisance autarcique dans l'écriture.

Contrairement à la distinction opérée par Mallarmé, et observée notamment par Jakobson et par Barthes entre le langage instrumental et l'écriture poétique, les documents se mêlent aux matériaux littéraires; ils ne sont plus seulement en position illustrative de la réalité, ils sont transformés dans un texte , où les interventions les plus affichées ou les plus détournées envers l'information sont également permises (91) . Le narrateur de Blanche propose une lecture historique, idéologique de La Tempête, qui pose les problèmes de la colonisation . Réclamant le droit à une "*sémantique de la douleur*" (BO, p. 392) , le romancier a recours, nous l'avons vu, paradoxalement, au jargon linguistique moderne pour mieux se faire entendre de ceux à qui il s'adresse [cf. 1 -B]; mais il argumente parfois aussi en faveur de ses thèses (ici l'importance du référent) avec une pointe d'humour concernant le fait observé (il s'agit de la mode des minijupes) :

"*Parce que dans sa forme au moins, l'hypothèse Marie-Noire est soumise à des influences extra-textuelles , à l'évolution par exemple de l'histoire du vêtement, et de l'histoire tout court, la mini-histoire.*" (BO, p. 319).

Les recherches formelles liées à "l'écriture objectale" , la pratique de la "description littérale" (cf. Roland Barthes) du premier nouveau roman sont d'autant plus étrangères à l'écriture aragonienne qu'elles procèderaient de cette attitude entraînant la perte de la dimension humaine , historique et/ ou trans-historique. Alors que Robbe-Grillet paraît avoir promené sur toutes choses l'oeil impassible d'une sorte de stylo-caméra (92) , le style d'Aragon met l'accent sur l'effort du sujet "décrivant" plutôt que sur l' observation du visible en soi : "*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 oeil invente [...].*" (BO, p. 163). Au lieu d'insister sur le

fantasme de l'exhaustivité précise du regard, la description aragonienne tend au contraire à montrer comment le sujet créateur se débat avec le matériau du langage pour interpréter, c'est-à-dire reconstruire le référent dans l'écriture romanesque (BO, pp. 131-132; pp. 159-161). Ainsi, le traitement de la couleur de Périgueux par Marie-Noire (!) affirme une liberté dans la perception esthétique : dans un texte, la couleur n'est pas plus vraie qu'un monde en noir et blanc ; ce n'est pas une donnée préalable , elle n'appartient pas aux objets. Les esquisses attribuées à cette jeune narratrice inexpérimentée , qui ne connaît pas la ville , désignent en fait la qualité expérimentale de ces tableaux successifs qui font l'effet d' un feu d'artifice de couleurs arbitraires (BO, pp. 160-164). En jouant sur une variation de la palette, Marie-Noire transpose dans l'écriture les audaces du fauvisme. En quelque sorte, l'"école du regard" serait traitée ici de manière à permettre d'inventer une certaine "couleur des idées" au sens que Matisse donne à ce concept. (ARAGON, cf. H. Matisse, roman, II, pp. 229-256). Dans Blanche, le panorama de "*Périgueux comme roman*" (BO, p. 141) est une métaphore de l'activité créatrice, car il met en évidence la transformation que le rendu pictural et scriptural fait subir à la réalité existante: d'où sa différence avec la photographie du monde-objet. Mais l'approche commentée de la description utilise et conteste aussi bien ici avec une ironie affichée les stéréotypes touristiques de la "carte postale" (BO, p. 132) ou du guide Baedeker auxquels elle a recours (BO, p. 165) ; cette distance critique délibérée n'en diffère pas moins de la prétendue transparence de l'oeil qu'Aragon tient sans doute pour une trop simple illusion optique . Il est sur ce point en complète opposition avec les postulats de Robbe-Grillet , mais il rejoint peut-être d'autres recherches contemporaines en art et en littérature (93).

En outre, Robbe-Grillet se réclame depuis 1956 d'une "*destitution du mythe de la profondeur*" en complète opposition avec les descriptions d'objet dans Blanche ou l'oubli . Le lit, le téléphone donnent matière à des rêveries incantatoires , qui rappellent le lyrisme surréaliste (cf. BO, pp. 112-113, pp. 136-137) . Ils sont investis d' un inconscient mythique, ils renferment dans leurs profondeurs des secrets inquiétants . Au contraire, Robbe-Grillet dans Pour un nouveau roman (1963) estime qu'il faut renoncer au "coeur romantique" des choses, éliminer "l'intériorité suspecte" ,le "faux mystère" des objets. Robbe-Grillet condamne la tyrannie des significations humaines (psychologiques, sociales, fonctionnelles) qui s'approprient la réalité brute. En effet, "Une voie pour le roman futur" (1956), selon lui, consiste à révéler l'être-là des objets et des personnages , dans leur présence irréfutable, qui rend tout commentaire inutile, superflu, voire malhonnête . L'écriture fait preuve de rigueur en appréhendant le monde réel en surfaces mesurables. Robbe-Grillet dénonce, enfin, l'investissement humaniste dont serait porteuse la figure de la métaphore, car le rapport analogique relèverait d'une interprétation dictée par un mouvement de sympathie ou d'antipathie entre l'univers et l'être qui l'habite . (cf. Pour un nouveau roman, "Nature, humanisme, tragédie", 1958). En revanche, la métaphore poétise l'écriture des derniers romans ; dans Blanche ou l'oubli, la défense et illustration du symbole et de la mythologie passe par le retour aux états prétendûment dépassés de la science du langage. Aragon s'en prend même directement à ceux qui ne prennent pas en compte la symbolique du texte de Flaubert (94) : "*Du côté droit , remarquez, Flaubert a choisi le côté droit de sa gorge, en quoi cela constitue-t-il, direz-vous, une aggravation que ce ne soit pas le gauche? Pauvres sots, qui êtes de l'espèce des lyncheurs, pour qui*

droite et gauche sont égales, pourvu que le sang jaillisse..." (BO, p. 225). Il (l'auteur, derrière le narrateur ici) ne nous l'explique pas; mais il en a dit assez auparavant pour que nous puissions faire ici un rapprochement avec la figure du Christ sur la Croix --il suffit de se reporter aux scènes de Crucifixion ou de Déposition chez les Primitifs par exemple, pour vérifier que c'est au côté droit du torse que ruisselle le sang du Christ (95) ...Sur sa lancée, Robbe-Grillet rejette la dramatisation de l'absence , la sublimation de la souffrance dans Pour un nouveau roman comme la persistance d' attitudes "métaphysiques" qui viseraient à faire aimer le malheur plutôt qu'à lui chercher un remède . Au nom de quelle "pseudo-nécessité" entretenir dans la littérature cette "malédiction ronronnante"? Dans l'ensemble , donc, il propose au réalisme moderne des perspectives théoriques diamétralement opposées à celles d'Aragon.

Blanche ou l'oubli plaide pour l'homme-sujet dans le roman et contre le roman de l'objet en ayant recours à d'autres thèmes, à d'autres arguments substitutifs . Ainsi, le problème de l'avenir de la littérature , tel qu'il se pose à l'auteur face à d'autres conceptions de la modernité, se trouve formulé comme par contrebande au moyen de nouveaux concepts linguistiques . C'est en effet par référence à la "subjectivité dans le langage" , c'est-à-dire à cette fameuse théorie de l'énonciation chez Benveniste que le narrateur révèle sa désespérance lorsqu'il imagine par avance son rapport à la postérité, ou plutôt sa disparition dans le néant : " *Un univers d'après moi, le célèbre déluge. A qui tout entier je ne suis qu'une chose [...]. Un objet dégradé. La troisième personne au sens d'Emile Benveniste, professeur au Collège de France, qui voit en elle [...]* "la non-personne, possédant comme une marque l'absence de ce qui qualifie spécifiquement le "je" et le "tu"..." (BO, p. 392). Dans l'immédiat, son inquiétude

l'incite à demander à l'écriture qu'elle représente une affirmation de soi : "*Ecrire, c'est [...] la bataille que je livre pour être un homme et non point , précisément, une chose. [...]*" (BO, p. 394) .

B) Vox clamans in deserto

Cette tendance contemporaine à destituer le présupposé anthropologique, quand bien même ce ne serait qu'une fiction, l'auteur l'éprouve symboliquement comme si elle annonçait sa propre mort et celle de sa conception du roman. Les théories nouvelles donnent lieu ici à un fantasme de déréliction. Ce n'est tant l'idéologie que l'imaginaire de l'écrivain qui sous-tend son commentaire sur la fin de Salammbô. Loin de s'en tenir à la polémique anti-parnassienne, à propos de la mort de Mâthô, le "sujet de l'écriture" se projette au coeur du mythe sacrificiel; il est l'Homme qui "crie" dans le désert, qui proteste dans l'indifférence générale entourant sa disparition . Par ailleurs, l'abîme qui séparerait l'auteur de la génération de l'avenir est figuré, halluciné dans le discours romanesque de Blanche.

La littérature ayant , pour Aragon, une fonction essentielle de révélateur, l'auteur de Blanche ou l'oubli s'inquiète d'autant plus des évolutions représentatives de la modernité que les "symptômes" en seraient généralisés à la culture contemporaine . Ainsi, comme en témoigne l'image de la linguistique moderne dans le roman, l'influence massive du structuralisme en sciences *humaines* tend à faire disparaître le rôle de l'Histoire et de l'individu ; la fixité des lois du système fait abstraction des facteurs de changement, des éléments instables...Le narrateur de Blanche ou l'oubli cherche à réfuter les nouvelles méthodes d'analyse textuelle , qui méconnaissent un "*résidu non-analytique*" qu'en définitive "*il faut bien appeler l'homme*" (BO, p. 111) . En 1971 , Aragon critique encore les experts en dissection qui se fondent sur les dogmes de la linguistique

plutôt que d' explorer *"cet étrange pouvoir de l'homme, le créer"* ("Le créer", Les Lettres françaises, n° 1368 du 13 janvier 1971, p. 3). En 1960 déjà Aragon avait intitulé un article sur St John Perse "Car c'est de l'homme qu'il s'agit". Il regrette donc que l'avancée des recherches actuelles se double des signes avant-coureurs d'un certain anti-humanisme dans la culture (96) .

C'est pourquoi il faut rappeler à cet égard l'importance du commentaire sur Les Mots et les choses (1966) dans Blanche ou l'oubli (en particulier p. 428 et p. 430), puisque l'essai de Foucault se conclut en annonçant , après Nietzsche, la mort de l'homme comme l' aboutissement de l' *épistémè* moderne . Ce bouleversement du "postulat anthropologique" constituerait un vertige sans précédent .Pour Foucault, les trois dimensions des sciences humaines (travail, vie, langage) montrent que la pensée est "tramée" avec l'impensé . L' "analytique de la finitude" qu'elles inaugurent met fin aux catégories de la transcendance (de la métaphysique au marxisme) . Certes, dans Blanche ou l'oubli , la désespérance d'un sujet de l'écriture dénonce l'utopie dans l'Histoire en éprouvant l'absence de l'autre et l' absence à soi-même. Mais la dimension de la subjectivité humaine serait affirmée dans cette finitude même alors que Foucault va , lui, jusqu'à prétendre que *"l'"anthropologisation" est de nos jours le grand danger intérieur du savoir."* (97) .

Bien que le romancier se projette dans la pensée de Foucault et en reconnaisse la portée subversive (pp. 426-427; pp-429-430) la double objection , philosophique et éthique qu'il lui adresse concerne ce problème de l'humanisme moderne:

> [...] il est probable que mes amis intellectuels n'entendent pas cela tout à fait comme moi. [...]. La fin prophétisée de l'homme, ils y opposeront ce qui est vrai, que l'homme ne saurait penser le monde sans lui [...]. (BO, p. 428).

A part ça, même si envisager la disparition de l'homme relève de ces crimes définis , non sans imprudence sans doute, par les juristes

américains notamment, à Nuremberg, s'il faut voir dans la prophétie de la disparition de l'homme une sorte de génocide en préparation, des livres comme ça, vous direz ce que vous voudrez, on n'en voit pas tous les jours. (BO, p. 430).

Quittons le domaine du savoir . Rien ne rappelle dans Blanche le réquisitoire d' Aragon , après-guerre , contre l' art abstrait, non-figuratif; le débat est sans doute trop lié à la période stalinienne pour que la valeur significative de ce phénomène soit reprise .

Néamoins, l'on apprend que Stanislas Ford , un "spécialiste" de musique sérielle (dont le prénom slave est flanqué d'un patronyme identique à celui d'une firme américaine) (98) est en voyage en Afrique du Sud (BO, p. 485).

Quittons le domaine des théories d'avant-garde , de l'art et de la culture. Certains thèmes de Blanche ou l'oubli renvoient aussi à la déshumanisation mortifère de la société moderne . La science nouvelle de la robotique , par exemple, en constitue une image lisible . Dans le discours d'Aragon, ce n'est pas une "idée reçue", car cette méfiance envers le progressisme technologique s'oppose à l'optimisme à ce sujet qui dominait l'édification du socialisme ; toujours est-il que le narrateur s'inquiète des perspectives lointaines de l'"intelligence artificielle" parce qu'elles entraîneraient une regression à long terme des aptitudes humaines ; la téléologie du progrès est investie *a contrario* de négativité :

Mais ce progrès qui me prive d'une fonction peu à peu m'amène à en perdre l'organe. Plus l'ingéniosité de l'homme sera grande, plus l'homme sera démuni des outils physiologiques de l'ingéniosité. Ses esclaves de fer et de fil atteindront une perfection que l'homme de chair n'a jamais connue, tandis que celui-ci progressivement retournera vers l'amibe. Il va s'oublier.
Assez, assez! Je me complais dans cette perspective de la dégénérescence. (BO, p. 136).

La société actuelle est déjà représentée comme une société sans esprit, sans mémoire. L'image de la jeunesse pose une toile de fond à la crise des valeurs humanistes . Le narrateur, qui constitue dans le

roman l'instance thématisée de ce qu'il faut bien appeler ici le "sujet de l'écriture" décrit les nouveaux comportements dans leur inquiétante étrangeté , sous l' apparence objective du roman sociologique . Le thème de la société de consommation fournit facilement la preuve de cette futile hégémonie des objets , de ce culte dérisoire du *gadget* (BO, p. 395): la passion aveugle de la voiture, de la radio et la télévision, des stars (B. B, hier et aujourd'hui : cf. p. 32, p. 90, p. 332), l'industrie du show-business , le matraquage des slogans publicitaires (BO, pp. 384-386) . Le narrateur ironise sur le symbole de l'oubli immédiat qui se répand dans les moeurs avec la mode du jetable-- des sentiments aux idées nouvelles, et aux mythes, aussi éphémères qu'un *kleenex* (BO, p. 217) . Ceux qui ne lisent plus de romans formeraient une masse de nouveaux Barbares (BO, p. 131); la culture humaniste classique n' attire plus spontanément les jeunes gens (tandis que les "intellectuels" ne pratiquent que les théories modernes, les autres se reconnaissent dans le cinéma, la BD, la musique yéyé, rock) . L'oubli , la désinvolture, l'hédonisme superficiel les incitent à tenir des propos irresponsables sur les nazis (pp. 147-149) jusqu'à ce que Marie-Noire accède à une prise de conscience culturelle et politique et que Philippe connaisse l'horreur, la fatalité absurde de son double meurtre. Au début du roman, leur comportement aliéné aux modes de vie contemporains forme une sorte d'écume du présent, où ne s'agite que la turbulence vide et inauthentique de nouveaux stéréotypes. A la fin , au contraire, les deux jeunes gens seront atteints par l'expérience de la subjectivité et de la douleur.

La tendance à la réification , la mort prochaine de la civilisation sont dramatisées. Le roman ne se borne pas à prendre en compte les paramètres sociologiques que lui fournit le discours d'époque . C'est au-delà de l'analyse critique que le mythe de la fin de l'homme

rejoint celui de la fin du monde . Dans les derniers mots de son essai, Foucault lui-même énonce , en une image saisissante , l'idée que la figure humaine puisse s'effacer de l'horizon de la pensée , "*comme à la limite de la mer un visage de sable*" (99). Il nous semble que ce symbole pourrait être rapproché d'une longue citation de Luna-park, à la fin du chapitre qui commence par le commentaire sur Les Mots et les choses . A la fin du roman d'Elsa, en effet, l'avion piloté par Blanche Hauteville s'est peut-être écrasé dans le désert saharien; l'héroïne du roman a disparu; peut-être vit-elle parmi les nomades , revenue " en plein moyen âge", "sur cette étendue inhumaine où l'homme est abandonné à la seule force de son âme". (BO, p. 462). Le désert, où s'effacent les traces, constitue ici un symbole de la condition humaine . Quant au narrateur de Blanche , il se voit comme un naufragé sur son "*île déserte*" où il reçoit "*les journaux [...] comme des bouteilles ramassées sur le sable*" (BO, p. 372). Pour sa part, l'écriture qu'il pratique pour survivre est comparée aussi à une bouteille à la mer promise à une destinée aléatoire (BO, pp. 374-375) . Ce moyen de communication fragile va se perpétuer au-delà de la mort du romancier, comme dans la conception de l'oeuvre chez Vigny; la voix de l'auteur résonne encore à titre posthume dans le silence, pour résister à cette prétendue déclaration de la mort de l'Homme en littérature .

La vision de l'Apocalypse universelle confirmerait la menace catastrophique que le narrateur associe à l'image de l'avenir et de la société modernes , mais il faut , pour déchiffrer ce thème, passer par plusieurs relais implicites . Un passage du roman décrit ainsi l'inertie de la jeunesse au bord de la mer :

> Quittant mon haut perchoir amer, je descendais vers les plages, et je parcourais avec ma petite Opel grise ces grands cimetières de l'été, où la beauté du diable semble frappée d'immobilité, nue et crucifiée par le soleil le long de la mer. [...]. Je les regardais, m'imaginant au soir d'une bataille, tous à terre : et rien ne pouvait éveiller en moi plus fort le sentiment du temps incendié, d'un univers où je n'avais place ni

livre de Norbert Wiener". Or, Cybernétique et société (1954, pour la traduction française) construit une des premières théories de l'information, la "cybernétique" , d'un mot grec qui signifie "pilote" . Ainsi, la conception de la machine cybernétique et de la technicité en général , dans Blanche, serait à rapprocher des théories de Norbert Wiener , et de L'Ame d'Elsa Triolet. Selon N. Wiener, l'accroissement des échanges planétaires est décisif pour l'avenir de la civilisation , mais la transmission des messages subit l'effet de l'entropie, c'est-à-dire de la déperdition d'énergie. Dans notre monde, tant que l'organisation et son corollaire , l'information se développent, l'entropie ne s'accroît pas. Ainsi, le second principe de la thermodynamique, selon lequel un système tend vers un désordre maximal, apparaît comme l'état le plus probable de la matière; au contraire, l'ordre --que constitue , par exemple, la série temporelle du message -- est ce manque de hasard qui ne se trouve que par exception. Bien que Marie-Noire soit comparée à une machine cybernétique, elle se révolte , son âme s'émancipe de sa fonction . Blanche ou l'oubli fantasme sur d'autres désordres, d'autres défaillances des systèmes et des moyens de communication , des machines (la panne de l'horloge parlante, le brouillage des ondes sur les lignes téléphoniques, les parasites à la la télévision). Ici l'entropie agit au coeur de l'organisation censée la combattre . Dans Blanche, le progrès contribuerait lui-même à l'entropie , par une aggravation dialectique où s'affirment le scepticisme et le pessimisme.

Au chapitre II de son essai, "Progrès et entropie", Norbert Wiener annonce qu'"*il est probable que l'univers autour de nous mourra dans l'embrasement et l'incandescence; le monde sera alors dans un vaste équilibre de température dans lequel aucun "événement" ne pourra se produire.*" (100). Il faudrait que les hommes , qu'il compare à des

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

naufragés sur une planète vouée au désordre et à la mort , tirent néanmoins le meilleur parti possible de leur survie provisoire en faisant preuve d'ingéniosité technique, en découvrant de nouvelles ressources, en organisant les règles et les valeurs de leur civilisation (101) . Le narrateur de Blanche est plus pessimiste encore, quand il met en cause les créatures de fil et de fer qui entraîneraient le retour de l'homme à l'amibe . L'apothéose du "*temps incendié*" dans " *un univers d'après lui* " (BO, pp. 391-392) pourrait donc exposer une vision léthale de la "mort thermique" assez comparable à la prophétie de N. Wiener, mais Geoffroy, le narrateur, anticipant sa mort prochaine, craint aussi , le premier, d'être oublié , de n'être plus rien aux hommes qui viendront .Tandis que l'ombre de Blanche se projetterait dans l' avenir où l'auteur entend la consacrer , le narrateur est persuadé d'être incompris de la postérité : " *[...] tes yeux sur moi, d'un autre pays...et je ne suis au mieux, pour eux, qu'un mot dans un dictionnaire, un végétal exotique dans l'herbier abandonné des années trente...*" (BO,p. 398). Il est en proie à son image posthume, réduite par autrui au mauvais pas des années 30. De là même vient peut-être aussi que sa protestation humaniste, qui s'y fonde, ne peut être entendue dans les temps futurs. Sous les yeux d'Elsa , il ne peut qu'épancher le pathos de sa solitude devant une époque qui ne le reconnaît plus et dans laquelle il ne se reconnaît plus. Un retournement s'opère dans la problématique de la modernité, dans la mesure où le narrateur découvre qu'il n'est plus à présent , en tout cas *pour autrui*, une conscience vigilante confrontée à un monde négligent; *désormais, il* se figure être oublié, dépassé, déprécié par le devenir collectif. Son discours est accablé d'être un vestige ; il n'est plus accablant comme le serait une prophétie . Dans la troisième partie, Geoffroy , abandonné de la femme aimée, délaissé par tous, traverse

un état de passion et de dépression aiguës . Ce qui tombe sous son regard absent vient à être déréalisé : ainsi en est-il de l'apparition de Blanche ou de la vue insoutenable de la jeunesse crucifiée sur la plage. Il n'aperçoit au loin que l'opacité , le vide du monde futur auquel il a tendance à substituer le contenu de ses hallucinations . Sa conscience malheureuse éprouve son déphasement, si ce n'est encore l'aphasie . Quand cet homme d'âge proteste contre l'oubli, contre la réification mortelle de la réalité extérieure , il a fait depuis longtemps son deuil de la praxis : "*Quand est-ce que j'ai commencé à penser l'avenir, c'est pour les autres?*" (BO, pp. 415-416). Au sujet anéanti par l'Histoire , à l'être atteint dans sa vie privée, dans sa personne , l'écriture est un dernier refuge qui n'en serait pas moins toujours consumé d'angoisse et de ressouvenir [cf. chapitre III, 1-A et 1-B]. (102).

*

La notion de modernité a été employée ici dans un sens archéologique, dans la mesure où elle ne désigne que les discours contemporains qui s'en réclament, et auxquels Aragon fait référence ; ce n'est pas tant la description empirique ou littérale des rapports de l'écriture aragonienne à ce cadre théorique qui a retenu notre attention que les enjeux sous-jacents et les effets de sens de cette problématique . Car la relation d'Aragon à la modernité , dans les années 60 relèverait à la fois d'une stratégie et d'un drame (103) . Cette "angoisse de la filiation" serait l'image inversée, le négatif de ce que H. Bloom a appelé l'"angoisse de l'influence" . Comme le montre le parti-pris des Lettres françaises, il importe à l'auteur de se situer dans les débats théoriques de l'Avant-Garde contemporaine.

Aragon rappelle lui-même qu'il est un précurseur des années 20. Dans la mesure où "La fin du "Monde réel"" conteste à la fois le dogme de la crédibilité dans le roman classique et dans le nouveau roman, toute ressemblance avec l'"école Robbe-Grillet" paraît déniée par l'auteur au nom de sa propre invention. Le fait de s'indexer sur la modernité vise à combattre la désaffection qui laisserait l'auteur en arrière , en retrait de la jeune littérature. L'écrivain emploie des concepts linguistiques pour défendre ou renouveler sa conception de l'art ou de la littérature dans un langage réactualisé . Il ne lui échappe pas qu'il joue un rôle d'aîné assez particulier et que la "jeune littérature" vise à se définir comme la modernité actuelle en -dehors de lui, sans lui, voire contre lui . La séduction en miroir serait la forme idéale de cette relation, mais les présupposés de l'héritage la rendent en partie inopérante; l'adhésion au stalinisme limite l'effet de reconnaissance .

Il semble que l'auteur compense par avance l'échec possible du rapprochement qu'il s'exerce à opérer , dans la mesure où il affirme son autonomie, sa spécificité et qu'il cherche aussi à éviter une fétichisation de la modernité par elle-même, par opposition aux "anciens", aux prédécesseurs. Dans Blanche ou l'oubli, les évolutions récentes des idées et des moeurs font souvent apercevoir "*la ligne de flottaison de la bêtise*" (OP4, p. 103); le "*niveau d'étiage*" de la culture contemporaine n'a qu'un faible débit par rapport aux variations qui traversent l'histoire , aux lames de fond qui s'y déversent . L'apparente modernité décline vers le couchant — à l'horizon , tout se recourbe. L'avant-garde d'aujourd'hui est tributaire de l'avant-garde d'hier; celle-ci devient un monument classé, tandis que les auteurs classiques ou contemporains se déclassent (JJ, p. 103-104). Dans le contexte immédiat, la destabilisation des valeurs en

littérature permet peut-être de ruiner les prétentions de la modernité et de combattre le discrédit , la démonétisation du réalisme socialiste . En insistant sur le changement de sens , sur la mutation des références, Aragon ne se contente pas d'observer le flux et le reflux de la modernité ; il se livre dans les derniers romans à un vaste travail d'assimilation et de désassimilation de son appartenance à la modernité antérieure, depuis le surréalisme au réalisme socialiste, le dernier terme de la triade étant la modernité contemporaine des années d'écriture. Les différences aperçues par rapport aux évolutions actuelles interfèrent avec les précédentes confrontations.

Il n'est pas de notre propos de nous diriger vers une synthèse hégelienne ; il ne s'agit pas de montrer que ce résidu inassimilable qui sépare Aragon de la modernité des années 60 contient des éléments "post-modernes", encore que cette hypothèse permette de redéployer quelques convergences théoriques qui diffèrent de la lignée moderniste du nouveau roman, comme le retour de/à la fiction, sous la forme d'une poétique du "semblant" et du paradoxe, la déconstruction de l'axiomatique et des structures formelles . Mais les "modèles" exterieurs ont leurs limites; nous essaierons à présent d' analyser l'art du mentir-vrai dans les derniers romans comme une poétique à part entière.

TROISIEME PARTIE : L'ENTRE-DEUX DANS L'ECRITURE. UNE POETIQUE DU COMPOSITE

CHAPITRE VII : VERTIGE DES GENRES, VERTIGE DES MOTS

Aragon ne souscrit pas à l'adage naïf de M. Jourdain , car il a pratiqué toutes les formes intermédiaires de la prose et de la poésie (le poème en prose, le vers libre, les versets...) . Leur opposition exclusive est un signifiant de l'interdit que son oeuvre n'a cessé d' enfreindre, de dérégler . Les derniers romans renvoient un reflet de l'écriture poétique et de la théorie littéraire. Plus généralement, les rapprochements possibles entre les catégories du discours permettent leur mouvance , leur jeu variable, contrairement à une conception académique de l'écriture. La reprise de telles ou telles modalités en déplace les connotations, les présupposés (1) . Aragon met en cause en fonction des circonstances historiques, du contexte culturel, les partages implicites sur lesquels se fondent les formes héritées et l'indexation apparente des valeurs de la modernité et de la tradition . Quand il récuse la distinction entre les "vers" et la "prose", entre le poème , le roman ou l'essai (2), il entend surtout manifester sa prédilection pour la plasticité du langage. Mais le brassage, le "polymorphisme" , la polyvalence dont témoignent ses écrits n'empêche pas l'auteur , en s'autorisant une entière liberté , de faire encore référence à des catégories de genre, comme s'il se plaisait à (ré)évaluer chaque fois leurs différences minimales avec une certaine relativité pour les réinventer toujours autrement : en somme, l'écrivain se reserve le droit d'en comparer et d'en manipuler subjectivement les effets de sens . Par là même, la problématique du genre chez Aragon aurait un certain rapport avec la problématique de la fiction: tel genre

peut être supposé dans un texte sans être pratiqué littéralement; il peut être imité, commenté , transposé, repris en marge, en miroir.

Les phénomènes composites sont commentés de plus en plus nettement dans les écrits d'Aragon, à partir de la seconde moitié des années 50; le fait d'expliciter , de réfléchir comme un fait de l'écriture littéraire la transgression des genres , leur non-limitation revient à accentuer les traits de cette poétique de l'hybridité . Délibérément, l'oeuvre tardive prend les genres et les formes littéraires à contre-emploi , en jouant à la fois sur leurs incompatibilités et sur leurs recoupements parfois inattendus. Cela se traduit déjà dans le classement bipartite des oeuvres complètes d'Aragon (domaine romanesque/domaine poétique) qui comporte inévitablement des ambiguïtés et même quelques apparentes "anomalies" sur lesquelles, pour certaines, l'auteur a attiré l'attention (3) . Mais plus significatives encore sont les oeuvres où la relation du titre et du texte repose sur un traitement contradictoire du genre romanesque. Le fait que les distorsions soient annoncées à ce niveau essentiel en confirme aussi l'importance . Le premier en date de ces titres "décalés" est Le Roman inachevé (1956) , qui fait partie de "l'oeuvre poétique" et que l'on peut définir , certes approximativement, comme une "autobiographie en vers". Il ne s'agit plus seulement , à l'exemple d' Anicet ou le Panorama, roman , de promouvoir la catégorie de la fiction romanesque , de l'afficher contre certains interdits, puisqu'il y a ici, en outre , une contradiction entre la notion de prose et celle de poème. (4) Certains textes d' Elsa, poème (1959) et Les Poètes (1960) présentent une composition hybride entre poésie et théâtralité . Le Fou d'Elsa peut se lire comme un poème ou comme roman (FE, p. 16) ; on y trouve aussi des commentaires en commentaire sur l'art poétique du Medjnoûn: à la forme poétique du récit s'ajoute la critique "métatextuelle"; mais Les Poètes avaient

ouvert la voie à cette théorisation interne...Dans le corpus des derniers "romans", des titres comme Henri Matisse, roman (1971) et Théâtre/Roman retiennent tout d'abord l'attention. Pour le premier, Aragon explique son choix par une tentation irraisonnée qui se serait d'abord imposée à lui . L'on peut en inférer qu'ici comme dans Le Roman inachevé, l'arbitraire immédiat qu'affiche cette conception du roman ne craint pas de se caractériser comme une certaine pseudologie . Sous cet effet d' improbabilité, la motivation du titre, de nouveau, renvoie aux métaphores du mot "roman" , à l'interférence de la réalité et de l'imaginaire (5) .

On se proposera d'étudier ici l'autre "cas-limite" de notre corpus, dans la mesure où il demande sans doute une analyse "formelle" plus approfondie de la question de *la double* appartenance de genre. Dans Théâtre/roman, en effet, le signe typographique du titre annonce-t-il un clivage ou un mélange des genres ? Pour avoir déjà rencontré une instabilité du même type à l'origine des équivoques entre les personnages, on peut être tenté de répondre d'avance que le texte participe à la fois de la disjonction et de la conjonction entre le discours théâtral et le discours romanesque. En outre, la textualité composite fait intervenir aussi l'alternance des textes en vers et des textes en prose. Le plan des significations interfère avec l'analyse des dispositifs formels : un certain imaginaire détermine la double virtualité du genre. On ne saurait épuiser les exemples de ce vertige des catégories fondamentales de l'écriture, ainsi descellées de leur socle. Cette dérive se retrouve aussi dans les croisements de l'intertextualité et dans les métaphores de l'écriture poétique que sont la musique ou l'opéra dans La Mise à mort.

Mais il convient sans doute de généraliser ces phénomènes au vertige du langage même. Traverser la multiplicité , l'hétérogénéité des genres

équivaut à affirmer , en fin de compte, à l'opposé, l'unicité de l'écriture : en effet, le discours littéraire qui revêt toutes les formes absorbe aussi leurs différences. Son point d'engendrement ramène à une synthèse située au confluent de l'autre et du même. Blanche ou l'oubli montre bien que sous le niveau des genres c'est du langage dans sa totalité qu'il s'agit, comme matrice des genres. Ainsi, par exemple, la co-implication de genres comme la fiction romanesque, la poésie et l'essai revient à faire fusionner ou se croiser langage poétique et métalangage romanesque. Dans Théâtre/Roman, le langage du théâtre est doublé par la scène de l'écriture . On essaiera donc de discerner, pour finir, à quoi tient l' analogie entre le vertige du langage et le vertige des genres . L'importance révélatrice du jeu verbal nous paraît liée à cette problématique.

1. ROMAN REALISTE, ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE, ROMAN FANTASTIQUE

Il est peut-être utile d'analyser tout d'abord certains faits limités à la catégorie du roman . L'équivoque des genres commence au niveau de fissures internes , et par là même primordiales, s'ouvrant entre diverses modalités de l'écriture romanesque . Au lieu d'entretenir la cohérence du roman réaliste, il s'agit d'inquiéter la clôture qui en assure la lisibilité, à travers une série de glissements d'un type de roman à l' autre.

A) Les stratégies paradoxales du discours fictionnel

Une ligne de faille apparaît d'abord dans la conception du roman "réaliste" . Alors que l'art du réalisme traditionnel consiste à faire croire à la réalité du "mensonge" et que les théoriciens du Nouveau Roman , dans les années 60, opposent à ce simulacre de "monde réel" la seule réalité que constitue l'écriture, les derniers romans d'Aragon

font jouer tant la dénonciation de l'illusion réaliste que sa recréation comme des pièges de l'écriture (cf. chapitres I et II de la première partie). La Semaine sainte(1958) marque sans doute la transition entre la perfection du semblant de réalité et la dénégation du roman historique (cf. J'abats mon jeu (1959)(6) . En effet, d'après la pratique du mentir-vrai dans les derniers romans , l'écriture romanesque , pour satisfaire à la définition du réalisme, doit être reconnue à un certain moment comme fictive -- c'est-à-dire ici comme irrecevable-- par rapport à l'univers d'expérience . Il y a là un paradoxe dans la mesure où l'appartenance du roman réaliste à son image en tant que genre est d'emblée compromise. La fiction romanesque ne s'efforce plus seulement d'accréditer son analogie avec la réalité; elle convient également de l'arbitraire , de la contradiction qu'elle engendre par rapport au référent et par rapport aux conventions du réalisme. La confrontation est d'autant plus accusée qu'Aragon continue à se réclamer du "réalisme socialiste" comme s'il croyait encore possible de dénoncer les normes , les conventions particulièrement figées de l'esthétique soviétique .

Un mécanisme exemplaire symbolise les divergences entre les derniers romans et la conception ordinaire du réalisme . Ils réfléchissent le franchissement du seuil de la fiction, au lieu de l'effacer pour décrire le monde réel. Le discours fictionnel vise en effet généralement à se faire passer pour non-fictionnel , à se travestir en discours de vérité. C'est cette actualisation de la fiction que Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle le "trope fictionnel"(7) . Il s'agirait d'un trope dans la mesure où il y a un renversement dans la hiérarchie usuelle des valeurs sémantiques, sous la pression de certains facteurs co(n)textuels: le sens littéral (le statut de non-véridicité de la fiction) est dégradé en simple trace connotative, tandis que le

sens dérivé (le paraître-référentiel) est mis au premier plan . Le concept d'effet de réel ne retient que le second aspect de cette figure qui , comme tout effet de croyance, fait appel au dédoublement, au clivage du sujet lisant . C. Kerbrat-Orecchioni prend des exemples de ce trope dans les premières phrases de romans, dans les formules liminaires des contes, mais elle ne cite pas Aragon, qui définit pourtant les incipit comme un échangeur, un commutateur entre la vie et l'écriture . Il est donc permis de penser que les "phrases-seuils" , comme Aragon les appelle, constituent une synecdoque de sa poétique romanesque , un emblème réflexif du "mentir-vrai". Sa spécificité serait de commenter l'existence du trope fictionnel, et non seulement dans cet essai de 1969 sur l'ensemble de son oeuvre , mais dans son oeuvre romanesque tardive où les distinctions s'estompent entre le discours romanesque et l'essai , le métadiscours romanesque. Ainsi , pour en prendre un exemple dans La Mise à mort, au début de la "Digression du roman comme miroir", la reprise du thème de Lewis Carroll, la traversée du miroir, est une métaphore métatextuelle (8) qui met en évidence le recours au trope fictionnel :

> C'est ainsi qu'Alice dit au petit chat: "*Prétendons qu'il y a un chemin pour traverser le miroir et passer dans la maison d'au-delà...*" aussitôt le jeu commence, le roman : (Alice) *était déjà grimpée sur la cheminée le temps de le dire, bien qu'elle ne sût guère comment elle y était parvenue. Et certainement la glace était en train de fondre, juste comme un clair brouillard argenté...*
> Mais pour moi, si je ne suis plus à l'âge de faire la conversation aux petits chats, la question demeure toujours de traverser le miroir, de passer dans la maison de l'autre côté, c'est-à-dire d'entrer dans ce monde qui m'est interdit, ce monde toi. *Let's pretend...* et je suis déjà au-delà des apparences [...]. Ainsi commence n'importe quel chapitre de ce roman qui est l'amour de toi. (MM, p. 185)

Il est à remarquer que l'emploi du trope fictionnel se généralise sans distinction de genre à tous les énoncés pouvant être l'objet d'une croyance, comme le discours amoureux : en effet, le passage cité est suivi du "collage" d'un poème dédié à Fougère, dont le titre choisi ,

"Chanson", est annoncé comme un "let's pretend" ("supposons que c'est une chanson"). Le défaut des rimes de la "romance" dans le roman est comparé ensuite à "*cette tache à quoi se trahit la surface trop parfaite du miroir entre ce monde-ci et l'autre...la séparation des eaux, qui parle ainsi?*" (p. 186).

Nous pouvons donner la réponse attendue, c'est Elsa Triolet en 1949 dans le prologue de Bonsoir, Thérèse :"*La ligne de partage des eaux du vrai et de l'inventé se perd*" (9) . Cette allusion qui fait le lien avec les enjeux autobiographiques indique l'effet paradoxal du repérage du "comme si" : la mise en évidence du trope à partir de La Mise à mort ne sert donc pas ici--ou pas uniquement --à démarquer le référent extratextuel de la fiction romanesque. Compte tenu de 1 'implication de l'autobiographie, la stratégie décrite vise à confondre dans le texte les reflets de la réalité et de la fiction , à troubler leurs limites trop explicites .

B) Dénégations de l'autobiographie. Pseudo-autobiographie.

Le "mentir-vrai" instaure des ambiguïtés entre le genre romanesque et le genre autobiographique, même si le déchiffrement de la composante autobiographique peut démontrer en fait le caractère non-fictionnel de certains épisodes . La relation entre le monde imaginaire et le "monde réel" est dialectisée par des similitudes et des infractions déjà analysées dans la première partie. Des intrusions d'auteur ont beau nous expliquer sans ambages que les différences introduites entre l'univers fictif et le référent servent à éviter une assimilation abusive entre le romancier et ses personnages, le mécanisme de défense dont il s'agit , les multiples allusions et coïncidences autobiographiques ne font qu'entretenir l'équivoque (MM, p. 33, p. 37; BO, p. 467-9; T/R, p. 334, p. 342, p. 387). Dans la mesure où les démentis de l'auteur dans le texte ou dans le paratexte (10) peuvent

être lus comme des dénégations de la vérité, ils se trouvent partiellement invalidés (par exemple lorsque l'auteur affirme "Blanche n'est pas Elsa" dans l' "Après-dire" de Blanche ou l'oubli et dans la Préface à Aurélien, coll. Folio, p. 14) . Mais la dissociation schizoïde maintenue entre le roman et l'autobiographie remplit une fonction pragmatique, qui est de déjouer les conditions formelles de l'autobiographie. Le clivage posé en principe d'un genre à l'autre suffit à rendre indiscernable le contenu autobiographique [chap. I, 1-]. Il permettrait au "mentir-vrai" de soutenir une équivalence paradoxale entre le dévoilement et l'effacement de la composante autobiographique : plus le contenu autobiographique est considérable, plus l'auteur doit dissimuler qu'il s'agit de faits, d' épisodes réels au moyen de certains procédés qui connotent par définition bien plutôt la narration fictive ou objective que l'autobiographie, comme le récit à la troisième personne . Aragon affirme dans J'abats mon jeu (1959) qu'il a ainsi procédé pour Les Communistes (JJ, p. 149).

A l'inverse, si l'auteur prête à des personnages imaginaires ce qui est vrai de lui, il a pu , dans d'autres textes, inventer de toutes pièces ce qu'il écrit à la première personne comme un simulacre autobiographique . L'emploi du pronom de la première personne fait croire à tort à la véridicité , à l'implication réelle de l'auteur. Un exemple de ce malentendu sur lequel Aragon revient en 1964 dans l'"Avant-lire" au Libertinage est la fameuse déclaration de Clément Grindor (Li, p. 29 et p. 78). Par le biais de commentaires sur Le Jouvencel de Bueil et sur un essai de Charles Lamb (MM, p. 190), la première "Digression" de La Mise à mort soutient cet argument que la vérité autobiographique peut s'avancer d'autant plus loin qu'elle est masquée , couverte par le genre romanesque. La dialectique de la prudence et de l'imprudence déterminerait l' asymptote de la

reconnaissance et de la non-reconnaissance , de la coïncidence et la non-coïncidence . Le roman est en ce sens une forme de contrebande de l'autobiographie .

Les références à l' autobiographie peuvent aussi être théorisées dans le texte sous une forme apparentée à la fiction romanesque (11). Ces phénomènes ne relèvent plus du statut du roman comme mixte objectif entre roman et autobiographie; l' analyse se déplace vers le fonctionnement, même vide, des "*faux aveux*" (BO, p. 468), sur les condtions de possibilité ,dans l'écriture romanesque, d'une pseudo-autobiographie . Ainsi, dans Blanche ou l'oubli, le discours du narrateur échange les deux virtualités (roman vs autobiographie), les fait se commuter pour se définir paradoxalement : "*Je relis ma vie , comme un roman que j'aurais aimé ou pas aimé [...].*" (p. 41). Geoffroy se décrit (est décrit) dans la situation d'un autobiographe qui ferait passer le récit de sa vie pour fictif, alors que c'est l'inverse qui se produit de l'autre côté du miroir : en tant que personnage romanesque, le narrateur ne peut que faire passer pour réel un récit fictif, dont il fait partie. L'écriture romanesque ne peut lui inventer qu' un "*trompe-l'oeil de sa mémoire*" (T/R, p. 428). Le fait qu'un narrateur fictif déclare raconter sa vie, c'est un énoncé qui se résorbe, en dernière instance, dans le domaine de la fiction romanesque. Ce ne serait pas le cas , bien sûr, à supposer que ce soit l'auteur qui parle derrière Geoffroy et qui prête aux confidences de son double une transparence qu'il n'assume pas; mais l'on sait combien l'identité (l'unicité) de l'auteur, du narrateur et du personnage, est controversée dans le texte . Quoi qu'il en soit, le narrateur, à qui est attribuée la profession de linguiste, persiste à ne pas assumer un statut de romancier ou le statut du romancier (et pour cause!): "*Je ne suis pas un romancier, moi. Je ne sais pas donner un langage différent*

aux différents personnages." (BO, p. 320). Les derniers romans jouent constamment sur ces décrochements entre fiction et réalité , tirant des effets nouveaux des décalages irréductibles entre le texte et le hors-texte :

"Parce que justement, Blanche, eh bien, Blanche n'a jamais été un être de mon imagination. Et quand je songe à notre vie, je veux dire à ce temps , pour les autres, où nous vivions apparemment ensemble[...]. C'est à Blanche que je me rends compte à quel point je ne suis pas , je n'aurais jamais pu être un romancier. Même si, par dépit sans doute, je je me sens parfois capable d'imaginer une Marie-Noire ou l'autre, de me laisser imaginer par elle...à défaut.[...]parce que Blanche , elle, n'est pas [...] un personnage de roman, une Marie-Noire. Je ne l'imagine pas, je vous dis. Je ne l'invente pas. Je la cherche à tâtons dans mes ténèbres. (BO, p. 351)

L'idée de poser la réalité de Blanche (ou d'Elsa) en- deça ou au-delà du discours romanesque n'est pas sans rappeler le mythe fondateur du discours amoureux [cf. chapitre III. 3 A-, 3- B] . Toutefois , cette allégation peut être analysée du point de vue formel comme un faux-semblant du texte, ayant pour fonction de faire croire au statut extra-romanesque de Blanche. La ligne de démarcation --illusoire, donc-- que le texte trace entre fiction romanesque et hors-texte référentiel pourrait se définir comme l'inverse du "comme si" qui annonce, lui, les conventions du discours fictionnel . Ce déni de l'entrée en fiction fonctionne , d'autre part, autrement que le trope fictionnel, puisque celui-ci ne fait qu' attester d'une pseudo-réalité. Mais il produit le même effet, qu'il renforce par hyperbole , en substituant à la simple affirmation la négation d'un premier degré de paraître référentiel.

Plus généralement, l' hésitation de Geoffroy Gaiffier entre le projet romanesque et l'intention autobiographique , telle qu'elle est exprimée à maintes reprises dans l'énoncé fictif , devient du même coup réflexive, spéculaire : il y a , au niveau de la narration , une mise en abyme des codes de l'écriture, des ambiguïtés du mentir-vrai (12). Cependant, l'intention manifestée par un narrateur fictif de raconter sa

vie, est une proposition qui , en fin de compte, se ramène logiquement à son contraire , dans la mesure où cette supposition d'un contrat référentiel ne résiste pas à son assimilation en tant qu' effet de sens de la fiction. La démonstration *a contrario* , partant du personnage réel pour en découvrir l' irréalité, aboutit à la même conclusion. Aragon en a entrevu les possibilités sans les pousser encore à leurs extrêmes conséquences dans La Semaine sainte où la vraisemblance référentielle est encore ménagée :"*J'ai bien le droit de faire le contraire de ce que fait le romancier classique qui donne à l'accumulation de traits de personnages ayant existé un nom imaginaire, et d'introduire les données de* mon *expérience sous un nom* historique *dans un personnage ,qui, certes, n'a pas toujours pensé telle ou telle chose , mais , après tout, aurait pu*."(JJ, p. 88)

On peut cependant démontrer que la vraisemblance référentielle contourne ici le référent proprement dit. Il en va de même , plus généralement, quand les noms de personnages réels sont mentionnés pour servir de garants à un fait de cette autobiographie supposée ou de caution à l'illusion réaliste (cf. "La Lettre" dans BO, p. 186). Bien que des noms réels fassent croire à la référentialité, ils ne désignent plus rien de proprement référentiel (tout au plus un simple paraître-référentiel) , car il est inévitable de leur prêter des faits inventés pour les mettre en relation , en communication (dans le discours ou dans le récit) avec les personnages imaginaires ; au bout du compte, leur emploi est fictif, puisqu'il n'est plus attesté dans l'univers d'expérience. C'est ce que Vincent Descombes a montré en étudiant en toute rigueur les présupposés des index de la "Comédie humaine " mêlant personnages réels et personnages fictifs (13). Le statut différencié des personnages tel que le perçoit l'analyse externe, tend à se réduire , à se dissiper dans le discours romanesque.

C) Illusion référentielle et référent extratextuel

La transposition du référent réel peut engendrer d'infinies combinaisons de l'équivoque textuelle. Dans le roman classique, le mélange des personnages fictifs et personnages réels feint de garantir la conformité de la représentation avec la réalité extérieure; mais il n'en reste pas moins qu'il est impossible que des personnes ayant existé rencontrent des personnages fictifs; le principe de la coïncidence qu'il s'agit d'obtenir entre la réalité et la fiction romanesque se fonde sur un artifice illogique , alors que dans le texte même , elle va de soi, et constitue au contraire une stratégie de la crédibilité. Dans les derniers romans, en revanche , cette impossibilité est mise en évidence pour constituer une ressource de l'écriture de la fiction dans ce qu'elle a de plus déconcertant; l'incohérence est assumée comme une ruse herméneutique . A tout instant, en effet, le texte joue sur le cotoiement incertain de personnages prétendus fictifs et des pseudonymes de personnes réelles et sur le chassé-croisé inverse de noms et d'autres indices donnés comme réels, alors qu'ils recouvriraient des masques, des pseudonymes inconsistants . La coexistence complexe de la réalité et de la fiction dans le mentir-vrai attire la fiction vers la semi-réalité ou attire la réalité vers la fiction.

L'importance accordée à l'insertion des éléments réels dans le roman peut aussi être mise en parallèle avec le procédé des collages. Cependant, les éléments "tout faits" auxquels empruntent les collages sont prélevés à d'autres textes ou messages discursifs. Il n'y a donc pas lieu de confondre l'insertion omniprésente de matériaux référentiels (historiques ou autobiographiques) et l'incorporation de matériaux citationnels ou intertextuels (14) mais dans un certain nombre de cas-limites, les deux problématiques peuvent se recouper : 1) des éléments

réels (lieux, faits) mentionnés dans d' autres textes peuvent être cités et commentés en tant que tels (cf. par exemple, le décryptage d'un site de Luna-park dans Blanche ou l'oubli, pp. 441-2; pp. 449-50 ; une promenade littéraire sur les traces de Goethe dans La Mise à mort, pp. 317-8); 2) des noms d'écrivains interviennent comme des personnages réels (référentiels) dans le récit en même temps que le texte noue un dialogue avec leur oeuvre , lequel s'apparente à la pratique des collages (cf. dans la mesure où les apparitions d'Aragon dans La Mise à mort interfèrent avec son autotextualité; et de même Elsa Triolet rend visite à Fougère pour lui remettre le manuscrit du Grand Jamais, p. 397); 3) comme dans Le Paysan de Paris, un "document" prélevé à l'univers réel (au référent externe) peut être reproduit dans le texte sous sa forme matérielle (cf. les "collages" de coupures de journaux dans Blanche ou l'oubli et dans Théâtre/Roman) . En fait, l'analogie entre l'insertion des collages et les éléments référentiels préconstruits réside essentiellement dans leur fonction de point de départ (d'embrayeur) pour l'invention.

Dans les derniers romans, la relation des éléments réels et des éléments fictifs, les degrés de transposition intervenant à mi-chemin de l'autobiographie et du roman font l'objet d'appréciations diverses . Il s'agit de comprendre "*comment naissent les personnages de roman, ce qui se mêle aux choses dites, l'ombre sur tout des choses tues, le mélange de l'invention et de la vie, plus peut-être que de la biographie objective de cette vie secrète dont je suis le seul témoin.*" (MM, p. 203). Il est trivial d'admettre que l'homme fait appel à l'imagination pour remplir les blancs de la mémoire collective ou individuelle. Ainsi, l'auteur fait savoir dans La Semaine sainte qu'il faut reconstituer le décor de la ville de Beauvais en 1815, puisque rien ne subsiste du référent historique (SS, p. 229).

L'argument de Blanche ou l'oubli reprend une interversion entre la veille et la réalité déjà suggérée dans La Mise à mort (MM, p. 151 , p. 211 et , pp. 214-5). Il part d'une méditation du narrateur sur les souvenirs qui lui échappent comme s'il s'agissait du contenu d'un rêve. A cette virtualité de l'amnésie, que le sous-titre annonce, pourrait correspondre l'amorce d'un "roman analytique" (BO, p. 41) . A la différence des faits réels que l'on pourrait qualifier de préconscients -préconstruits, ces éléments autobiographiques lacunaires, elliptiques, auraient la particularité de résister , de se dérober, même si leurs bribes resurgissent objectivement des abimes à travers les faux-fuyants et les faux-semblants de la fiction . Cela concerne particulièrement le discours autobiographique: "*Les personnages réels de ma vie, je les fuis, voilà l'étrange où j'en suis venu, l'extrémité. Je n'ai plus de biographie, plus de géographie humaine à parcourir [...].*"(T/R, p. 439). Il est révélateur aussi que les marges du récit et les latences du discours privent de la possibilité de comprendre plus profondément la " vie *privée*" (T/R, p. 147). L'écriture du réel se voit confrontée aux figures du vide (T/R, p. 393), condamnée aux désertions du silence.

La dénégation de genre appliquée à La Semaine sainte ("Ceci n'est pas un roman historique") semble à première vue paradoxale, en raison du travail d'érudition du romancier réaliste. Elle peut se lire comme un scrupule à l'égard du référent. Mais cette preuve d' "honnêteté" (JJ, p. 89) a pour enjeu de faire reconnaitre , au contraire, les droits légitimes du mensonge romanesque . Certes, il est conforme à la tradition du roman réaliste de faire appel à l'imagination quand, à défaut de connaître toute la vérité historique ou biographique, la reconstitution relève de la stricte nécessité , et respecte l'exigence d'une incontestable "*vraie semblance*" (T/R, p. 392). Mais lorsque, dans La Semaine sainte, le "mentir-vrai" s'emploie à rendre insoupçonnable

les trucages, l'écriture dépasse cette légitimité minimale et s'arroge des droits supplémentaires pour satisfaire à un goût immodéré du trompe-l'oeil . En effet, le procédé de la "stéréoscopie romanesque" qu'Aragon analyse dans la genèse de La Semaine sainte, relève d'une collaboration si étroite entre le vrai et le faux qu'elle entretient leur complicité suspecte (cf. "Secrets de fabrication", JJ, p. 48-57) . Le mutuel appui que se prêtent les sources historiques et la fiction, le savoir référentiel et l'art de mentir ressemble alors à un certain dévoiement du rôle normalement assigné à l'imagination réaliste .

L'auteur ne se cache pas d'avoir voulu exploiter la vérité "*pour servir d'introduction au mensonge*" , pour en faire , toujours selon ses propres termes , "*un marchepied à la fiction, un passeport pour le roman*". Il est convaincu du bien-fondé de ce mot de Nodier: "*Pour parler de féérie [...] il faut partir d'une écuelle de soupe*" (JJ, p. 88). Cette voie d'accès à l'irréel peut se décrire comme une variante du trope fictionnel où le récit du genre le plus fictif partirait de l'authenticité référentielle pour atteindre son effet optimal. La vraisemblance réaliste (historique, dans La Semaine sainte) est considérée comme un préambule stratégique par lequel l'arbitraire de l'invention et le merveilleux du rêve se déploieraient peut-être mieux que sous l'égide du surréalisme.

Il arrive aussi que les rapports entre fiction et réalité soient décrits non plus en termes de collaboration ou de symbiose mais de conflit et de rivalité . Le pari des écrivains n'est-il pas de devancer ou de contredire le peu de réalité, ou encore seulement d'essayer de mentir? (MM, P. 188) . Si leurs ambitions sont fondées, la réalité confirme l'imaginaire; en ce sens, le triomphe reviendrait à la réalité , qui a tôt ou tard le dernier mot. Des exemples empruntés à la vie sentimentale de Flaubert et de Hölderlin montrent que

"*l'imagination n'a pas grand jeu sur le temps réel, s'il lui est possible de tricher avec l'espace [...]*". (BO, p. 92-3). Un élément inventé, que l'on croit *a priori* non-véridique peut , en fait, être vrai, et/ou le devenir certainement un jour. C'est souvent dans l'oeuvre d'Elsa qu'Aragon a voulu voir des preuves de ce mimétisme de la réalité ; l'intuition de la romancière tient de l'art magique, car une chose imaginée par elle a une grande "force d'objectivation" (nous le montrerons plus en détail au chapitre suivant, en analysant l'intertextualité avec Elsa romancière dans notre corpus) . Un jour ou l'autre, le hasard , les lois probabilistes (ou déterministes) de la réalité abolissent le statut de l'imaginaire qui , par définition, est celui du roman. La motivation la plus profonde du réalisme apparaît ici comme un jeu expérimental: c'est l'art d'éprouver mais aussi de combattre l'incertitude aléatoire du devenir-réel de la fiction. Aragon cultive même cette fascination pour l'illusion archaïque de ce devenir-réel , sous sa forme magique et mythique; les progrès du genre humain font reculer la frontière entre la réalité et le rêve comme un but inaccessible . La dialectique entre la possibilité et l'impossibilité de connaître la réalité donne lieu à une nouvelle dénégation de genre , d'entrée de jeu , dans Blanche ou l'oubli, dont le premier chapitre s'intitule "Ceci n'est pas un roman d'anticipation". Cette réplique à la déclaration de La Semaine sainte ("Ceci n'est pas un roman historique"), porte symétriquement du côté de l'avenir; elle s'en prend sans doute, non sans arrière-pensées, à certaines ambitions utopiques de la doctrine réaliste socialiste ...

La mise en évidence du trope fictionnel nous montre que le vertige du "mentir-vrai" dans les derniers romans trace la limite entre le texte et l' image que celui-ci renvoie du hors-texte . La pseudo-autobiographie ou "fausse autobiographie", en tant que supposition

révocable, a été analysée comme un exemple de cette problématique (cf. *supra*, 1. B). Mais les effets illusoires de la mimesis extratextuelle en sont parfois explicités en connaissance de cause pour accroître l'illisibilité : *Entre un être réel et un être imaginaire, même Shakespeare ne se l'est pas permis, le dialogue.*" (BO, p. 118). Cette prosopopée inédite (qui vaut entre Marie-Noire et Geoffroy comme avec Blanche) décrit une transgression de niveaux dont l'effet consiste à susciter des degrés de réalité qui s'avèrent eux-mêmes fictifs. Le texte figure une ligne de démarcation illusoire pour faire croire à une vérité référentielle différenciée de l'illusion réaliste, car il est faux d'attester le statut extraromanesque de Blanche Gaiffier. La lecture de Luna-park inflige un démenti catégorique au narrateur (BO, pp. 494-5). Car Blanche n'a pu sous l'Occupation avoir des faux papiers établis au nom de Blanche Hauteville, puisque ce "faux nom" a été emprunté par l'auteur de Blanche ou l'oubli à Luna-park, un roman d'Elsa Triolet de 1959. Geoffroy doit admettre que Blanche est un être imaginaire. Non seulement cette rectification , à la fin du roman, aplanit le décrochement des niveaux de réalité fictive , mais elle entraîne du même coup un effondrement plus général de l'illusion réaliste . D'autres anomalies sont mises en évidence pour rejeter la crédibilité (p. 476-77).

Ces effets de confusion entre le vrai et l'inventé intègrent la réalité dans une fiction généralisée qui prend ici le nom de roman . Aragon a montré sa fascination pour le vertige du faux-semblant , où "*nos imaginations toujours prennent sur nous le pas.*" (T/R, p. 433)

D) L'ombre du roman fantastique. Une doublure du roman réaliste

Le genre fantastique permet d'interroger les catégories de la réalité et de l'irréalité en partant du surgissement de la non-coïncidence , contrairement au principe de l'autobiographie et à la

conception classique du réalisme. Or, les références au fantastique éparses dans La Mise à mort recouvrent la plupart des thèmes principaux que Caillois a inventoriés (16). Leur prolixité , leur gaspillage même créent une certaine bigarrure d'éléments sémantiques"saugrenus"ou simplement disparates, comme si l'auteur tentait d'épuiser un registre inépuisable, en partant , au second degré, du registre de la littérature fantastique . (17) Néanmoins, malgré l'éparpillement extrême et sous la diversité formelle des thèmes , la cohérence essentielle du fantastique a trait à la dépossession et à la possession de/par autrui , et sur le plan théorique, à la question du réalisme. Les perturbations qui affectent l'image de soi et la réalité historique suscitent cette expérience des limites de l'être et du non-être, ces états d'inquiétante étrangeté que cultive par prédilection la littérature fantastique. Cependant, à peine introduits , les thèmes majeurs de la littérature fantastique sont visiblement niés , déconstruits avec fantaisie. Ainsi , il ne suffit pas d' admettre que les yeux d'Athoine sont devenus noirs *naturellement* pour que le passage au réalisme en soit plus crédible . Selon Sartre, chez Kafka le fantastique est admis comme la règle, non comme l'exception . Même quand c'est le cas ici, ce renversement détruit l'effet , au lieu de le renforcer. Il apparaît que ce ne sont que des mythes , des allégories , des métaphores poétiques (l'envoûtement du chant) ou qu'ils décrivent des artifices littéraires (le dédoublement, la convention d'existence du personnage d'Anthoine). La subversion du fantastique est analysée par Todorov comme au tendance du XXème siècle, par opposition à la littérature fantastique du XIXème siècle. Il importe d'en déterminer plus spécifiquement la fonction dans l'oeuvre d'un écrivain qui se réclame du réalisme.

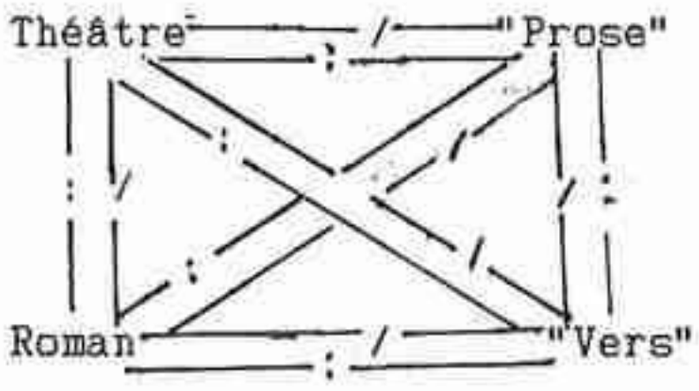
Il se trouve que dans J'abats mon jeu, l'auteur donne un sens idéologique très particulier à l'écriture fantastique: "*Mais si la théorie léniniste du reflet en art est juste, et j'en suis profondément persuadé, nous reflétons nécessairement notre époque, nous reflétons nécessairement dans nos écrits la marche au socialisme de l'humanité. Que nous le voulions ou que nous ne le voulions pas. D'une façon plus ou moins déformée, plus ou moins fantastique.*" (JJ, p. 173). L'intrusion du fantastique aurait dans La Mise à mort un caractère contradictoire et provocatoire. Elle peut se lire d'un point de vue auto-critique:

> admettre que la non-coïncidence coïncide avec la réalité, c'est corriger le réalisme. Les effets du fantastique sont convoqués au second degré pour dénoncer une conception figée , conventionnelle du réalisme. C'est pourquoi, dialectiquement, l'auteur n'a cure de respecter la vraisemblance des phénomènes étranges. Le fantastique de La Mise à mort s'écarte de ce qui tend à le constituer , ailleurs, dans le texte. Il doit entretenir une certaine coexistence conflictuelle avec les présuppposés "dépassés" du réalisme . A travers cette problématique ambiguë, le genre fantastique fait image avec une conception altérée de la réalité, partant des incompatibilités, des anomalies. Il devient une métaphore de ce nouveau réalisme qui joue sur l'invraisemblable, qui figure l'impossible (T/R, p. 288) .

2- UN CAS-LIMITE: THEATRE/ ROMAN

Alors que des titres comme La Mise à mort et Blanche ou l'oubli déterminent un thème, le titre de Théâtre/Roman se rapporte aux catégories de l'écriture (18). En outre, cette double mention générique comporte un enjeu d'importance quant au classement des formes littéraires , compte tenu de la distinction fondamentale

qu'établit la Poétique d'Aristote entre *mimesis* et *diegesis*. Cependant, la définition des rapports entre "théâtre" et "roman" dans un texte littéraire présente un statut expérimental, à l'opposé des critères transcendantaux . Cette théorisation semble en effet correspondre manifestement aux aspects essentiels de la poétique aragonienne . Tout d'abord, dans le titre de Théâtre/Roman, la barre typographique accole et divise à la fois le mode dramatique et le mode narratif . Les deux termes sont disposés de part et d'autre d'un indice matériel de la limite où, comme dans un jeu de miroirs, l'effet de symétrie prête à intervertir l'ordre des termes . En se plaçant sous le signe du clivage, l'essence du mixte s'annonce contradictoire, aporistique : le dialogisme romanesque se produirait à l'articulation de l'inter-dit . Mais la présence alternée de la prose et des vers introduit un autre effet d'hétérogénéité , comme s' il y avait dans le texte quatre éléments en jeu : roman et théâtre, prose et poésie. Dans la mesure où le texte joue à associer et à dissocier des "formes-sens" comme le récit, le lyrisme, la *mimesis* , le vertige de la réversibilité diatextuelle s'étend à la définition du genre . Car les dichotomies sont soumises dans le texte à des relations contextuelles qui en effacent ou réévaluent les effets . Sur le tableau ci-dessous , qui représente les diverses combinaisons possibles, le signe ":" figure le rapprochement de deux termes , quelles que soient les modalités de cette conjonction; le signe "/," figure une confrontation entre deux termes , quel que soit le motif de cet antagonisme:



A) La dualité prose/poésie

La dualité prose/vers semble à première vue d'un repérage aisé , bien qu'elle compose avec d'autres ambiguités. Les codes de lecture , devant le double registre du texte , instaurent un rapprochement implicite entre les vers et la poésie , une opposition entre la poésie et la prose, qui va être contestée. On remarque d'abord que Théâtre/Roman , ce dernier *roman*,réunit des textes en vers et en prose, sans mentionner cette spécificité dans le titre même , alors qu'elle pourrait avoir une incidence générique . Contrairement à l'usage qui rapproche , à l'époque moderne(19), roman et prose (comme genre en prose), l'analogie est partiellement démentie , puisque le texte introduit des textes en "vers" . A travers la combinaison des quatre données initiales , Théâtre/Roman peut s'apparenter à des formes aussi diverses que le roman en vers, le roman en prose, le théâtre en vers , le théâtre en prose . L'entrecroisement des genres conduit à relativiser les clivages dans une diversité de formes possibles .

L'hybridité introduit des variantes dans la forme des textes en vers et en prose et dans le cadre du théâtre et du roman,— au point de compromettre le repérage des oppositions élémentaires que la complexité des dispositifs d'écriture déconstruit. C'est donc en-deçà de cette homologie originelle que se situent toutes les différences que l'on peut identifier. Les structures se font plus irrégulières à mesure que l'analyse du texte considère plus en détail les micro-effets d'hétérogénéité et d'antagonisme. Il apparaît sur un plan strictement formel dans la répartition vers /prose que des cas-limites compromettent une distinction à première vue élémentaire. Tout d'abord les chapitres associant des passages en vers et en prose reproduisent la répartition vers /prose à une échelle inférieure . Ces chapitres comportent en outre souvent toutes sortes de dérivés faisant exception à

l'image générale de la prose et des vers dans le roman : 1) certains chapitres font alterner des paragraphes de prose non ponctuée et des passages en vers libres: "Prose au seuil de parler" , "L'Acteur sur la plate-forme de l'U", "L'Acteur devant le faux miroir", "Je vais tuer Britannicus"; "Les mots, Madame...") ; on peut aussi trouver un mélange de prose ponctuée et de vers ("Comment taire"; "Il y a Marie...") 2) plus composite encore : aux vers libres succèdent de la prose non ponctuée, et même de la prose ponctuée dans un passage de "Thérèse..." (T/R, pp. 226-228). Dans "Daniel ou le metteur en scène" , les vers libres et la prose non ponctuée sont répartis en fonction du dialogue des personnages : les tirades de l'Acteur constituent une suite d'alexandrins , mais souvent avec des enjambements ou diversement décomposés ; par contre, les tirades de Daniel, le metteur en scène, sont en prose non ponctuée (pp. 176-9). Même jeu dans la séquence III, où un autre narrateur remplace Daniel. Dans la séquence IV, les effets de dialogue en vers sont maintenus avec le même procédé typographique d'alternance ; les alexandrins de La Mort de Pompée n'y sont pas seulement "cités", mais "récités" par l'Acteur, sur scène. 3) Dans "Intermède" , un chapitre en prose (ponctuée) figurent aussi quelques citations "actualisées" d'alexandrins de Racine (p. 47); il en va de même pour les alexandrins de Montchrestien dans "Daniel ou le metteur en scène, I" (pp. 172-4); des vers de Shakespeare sont incorporés à la prose de "L'anonyme"; dans un autre chapitre en prose sont reproduits les effets de disposition graphique d'un poème de Soupault (p. 309); enfin, une strophe rimée du Roman inachevé est citée avec une lacune dans la prose des "Propos décousus" (p. 381) 4) Cas-limites, ambiguïtés : au début de "Réponses à une enquête", l'ellipse des questions permet de faire apparaître des phrases parfois très courtes avec alinéas; ces énoncés étranges créent un semblant de poème, ou plutôt des "aphorismes" isolés (p. 369); on relève aussi des

effets de disposition graphique de la prose au début du "Schéma pour un livre à écrire" (mais il ne s'agit ni de vers, ni de versets lyriques) (pp. 416-417).

Ce n'est pas seulement au niveau de la forme de l'expression , mais aussi à partir d' éléments sémantiques et thématiques que les codes de l'écriture en prose ou en vers transposent la référence au théâtre . En effet au niveau métatextuel, des références à l'écriture et à la représentation théâtrales sont projetées en surimpression sur des textes en vers comme en prose . Au niveau du titre, l' effet en est particulièrement efficace dans la première partie , intitulée "l'Homme de théâtre":"Lever de rideau", "Intermède"; "Je vais tuer Britannicus"; "Daniel ou le metteur en scène"; "La comédie du lévrier" ; "Jouer Dom juan" (valeur inaccomplie de l'infinitif) ; "Scénario"; L'ainsi-dire *ou mise en scène"* (projet de trois mises en scène). Il est significatif que ce paradigme soit absent dans les titres de la seconde partie, intitulée "L'ECRIVAIN", comme si elle était le domaine réservé à l'écriture romanesque.

Tout d'abord, le lecteur constate les nombreux effets de reprise thématique entre les textes en vers ou en prose: c'est la même matière qui s'y reflète , bien qu'elle se trouve infléchie sous la forme dédoublée de deux types de discours aux connotations souvent opposées. Néanmoins, l'hypothèse de l'unicité demeurerait d'emblée perceptible comme une trace fondamentale, en-deçà des signes d' hétérogénéité ou de dialecticité -- ou plutôt en englobant ceux-ci comme une constante de l'écriture aragonienne . En outre, les transitions ménagées d'un chapitre à l'autre, ou d'un passage à l'autre confirment cette unité , par une série d'enchaînements dans l'ordre syntagmatique.

Non seulement cet effet de dissémination , mais aussi des commentaires assez ironiques peuvent inciter à mettre en cause l'opposition prose/vers : "*Il se coupe, se reprend, se scande et se*

défait , on dirait qu'il va brusquement à la ligne, s'arrête au milieu d'un mot, au quart d'une pensée, vous appelez ça des vers? De nos jours, on en a vu d'autres." (p. 176). L' aspect "informel" des textes "poétiques" de Théâtre/Roman , écrits essentiellement en vers libres non rimés (20), affaiblit encore l'opposition . Inversement, le lyrisme est aussi bien dans la prose d'Aragon (cf. par exemple au chapitre "L'Acteur rêve t-il?") (21) . Ces arguments démontrent l'impossibilité de concevoir la dualité prose/poésie (à supposer qu'elle existe) à partir d'une distinction d'ordre typographique entre la prose et les vers, dont l'évidence opératoire , mais vide de sens est tournée en dérision. En fait, si la poéticité des textes en vers n'est pas entièrement mise en cause de ce fait, le clivage prose/poésie entre dans une configuration plus instable , où les deux termes peuvent échanger leurs connotations. Il ne subsiste plus dans ce dispositif à entrées multiples aucune incompatibilité ni aucune équivalence absolues entre les catégories ou les critères génériques.

Ainsi donc, les éléments à première vue dissemblables (prose et poésie) , de même que les éléments semblables (vers/poésie) peuvent se rapprocher du point de vue de la forme ou du sens, et se distinguer de par cette double modalité. Prenons par exemple la relation au théâtre: l'association des vers et du théâtre se rencontre sous la *forme* de citations de pièces de théâtre en vers du XVIème et du XVIIème siècles , mais elle est employée aussi en tant que *métaphore* générique: "*La poésie aussi m'est un théâtre[...]*" (T/R, p. 382). Cette allusion aux textes "poétiques " réintroduit avec plus de force une opposition sémantique avec les chapitres en prose. Les connotations de la poésie tendent alors à être symbolisées. Plus généralement, les distinctions les affinités entre les notions deviennent l'objet (ou le prétexte) d'une interprétation variable. Aucune des formes littéraires impliquées ne ressemble vraiment à l'image convenue qui en a cours; un effet

d'inadéquation résulte de la différenciation extrême et de l'ambiguïté des dispositifs d'écriture "composites" de Théâtre/Roman : l'analyse de la dualité prose/poésie montre déjà que le polymorphisme ne suffit pas à décrire la problématique du genre , car il y a doute sur l'identité des formes : l' évident polymorphisme du texte contient aussi un insidieux pseudomorphisme . C'est ce que le statut de la théâtralité, dont il sera question plus loin, révèle plus encore que le statut de la mise en vers.

Tout se passe comme si les figures complexes , convergentes / divergentes de la bipolarité étaient investies dans le texte de multiples sens possibles . Cette problématique pourrait se rapprocher des théories de Ricardou sur la "belligérance" du texte et sur l'engendrement d'un "mixte" comme Théâtre des métamorphoses (22) . Toutefois les dispositifs de Théâtre/Roman semblent se présenter sous une forme moins réglée, moins codifiée (23), et semblent avoir un contenu plus métaphorique . En effet, la dialectique des contraires peut même constituer l'une des analogies réflexives avec l'écriture romanesque sur lesquelles se fonde ici la relation au théâtre et à la poésie .

B) La dénégation du théâtre

Dans l'oeuvre d'Aragon , de nombreuses allusions thématiques au théâtre (et aux arts de la scène les plus divers) confèrent à la fiction théâtrale une importance indéniable : nous y reviendrons au chapitre consacré à l'intertextualité. Il convient de rappeler, plus précisément, qu'au cours des années 50 l'auteur a écrit des textes d'aspect scénographique : dans un essai comme Le Neveu de M. Duval (1953) , puis dans certains passages d' Elsa, poème (1959) et des Poètes (1960), la tentation du théâtre , avant Théâtre/Roman se trouve déjà transcrite au niveau de la composition. La problématique de

l'hybridité s'affirme aussi dans Le Fou d'Elsa dont la structure est essentiellement celle d'un roman-poème . Le théâtre s'y présente par le biais de l'intertextualité , avec le "collage" de la Tragi-comédie de Calixte et Mélibée de Fernando de Rojas, plus connue sous le nom de La Célestine (pp. 330-44) . A de tels dispositifs , repris dans Théâtre/Roman, se révèle l'importance de l'entre-deux de la représentation et de l'écriture , dans la mesure où la dimension spec(tac)ulaire du théâtre et le duel des scènes dialoguées attribuées à Moi/Lui ou Lui/Elle mettent en évidence les rapports entre dédoublement et clivage dont se constituent les principes mêmes de la poétique aragonienne.

Bien que des artifices révélateurs permettent à la théâtralité de s'inscrire dans l'ordre de la signifiance , le personnage de l'Ecrivain ne prétend pas être un dramaturge : "*Je n'ai jamais écrit pour le théâtre, je n'y ai jamais été qu'un spectateur parmi les spectateurs [...].*" (T/R, p. 345). Cette constatation peut s' appliquer à Aragon lui-même, comme si elle était portée à son propre compte . En effet l'auteur de Théâtre/Roman n'est pas considéré comme un auteur dramatique, bien qu'il ait écrit quelques petites pièces surréalistes: L'Armoire à glace un beau soir et Au pied du mur ,sketches ou saynettes dadaïstes datant de 1922-3 (intégrés au recueil du Libertinage) et Le Trésor des jésuites, en collaboration avec Breton, dont le texte fut publié en 1929 (repris dans OP4). Cette production théâtrale est rare et n'a guère connu la scène; les représentations , souvent uniques, auraient même eu lieu dans certains cas à l'insu de l'auteur (24); si Aragon est très connu comme poète et comme romancier , il n'a certes jamais rencontré son public au théâtre . C'est pourquoi il convient de tenir compte de la différence de statut chez l'auteur entre le théâtre d'une part et , d'autre part, le roman (ou encore la poésie) . La

double indication générique joue dans le titre tant sur l'homologie que sur le décalage des deux termes. Autant l'assise du roman apparaît comme une constante dans l'horizon d'attente de la lecture , autant le théâtre apparaît comme le terme étranger , qui permet d'introduire une réserve de virtualités. La variable vise donc à renouveler l'invention, encore qu'un public familier de l' oeuvre rejetterait cette hypothèse :

> Tout semble aux gens n'être ici que machinerie
> Ancienne
> Trappes décors effet jeu de phares ou d'ombres
> [...]
> Il se rassurent comme ils peuvent (pp. 31-2)

Pour préciser le rapport du théâtre à l'invention, il convient de relever un énoncé comme " *je me suis inventé de tout voir en théâtre*" (p. 12) où le verbe , à la première personne est employé dans une construction réfléchie . Il s'agirait donc de transcrire la réalité fictive et la problématique de l'écriture au moyen de la rhétorique théâtrale, de forger un système sémiologique *second* comme s'il devait s'imposer à titre de référence. L'Autre, l'Ecrivain, dévalorise le procédé : "*cette manie en lui de tout ramener au théâtre [...] de tout traduire dans les termes de son jeu, comme si j'avais attrapé sa maladie, ses tics.*"(p. 339). Mais dans la mesure où l'écriture ne fait que revêtir le lexique apparent du théâtre , la transposition maintient le doute sur le statut effectif de cette référence d'emprunt, ce qui permet de pratiquer une dénégation du théâtre comme genre. Cet effet d'inadéquation contredit l'adéquation de la référence au théâtre , pour entretenir une dialectique sur l'insertion et la marginalité de l'art de la scène dans le roman.

La part du non-théâtre, de l'anti-théâtre, est toujours préservée dans Théâtre/Roman, comme le montre la rivalité entre l'Acteur et l'Auteur. Le propre de l'Acteur est de se montrer sur scène, tandis que l'auteur prend le parti de l'invisible. L'interprète a pour domaine

l'apparence physique, concrète (p. 191), le second met en oeuvre les mots , les signes du langage (p. 192). La fonction de l'Acteur serait donc au théâtre ce qu'est le personnage au roman; par contre "*celui sans qui vous ne le verriez pas, celui qui* met en scène *le texte et l'acteur*" (p. 164), serait au théâtre ce qu'est le personnage de l'auteur à l'écriture romanesque . Mais le statut incertain du théâtre dans le roman n'empêche pas l'Acteur de refuser la prééminence inhérente à la fonction dite de *régie*: pour lui, au contraire, le texte ne serait rien s'il n'y projetait sa présence charnelle et spirituelle. Le démenti que l'homme de théâtre inflige à l'Ecrivain et réciproquement renvoie à l'antagonisme entre l'incarnation et la dépersonnalisation dans la création imaginaire .

En fait, le roman et le théâtre se rapprochent dans la mesure où ils permettent de nier la réalité mais aussi de se nier l'un l'autre . Au-delà de leurs similitudes , leur équivalence résulte de l'échange des contraires . Le théâtre attire d'abord certaines connotations qui eussent pu revenir au roman : une innovation de Théâtre/Roman , c'est que l'homme de théâtre (encore jeune) incarne la volonté de la fiction, par opposition à l'Ecrivain (cet homme d'âge) . En effet, l'Acteur espère encore mentir sur ce que lui réserve l' avenir, alors que le romancier dénonce les illusions de celui-ci: "*Je comprends bien pourquoi je vous suis intolérable, moi, votre théâtre renversé, la preuve avant terme d'une partie perdue , la prédiction qu'en vain vous rejetteriez, comme OEdipe a beau faire il ne peut , ne pourra jamais n'avoir pas tué son père...*" (p. 44). Mais au-delà de cette antithèse symbolique , le théâtre pourrait évoquer l'autre face de la réalité , celle du passé , car l'Acteur joue *de mémoire*, et il est astreint à la répétition. Il n'y a, en principe, aucune échappatoire à l'espace-temps d'une représentation, tandis que l'écrivain peut transformer ,

réécrire, corriger le texte en cours . Quoi qu'il en soit, c'est plutôt cette aptitude à la variation infinie qui caractérise ici le monde du théâtre tandis que l'Ecrivain (qui , comme on le sait, ne se définit pas comme un dramaturge) connote explicitement l'expérience de l'irréparable , le sentiment irréversible du tragique . Cette interversion s'explique aussi parce que l'Acteur semble n'avoir jamais à affronter la scène; il n'en éprouve jamais les difficultés : il semble ivre en jouant de jouir d'une liberté absolue. Le théâtre est fantasmé comme un espace de métamorphoses possibles.

Si la théâtralité se définit comme ce qui "prend corps" dans l'espace de la représentation, elle est du même coup ce que le texte ne peut traduire matériellement. C'est une défense et illustration de l'infini , dans la mesure où l'Acteur ne peut pas se limiter à la mise en mots. Au contraire, si l'Auteur ne peut aisément se résoudre à admettre la forme définitive prise par l'écriture , la *mimesis* absolue lui est en principe inaccessible , même quand il veut se faire passer pour un "metteur- en -scène". C'est pourquoi la fascination du théâtre est liée dans le roman à cette force du vertige que constitue la contradiction, la dénégation:

> Pas de public pas de rôle pas de
> Pièce
> Pas de pas (p. 57)

C'est dire qu'en réalité le théâtre dans le roman n'est qu' une fiction. C'est en ce sens que le *personnage* de l'Acteur peut "*mettre en doute le caractère* véritable *en lui du comédien. L'explique qui pourra.*" (Note 1, bas de la page 39). L'auteur (voire le lecteur) savent que l'identité de l'Acteur apparaît comme une convention de l'écriture, mais il est déconcertant de supposer que l'Acteur lui-même , à l'intérieur de la fiction, s'en rende compte . Il s'agit là d'une transgression des niveaux de la"représentation".

L'hypothèse du roman permet donc de *jouer* sur un renversement entre le théâtre et le non-théâtre. Le récitant adresse cette invocation à la femme aimée où il met à distance ses rôles de théâtre et même son statut de comédien:

> Toi mon anti-théâtre où je puis renaître et n'être
> Qu'un homme
>
> Et je pars à la dérive t'offrant
> Ce théâtre que je fus que je fuis" (p. 222)

Or, la dénégation est inscrite , comme on le sait , au coeur de l'illusion théâtrale (25). L'on sait que ce qui est montré sur la scène doit apparaître comme un simulacre . Ainsi donc, dans la mesure où l'essence du théâtre est dans le non-être , on en vient donc à formuler ce paradoxe que ce n'est pas contredire le théâtre que de nier celui-ci. Le théâtre ne peut que se fonder sur l'artifice pour paraître réel; sa vérité est le mentir du jeu, du décor, de l'espace scénique, c'est-à-dire le contraire de la vérité: "*c'est le non-luire au plus le non-voir le non-vivre le non-ciel le non-bleu le non-étoiles*

> *Etoffe infiniment à nier l'univers"* (T/R, p. 158)

Cette litanie de la négativité est exaltante et jubilatoire ; le théâtre fascine l'écrivain parce qu'il n'a qu'une réalité feinte, dont le spectateur n'est pas dupe . C'est pourquoi rien ne peut entamer le pouvoir du théâtre. Là le texte atteint un très haut degré dans le paradoxe, à caractère d'hyberbole :

> Théâtre tu es cette force entrée
> Dans la tête Impossible à contredire
> Puisque celui qui regarde entend subit
> Sait que rien de tout cela ne se passe [...] (p. 97)
>
> Théâtre ton pouvoir est dans ton
> Impuissance [...] (p. 98)

Comme l'on sait qu'au théâtre ce qui est représenté n'a pas lieu, rien ne nous prémunit plus symboliquement contre la croyance, conformément au statut de l'imaginaire en général . Le privilège insigne du théâtre

comme du mentir-vrai est de jouer (sur) la dénégation contre elle-même, en se plaçant au coeur de cette "Verneinung" où la contradiction s'annule elle-même. Le discours du théâtre prend ainsi la métaphysique de l'être pour objet d'une dialectique où "*ceci même aucunement ne peut être apporté pour preuve De rien ni de son contraire*" (p. 13).

C) Le trompe-l'oeil du théâtre dans le roman

Malgré la dénégation dont l'art de la représentation fait l'objet, mais aussi à cause de cette dénégation, il s'agit d'une problématique réflexive, identifiée à l'écriture romanesque (l'envers et l'endroit se rejoignent). Le théâtre comme fiction et comme pari sur la fiction coïncide avec l'univers romanesque : le théâtre se donnant ainsi à la fois (pour) un référent diégétique mais aussi comme une mise en abyme de la poétique romanesque. Les structures de la mimesis font image avec la duplicité des structures narratives (p. 374). C'est pourquoi, à l'aboutissement de l'oeuvre d'Aragon, la référence au théâtre , loin d'engendrer avec le roman une écriture composite "de pure forme", est organiquement liée aux thèmes constitutifs du "mentir-vrai" .

Il est aisé de voir tout d'abord que le jeu scénique est assimilé ou annexé à la conception de la poétique romanesque , puisque les Acteurs usurpent l'identité des "personnages de théâtre" qu'ils incarnent . Les rôles démultipliés et changeants du comédien en font un être insaisissable , qui ne dispose que de reflets inconsistants de lui-même. "*Le faux-semblant de la scène*" (T/R, p. 58) impose une confusion (in)désirable entre être et paraître . Théâtre/Roman n' évoque pas ce que Diderot entend par le "paradoxe du comédien" mais les troubles de l'identification où l'Acteur ne maîtrise plus la contagion née de l'illusion scénique. Dès lors que dans Théâtre /Roman le théâtre, au sens

figuré , n'est plus qu'un simulacre de lui-même, le paradoxe du comédien s'aggrave à un point insoluble , dans la mesure où il consiste dès lors à brouiller la ligne de démarcation entre l'espace du théâtre et son entour de réalité .

L'illusion théâtrale soulève les problèmes de la demi-croyance de l'Acteur et du spectateur, de l'identification et du clivage du moi. Le théâtre est donc par excellence une métaphore du mentir-vrai; le personnage de l'Ecrivain nous en avertit: "*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 mensonges . Il faudrait tout relire de ce point de vue . Ou tout déchirer.*" (p. 345). Les "songes" (du latin *somnium*, sommeil) évoquent plutôt , par association d'idées, le champ sémantique des rêves , "*l'orage des sentiments*" lyriques (p. 347), c'est-à-dire la poésie; le "mensonge" évoque plutôt le "mentir-vrai" romanesque. Les deux versants symboliques de l'écriture semblent réunis.

Ces connotations suggèrent que l'image du théâtre rappelle les liens du vivre et de l'écrire; comme le parallélisme entre "roman" et "autobiographie", elle conjugue l'autobiographie et l'imaginaire . Le théâtre devient une métaphore de la vie , c'est-à-dire de ce qui, par essence, n'est point métaphore, mais référent , littéralité ; par un effet d'interversion, l'illusion scénique désignerait son contraire, la réalité même: "*Et si la vie était, n'était qu'un théâtre, le Théâtre?*" (p. 107) "*Par quel bout prendre ma vie, mon théâtre?*" (p. 113) . La hantise du vieillissement, chez l'Acteur, confirmerait cette équivalence : "*Le théâtre, c'est un peu survivre, moins longtemps qu'on ne le croit soi-même, et quel soir comprendre qu'on est [...] passé au rang des*

fantômes." ("Lever de rideau", p. 19). Et au chapitre suivant, au titre révélateur ("Que l'amour est aussi un théâtre"), l'allusion aux "*prisonniers du spectacle*" pourrait évoquer plus généralement le cours de l'existence humaine ; il y en a peu qui décident de quitter le spectacle du monde ("*rarement l'un d'eux /S'évade en claquant son fauteuil*"(p. 32)). La scène peut s'agrandir au destin collectif, car elle représente aussi la complexité de "*ce spectacle monstrueux à quoi il faut bien donner le nom de l'Histoire, pour [...] ses interférences innombrables entre ce qui se produit sans tenir compte de moi, et dans le compte de quoi j'ai pourtant mon inutile poids de goutte. Cela est très difficile à admettre et encore plus à se représenter.*" (p. 338)

Ce théâtre illusoire de songes et de mensonges est le lieu de l'imaginaire , c'est-à-dire le lieu du moi, des reflets et des identifications . On peut l'assimiler à la scène psychique, qui répercute comme une chambre d'échos les hantises aragoniennes. En ce sens , et par extension, la métaphore du théâtre réfracte comme un prisme d'autres métaphores dont le réseau symbolique très dense sera analysé plus en détail au chapitre consacré à l'intertextualité et à l'autotextualité :

Ici je touche le mystère d'entre
L'Etre et le parler cet espace de blessure
Mon théâtre mon terrible théâtre ici
L'impossible
Mentir mes rotules mes mains
Mon corps mentir le poids l'odeur la peur mentir
Le frisson les désirs (T/R, p. 158)

Dans ce *no man's land* entre se souvenir et rêver, l'auteur se joue une pièce sans fin dont il est le spectateur, l'acteur, le metteur en scène. S'il est vrai que la réalité subjective constitue le mirage d'une scène, le théâtre intime n'a pas lieu et ne saurait faire l'objet d'une *représentation*, à défaut d' autres interlocuteurs, en l'absence de spectateurs réels. La référence au genre n'étant qu'"*une énorme*

métaphore" (p. 441) de la vie et de l'écriture, elle ne projette qu' une représentation *figurée* au second degré par le monde du théâtre. Ce n'est donc qu' un faux semblant de théâtralité que le texte donne à lire, qu'un décor de théâtre qui se substitue au second degré au référent , à la matérialité du théâtre . Le fait que le chapitre intitulé "Manifeste" se réclame d' un "Théâtre de l'impossible" est également significatif de cet effet de dénégation , dans un registre plus théorique . L' improbabilité constitutive de ce théâtre ressemble en ceci à la poétique des derniers romans que les conventions de la réalité extérieure n'y sont pas acceptées au détriment de l'invention.

Pourtant, si le personnage de l'écrivain juge utile de rappeler , dans la seconde partie du roman, que ce qu'il entend par le mot de théâtre est un lieu intérieur qui n'existe pas en dehors de lui (T/R, p. 343) , c'est parce que le texte a créé une ambiguïté , en laissant croire que le roman se situe effectivement dans "le monde du théâtre". L'illusion vient du fait que Théâtre/Roman raconte concrètement la vie d'un Acteur et tente , au sens propre, de l'incarner, de le "mettre en scène". C'est en ce sens que le théâtre dans le roman dépasse les limites d'une métaphore dont l'aporie tient à l'impossibilité de définir le comparant en tant que tel . Ainsi la première partie du roman , qui s'intitule "L'Homme de théâtre" est à lire à la fois au sens littéral et au sens figuré, à plusieurs niveaux dans le texte. Plus généralement, l'intertextualité théâtrale , bien qu'elle constitue le répertoire d'une mythologie personnelle (p. 437), est actualisée par les rôles de l'Acteur. Avec des ressources différentes, les textes de prose et les textes de poésie ménagent la double virtualité de "l'effet de réel" et de la représentation indirecte et symbolique.

Commençons, pour le montrer, par prendre le cas des textes de prose. Certains chapitres de la première partie brossent un portrait de l'Acteur dans son environnement quotidien et socio-professionnel, conformément à une technique assez "réaliste", au sens général du terme ("Lever de rideau", "Intermède", "Soliloque du comédien"). Les textes de ce registre contribuent à effacer la lecture purement "métaphorique" ou "allégorique" du théâtre. Mais dans la mesure où il appartient au récit de rapporter les faits et gestes de l' "Homme de théâtre", ceux-ci relèvent plutôt de la *diegesis* que de la *mimesis* théâtrale.

Tandis que cet "effet de réel" décrit le monde du théâtre dans son contexte littéral, les textes en vers insistent sur une dominante beaucoup plus symbolique de la théâtralité. Ils constituent un ensemble de textes où l'Acteur réfléchit assez abstraitement à l'essence du théâtre. Et cependant, malgré le discours second sur la création théâtrale qui s'y constitue, le lyrisme renforcerait la mimesis de la théâtralité. On relève cette actualisation de la représentation théâtrale à travers une apostrophe en italiques aux machinistes qui installent les décors et à la fin pour qu'ils n'éteignent pas les lumières (p. 155 et p. 160); dans ce même texte, "Je vais tuer Britannicus", des allusions au public imaginaire ("*Chut écoutez comme le chant commence*"; "*C'est à vous que je m'adresse ici [...]*", "*Regardez -moi que le coeur vous en tremble*", "[...]c'est pour vous que je crie" (p. 155, p. 159, p. 160) désignent comme le substitut d'une scène de théâtre le texte de l'Acteur . De même , à la fin du chapitre "Les mots, Madame...", après une ligne blanche, l'Acteur se propose de venir saluer le public, de sorte que le discours qui précède apparaît comme une sorte de "tirade" (p. 264) . Tout se passe comme si la recherche de l'expressivité dans la poésie insufflait une certaine *force*

dramatique. Si les auditeurs s'identifient subjectivement au récitant , l'émotion poétique se rapproche d' un effet de catharsis. L'intensité d'un texte à déclamer à haute voix, le registre d'une communication plus "affective" peuvent recréer l'illusion d'être sur scène . Il y a aussi une preuve plus particulière de ce rapprochement : dans ses Entretiens avec F. Crémieux, Aragon fait allusion à l'inutilité de la ponctuation dans les vers de Racine, tels qu'ils sont prononcés au Théâtre Français, en commentant l'absence de ponctuation dans sa poésie (9ème Entretien) . Bien que l'auteur semble dénoncer à ce propos une "*maladie particulière*" aux acteurs, *le* phrasage", l'on sait qu'il se plaisait à lire ses poèmes avec une accentuation spéciale, qui ressemble à une diction déformée . Au "phrasage" qui désignerait péjorativement l'exagération des mêmes effets dans l' intonation , semble correspondre une sensibilité au *phrasé* comme art d'apprécier la musicalité , le rythme, que le lecteur de poésie, selon Aragon, partagerait sans doute avec le personnage de l'Acteur.

La *mimesis* du théâtre dans les textes en vers peut aussi se présenter sous la forme d'un projet de "Scénario" ou d'un "Programme" joint à la représentation . Ces titres de chapitres renvoient à la création d'une pièce de théâtre, ils déterminent un "paratexte interne" au théâtre que le texte de Théâtre/Roman reprend à son compte. Or, la présence d' un commentaire théorique sur l'art du théâtre s'étend à d'autres chapitres en vers: par exemple , "Que l'amour est aussi un théâtre", "L'Acteur devant le faux-miroir", "Monologue du théâtre". Dès lors, l'effet de réflexivité, en tant qu'il relève du métatextuel interne, écarte quelque peu les textes poétiques de l'incarnation "vivante" de la scène dans son immédiateté . L' effet de *mimesis* absolue comme fantasme de l'Homme de théâtre tend à décroître dans la

mesure où le texte en vers traite aussi de la signification du théâtre .

L'actualisation ambiguë de la mimesis théâtrale ne caractérise pas seulement les textes en vers. Il convient de nuancer une appréciation trop schématique qui exclurait *a priori* dans Théâtre/Roman le récit en prose (sous l'effet de la diegesis) du substrat de la mimesis. car des textes de "prose" présentent aussi un certain degré de mimesis.

Il s'agit tout d'abord d'un récit à la première personne, comparable à un monologue (voire à un monologue intérieur) . La composante scénographique se vérifie surtout dans la première partie du roman, dont le narrateur est supposé être un Acteur . Ce narrateur-Acteur prononcerait le discours que lui dicte en sous-main l'Ecrivain, y compris dans les textes en prose. Ceux-ci peuvent donc être lus en fonction de cette alternative , c'est-à-dire comme textes de théâtre et comme textes de roman. L'échange direct de paroles (en vers ou en prose) est pris , sous la forme du dialogue , dans la même ambiguïté que le récit en forme de monologue. Si "l'homme de Théâtre" et son double âgé, l'Ecrivain, évitent d'échanger des paroles , mais dialoguent ensemble " *sous les espèces d'un texte partagé*" (p. 164), il arrive à l'Acteur d'engager la conversation avec un comparse comme Jospin Coeurderoy ("Intermède"), et de rapporter des discussions avec un metteur en scène ("Jouer Dom Juan", "Daniel, ou le metteur en scène").

Cette tendance à l'actualisation de soliloques , de tirades ou de répliques peut être soulignée du point de vue de la forme, par des commentaires *ad hoc*, par des indications scéniques, par des artifices typographiques. On trouve des répliques codées (incipit de "La grande actrice": "*Faites entrer...*") et des effets de *didascalies* . Ainsi, dans "Lever de rideau", ou dans "Soliloque du comédien", le "ton" et les mimiques de l'Acteur, les jeux de scène sont indiqués en italiques et

entre parenthèses. On peut d'autant moins faire abstraction de cette virtualité scénographique que le récitant juge son propre jeu en *a parte*: "*Toute cette scène, du mauvais théâtre.*"(p. 24) Ici la déformation professionnelle affecte aussi la gestuelle , alors que le vice dit du "phrasage" tient à la prononciation des vers , ou plus généralement à l'emphase de la diction, chez l'Acteur . Les conventions du théâtre sont reprises pour appuyer au second degré les "effets" d'une petite comédie où le tempérament de l'Acteur se donne complaisamment libre cours . Le "cabotinage" , l' "histrionisme" spécifiques des acteurs de Théâtre/Roman leur ressemblent dans la mesure où l' habitude de tenir un rôle (et de se montrer) est devenue chez eux une seconde nature...

Si certains récits en prose, dans Théâtre/Roman, font apparaître le théâtre comme un référent diégétique , et si l'écriture poétique suggère le foyer sensible , subjectif , presque pulsionnel de la relation à la scène, le théâtre tend à se constituer au-delà de la simple métaphore. Ce double ancrage à la diegesis et à la mimesis aurait pour effet de pousser cette "figuration" jusqu'au déni . Non seulement l'oscillation entre le théâtre au sens propre et le théâtre au sens figuré réfléchit allégoriquement un aspect de la poétique du mentir-vrai , mais elle en complique encore la machinerie d'un rouage supplémentaire : le personnage de théâtre que joue l'Acteur redouble le fait que l'Acteur lui-même se présente comme un personnage de roman pouvant s'identifier à d'autres personnages, ou instances de l'écriture , et ainsi de suite . Mais l'oscillation entre l' effet de réalité et le statut symbolique du théâtre a ceci de fascinant qu'elle s'annule dans une certaine perspective , comme si elle coïncidait alors dans le texte avec un effet d'anamorphose : le paradoxe du théâtre veut que la réalité de ce genre ait pour spécificité l'art de la

figuration,le domaine de la re-présentation: tout se passe *comme si* le théâtre était dans sa réalité apparente toujours déjà métaphore. Le texte tend à soutenir cet argument que l'essence du théâtre est proche du mécanisme générateur de l'image. En ce sens, rien ne peut mieux correspondre au scénario du mentir-vrai que ce non-lieu de la réalité et de la fiction qu'est le théâtre.

C) Les clivages du dispositif scénique

Dans ces conditions, l'art de la représentation ne peut s'imposer qu' en cultivant l'ellipse de la dramaturgie, en prenant pour théâtre les moments et les lieux du non-jeu, du hors-jeu . Le statut du théâtre ressemble à une asymptote , car il n'investit symboliquement que les marges d'une "scénicité" réelle, comme s'il n'occupait que des interstices où il se subtilise.

1) L'Acteur se revoit sous les feux de la rampe, se rappelle avoir joué tels rôles , ce qui implique qu'il n'est pas au théâtre ici et maintenant. Inversement, quand il semble saisi sur le vif , dans quelque saynette, c'est avec un certain décalage par rapport à la représentation proprement théâtrale , à des moments qui se situent plutôt au seuil de celle-ci : par exemple, lors d'une répétition ("Je vais tuer Britannicus" comme répétition, voir p. 151) ou dans sa loge (cf. "L'Acteur devant le faux-miroir", p. 69) ; même s'il cite les répliques d'une pièce de théâtre (Britannicus, Les Lacènes, La Mort de Pompée, king Lear...) ses commentaires personnels ne peuvent être dits qu'en marge du texte. La référence au théâtre se constitue essentiellement à la limite, dans l'ordre de ce que le titre d'un chapitre appelle l' "Intermède" . En effet, le geste emblématique de jouer à l'entracte consiste à occuper la vacance de la scène. Cette catégorie générique aurait au niveau de la métaphore du théâtre une importance égale au concept des parenthèses dans l'écriture romanesque (HM II, pp. 147-

158) . Elle symboliserait aussi , plus généralement, ce "*jeu d'intermittence*" (T/R, p. 346) où l'invisible alterne avec une représentation inscrite entre réalité et fiction.

En outre, les scènes se passant en dehors de la scène échappent au(x) lieu(x) du théâtre proprement dit. L'Acteur joue sur de fausses scènes, il a recours à d'autres pseudo- "praticables" métaphoriques. Il improvise partout , semble-t-il, comme s'il était sur scène: chez lui ("Lever de rideau") , ou "...sur la plate-forme de l'U"; il se trouve dans un wagon de métro comme à un spectacle (cf. "Où se poursuit l'anomalie") ; il assiste dans une rue au *happening* d' un curieux bateleur ("La comédie du lévrier") . Dans "Morgane de fil en aiguille", à propos de la terrasse d'une villa, le narrateur évoque la possibilité d'un lieu scénique (p. 233). Quant à cette "cour du XVème arrondissement" , sa forme ressemble peut-être implicitement à une salle de théâtre à l'italienne (cf. "Chanson entendue..."). De proche en proche, par extension , par abus, tout lieu romanesque deviendrait assimilable à une scène , du moment qu'il est dépeint ou simplement indiqué comme le décor de l'action... Si le théâtre , pris comme métaphore, demeure malgré tout coupé de la représentation , le texte ruse avec le cadrage d'une représentation , car il ne cesse de diégétiser la mimesis et de mimétiser la diegèse.

2) Mais ce n'est pas seulement dans le traitement pseudo-diégétique de l'espace ou du temps que l'on peut cerner cette ellipse relative à l'actualisation du théâtre proprement dit. L'importance symbolique du clivage est aussi le signe de ce qui interdit (enlève) à la référence au théâtre une certaine part d'être.

La séparation des termes de "théâtre" et de "roman" que figure dans le titre la barre typographique semble réitérée à d'autres niveaux du texte . Elle coïncide d'abord avec la structure générale des chapitres

de Théâtre/Roman, puisque leur ensemble se divise en deux parties intitulées respectivement "L'Homme de théâtre" et "L'Ecrivain". Comme le scénario romanesque prend pour thème essentiel le dédoublement de ces deux personnages spécialisés dans un genre différent, la dichotomie inscrite dans la composition marque l'aboutissement des ambiguïtés narratives que l'on trouve déjà dans les autres derniers romans . Or, la problématique du mentir-vrai montre qu'il n'y a pas de dédoublement sans clivage. Toute identité d'emprunt renvoie à son contraire, l'altérité . Cette équivalence vaut pour les rapports entre "l'Homme de théâtre" et "l'Ecrivain" parmi d'autres instances de l'écriture considérées comme des hypostases fictives .

Que le clivage du moi est au principe de l'imaginaire créateur , c'est ce que rappellent quelques vers de Théâtre/Roman où la perception des césures et des rejets fait sens . Le découpage des unités syntaxiques (matérialisé ci-dessous par une barre oblique) met en évidence les termes de l'alternative :

> [...] Ainsi commence en
> Moi /ce rôle ampliatif d'être un autre et d'être
> Moi-même /[...]
> Et commence l'immense doute en moi de qui
>
> Je suis /celui qui parle //ou l'autre qui m'épie(p. 33)

Plus généralement, l'artifice de la coupe graphique permet de désarticuler, de déconstruire les rythmes , au point de compromettre parfois la constitution réelle des structures internes et externes du vers. La discordance entre la disposition graphique et les groupes morpho-syntaxiques révèle l'importance de la coupe . La mise en vers de Théâtre/Roman pourrait donc se réfléchir au niveau de la signification , et connoter le clivage . Par définition, le "vers-librisme" manifesterait surtout les libertés abusives qu'il entend prendre avec les limites du vers . Certaines coupes n'épargnent plus les limites du

mot , pour en re-fendre les syllabes ou les lettres. L'écriture tend à *dramatiser* à l'extrême leur effet de tranchant . Parmi les équivalents de ces effets de la mise en vers dans la structure fine des textes en prose, on peut relever d'abord l'insertion des blancs typographiques (parfois commentée , p. 348), qui ménagent une certaine béance, et l'irruption de textes sans ponctuation, qui portent trace d'une certaine altérité dans l'écriture. En outre, comme le dialogisme dans la composition et dans l'argument de Théâtre/Roman vise à *couper* le discours de l'un par celui de l'autre , d'autres conventions typographiques permettent d'indiquer le changement d' interlocuteur ou de scripteur. Les passages en italiques, qui interrompent le cours du texte, par endroits, semblent énoncés (soufflés) par l'autre instance (comme le précise l'usage des parenthèses, p. 363); la fonction pseudo-citationnelle dont il s'agit est rendue patente à la fin de "Morgane de fil en aiguille" (p. 240 et suiv.) ou à la fin de "Maintenant l'imaginaire" (p. 344); cet effet peut être surdéterminé par une allusion en italiques à "l'Autre" , p. 355,). Les mots en italiques insistent toujours sur un sens second , qui apparaît comme sur *l'autre scène*. D'autre part, l'alternance de la prose et des vers sépare le discours de l'Acteur de celui du metteur en scène au cours de leur altercation (" Daniel ou le metteur en scène") .

Le statut de certains chapitres reprend directement l'effet signifiant d'une segmentation pour constituer l'intrigue à partir de ce contenu du clivage : ainsi la "Lettre à M. Romain Raphaël" , attribuée à l'Ecrivain , est commentée par son destinataire dans "La lettre retrouvée"; une "Lettre à soi-même" lui fait écho symétriquement dans la seconde partie ; "Comment taire?", un poème dont le narrateur-scripteur se trouve être l'Acteur s'enchaîne au chapitre précédent, "Que l'amour est aussi un théâtre", attribué au Vieil Homme,

l'Ecrivain. La distinction typographique de la poésie et de la poésie se présente dans ce cas comme un semblant de convention diacritique dans la mesure où elle permet de suggérer un effet d'hétérogénéité . Le champ d'application de ces modalités se délimite différemment, bien que leur sens général corresponde à une même fonction: le signifiant du clivage se situe ici à la charnière des deux systèmes de la prose et de la poésie tandis que l'emploi de l'italique et du blanc typographique parcourt indifféremment les deux ensembles et que la coupe , par nature, relève plus spécifiquement du domaine poétique.

On peut reprendre la même classification pour les clivages se rapportant au paradigme des notions de "théâtre" et de "roman". Cela revient à distinguer les clivages internes, spécifiques à l'entité "théâtre" ou à l'entité "roman", et les clivages ayant trait à la relation du "théâtre" et du "roman". Or, le principe d'une décomposition par degrés n'est pas étranger à l'objet étudié puisqu'il reproduit l'opération même du clivage, dont les points d'impact se ramifieraient dans la représentation , à chaque nouvel effet de réflexivité ou d'hybridité . Le nombre des clivages se multiplie donc en se divisant . Une dichotomie à l'infini sous-tend le vertige des genres (comme d'autres éléments de l'écriture clivée) . La comparaison avec une structure fractale rendrait compte mieux qu'une segmentation du fait que la part des blancs, des lacunes, augmente visiblement, à chaque échelle inférieure où le modèle des rapports prose/poésie, roman/théâtre se reproduit ; il y aurait dans la *mathesis* imaginaire de Théâtre/Roman des hiatus irréductibles entre les termes de base et leurs dérivés successifs dans le texte. Leur hiérarchisation elle-même paraît contradictoire. Tous les possibles de cette récursivité , en outre, ne peuvent être recensés. C'est aller au-devant d' un contre-sens que de quadriller le vide , de ramener la dispersion de l'écriture

à une loi d'engendrement sans faille. Bien que les signifiants du clivage se révèlent extrêmement nombreux à l'analyse, et bien que les concepts axiomatiques puissent faire image , du moins jusqu'à un certain point, la géométrie complexe d'une figure d'ensemble se dérobe .

Pour en revenir sommairement aux clivages relatifs aux notions de théâtre et de roman, ils peuvent être analysés en partant de la même hypothèse de travail . Comme les mécanismes du mentir-vrai instaurent dans le genre romanesque des clivages par rapport à l' autobiographie ayant déjà été longuement étudiés , il est permis de se limiter ici aux clivages internes qui relèvent de la seule notion du "théâtre", dont la richesse sémantique à cet égard semble assez déterminante . Le théâtre a pu être décrit par O. Mannoni comme un dispositif entièrement fondé sur le clivage au sens psychanalytique (26) . Le clivage qui existe entre l'Acteur et son rôle a déjà été décrit à ce propos comme un trait fondamental de la problématique du dédoublement. Mais le texte se trouve réutiliser à des degrés divers le matériel d'autres clivages . Dans l'ordre syntagmatique le plus immédiat, il est révélateur, par exemple, qu'une scène de théâtre soit découpée en fonction des entrées et des sorties des personnages , au rythme du"fort/da". Ce jeu semble repris dans Théâtre/Roman à travers la série des rencontres manquées ou interrompues des personnages , sur fond de solitude présente. Dans l'ordre paradigmatique, on peut remarquer que le lieu scénique se divise en une moitié gauche, une moitié droite (symétrie propice à un jeu de reflets doublé de quiproquos possibles) et surtout en une avant-scène et une arrière-scène , ce dernier terme pouvant être à rapprocher de l'image significative de l'arrière-texte. Au-delà des partages de la scène, le clivage entre la scène et la salle suffit en principe à limiter l'identification du spectateur , afin que le public garde à l'esprit l'illusion qu'il éprouve lors de la représentation. Plus

généralement, le clivage entre la scène (le montré) et le caché (les coulisses, la fosse d'orchestre, le trou du souffleur, les cintres , les fauteuils du public) rejoint toute la problématique de la dissimulation et du secret. En outre, des allusions emblématiques à l'ouverture et à la fermeture du rideau confirment l'importance accordée aux séparations du dispositif théâtral . Cet écran mobile qui divise l'espace entre le visible et l'invisible correspond à la structure même du fantasme. Il prend en outre aussi une valeur symbolique de limite temporelle , puisque le lever du rideau indique le début ou la reprise du spectacle, sa *chute* la fin d'un acte ou de la pièce. La représentation n'est pas seulement close sur cet effet d'aveuglement (p. 296),elle met d'emblée le spectateur dans le champ du "non-voir" (cf. T/R, p. 158); le tiret met ici en évidence l'inscription du clivage dans toute particule ou préfixe négatifs) . Seule la scène est visible, pour cacher-montrer la réalité. D'autres clivages sont imaginés pour exploiter les dichotomies matérielles du lieu théâtral, en tirant argument de la complémentarité de l'Acteur et du metteur en scène : l'homme dont la vocation est de jouer tente d'échapper à la régie que prétend lui imposer le stratège de la représentation ; au cours de la *création* de la pièce , le *figurant* se rebelle contre le machiniste-auteur qui , d'en haut, mais incognito, par des éclairages appropriés, voudrait le façonner à sa semblance .

Après les clivages spécifiques à l'entité "théâtre", il convient à présent, en fonction de l'hypothèse de travail que nous nous proposions de suivre, d'examiner les clivages concernant l'articulation théâtre"/"roman . Mais toute la problématique du théâtre dans le roman étant située à la limite de la métaphore et de l'illusion de réalité , elle a été analysée à partir de concepts comme la dénégation ou l'ellipse de la représentation . Les phénomènes qui viennent d'être

décrits se rapporteraient donc au cadre général du reflet et du clivage qu'annonce la barre typographique: tout se passe comme si l'influence des deux pratiques signifiantes se limitait et se heurtait réciproquement l'une l'autre , d'où un effet de duel entre les genres. Il reste toutefois à se demander si l'ordre des termes tel qu'il se présente dans le titre (théâtre, puis roman) puis dans le texte n'épaissit pas encore le clivage entre les termes. Ainsi , au lieu de ne jouer que sur la symétrie des deux termes , (envers et endroit) , l' articulation entre "théâtre" et "roman" pourrait se vectoriser , car la seconde partie du roman intitulée "L'Ecrivain" , semble par définition mettre encore à distance le domaine propre à "L'Homme de théâtre". On ne trouve plus d'effets scénographiques dans cette partie. L'on passe symboliquement dans la composition à une organisation seconde , plus "désincarnée" parce qu'elle est centrée sur les secrets de la création romanesque elle-même, et non plus sur la mise en scène et la représentation fictive . Le genre du théâtre s'y reflète dès lors plus explicitement comme une métaphore de l'écriture (cf. pp. 345-346). Le simulacre du théâtre réel s'effondre , faisant place au sens figuré, pour se reconnaître comme le jeu d'un imaginaire personnel. Le dispositif de la seconde partie, où le théâtre se limite à une métaphore pourrait aussi s'écrire, en utilisant les parenthèses, comme une mise en facteur : (théâtre) roman. Certes, l'Acteur conteste encore cette "solution", pour lui opposer la formule inverse : théâtre (roman). Mais cet effet récurrent ne peut s'imposer véritablement dans la structure à laquelle aboutit le roman. Le terme laissé en suspens, dans ces conditions, serait bien , en définitive , le théâtre plus que le roman.

3. LE "MIROIR- LANGAGE"

Il reste à comprendre comment et pourquoi le dispositif des clivages internes aux genres se résorbe dans la non-séparation des genres; l'écriture considérée comme une pratique du langage --ou du métalangage--constituerait le fondement de telles convergences , mais aussi, plus généralement , de la poétique des derniers romans. Le vertige , au lieu de se déployer comme précédemment dans la contradiction des hypothèses génériques et la dissociation analytique, opèrerait de ce point de vue sur les phénomènes synthétiques que constituent l'indifférenciation, la confusion, l'assimilation .

Or, en 1963, Aragon considère l'équivoque dans le langage comme un enrichissement du sens, en précisant que le propre de l'équivoque , dans les mots-valises de Khlebnikov et de Lewis Carroll , consiste à faire "*jouer le miroir-langage métaphoriquement*" (Entretiens avec F. Crémieux, p. 155). La profusion des doubles sens et des créations verbales dans les derniers romans participe sans doute de tels effets d'anamorphose dans les mots . Avant d'analyser leur importance révélatrice, nous nous proposons de montrer que la référence au langage peut réfléchir l'écriture de manière plus générale .

A) Roman , langage et métalangage

Comme l'indique , dans Blanche ou l'oubli , une référence explicite à Hjemslev , le concept de "métalangage" désigne en linguistique "*la pratique d'un langage qui explique la langue-objet*" (BO, p. 392) . Dans la mesure où le narrateur exerce la profession de linguiste, le signifiant du concept connote le savoir linguistique spécialisé . Le contexte de la fiction romanesque ne permet donc pas de remarquer dès l'abord si le terme est entendu dans un sens différent, qu'il faudrait préciser . Cependant, le narrateur écrit un roman, qu'il propose de considérer virtuellement comme une structure linguistique (BO, p. 58 et

p. 434), de sorte que le concept s'applique aussi à la pratique du roman (BO, p. 433). Il convient de rappeler, pour preuve, que l'auteur emploie aussi le terme de métalangage pour expliquer sa conception de l'écriture dans la postface des Communistes (1967) , ou encore dans ses entretiens avec D. Arban (1968) (cf. Aragon parle..., p. 115). Du préfixe "méta-" , il retient une interprétation étymologique qui écarte le mot de sa définition usuelle en linguistique : le roman serait un métalangage au sens où les mots ne désignent pas seulement ce qu'ils signifient dans les dictionnaires, mais suggèrent *autre chose* , *au-delà*. (cf. "Prière d'insérer" ou "Paremente" de Blanche ou l'oubli; "La fin du "Monde réel"", C, t. II, p. 589; BO, p. 433). Cet infléchissement du concept peut passer en lui-même pour un exemple symbolique de ce déplacement des références que produit le discours romanesque .

Le roman comme métalangage recouvrirait la finalité "translinguistique" de l'écriture : "*Je pratique par les mots, dans les mots, une sorte de vivisection de l'homme. Au niveau de la conscience.* " (BO, p. 360). Ainsi donc , le concept de métalangage, tel qu' Aragon l'assimile à son vocabulaire théorique dans les années 1966-68 , ne désignerait que *par métaphore* (cf. BO, p. 392) la fonction de l'écriture et la connaissance réflexive du langage qu'elle produit. L'équivalence posée entre la pratique créatrice et la théorie du langage supprime du même coup toute hiérarchie cognitive par rapport au "langage-objet", d'autant que le métalangage dont il s'agit est constamment "poétisé" par son objet. La distinction entre "langage-objet" et "métalangage" s'efface dans la mesure où un énoncé du discours romanesque va devenir l'élément d'une théorisation qui renvoie à la fictionnalité . En outre, la pratique romanesque relèverait de ce "fonds" commun et indifférencié que constitue le matériau du langage,

en-deçà des clivages de genre(s). C'est ainsi qu' Aragon se plaît à remarquer que le roman renvoie à l'origine à la langue romane , l'ancienne langue française ("Puisque vous m'avez fait docteur...", Les Lettres françaises, n°1063 du 14 janvier 1965, p. 6); l'analogie que permet de reconnaître cette étymologie tend à assimiler un genre particulier (le roman) et le médium "universel" du langage français , mais elle ne manque pas de brouiller le statut du roman comme genre dans la mesure où , à la faveur de cette équivoque , l'invention du roman comme genre renvoie indistinctement au langage et vice-versa... L'équivalence est peut-être abusive mais non moins significative .

Un autre "jeu de mots" confirmerait encore ce rapprochement entre les faits de langage et l'écriture du roman. Le narrateur fictif du roman appelé incidemment "pseudo-linguiste" (BO, p. 495) parle en effet en termes inattendus de son savoir supposé : "*Ma "science", je veux dire ce jeu de toute ma vie , est encore une science jeune.*" (BO, p. 360) . Et quand il rappelle, un peu plus loin, que son "*métier*", " *ce travail de maniaque* peut être considéré comme "*le grand jeu de mots qui aura été [s]a vie*" , cette expression s' entend aussi et surtout de l'oeuvre d'Aragon dans son ensemble(cf. BO, p. 498). Le linguiste, appelé par dénégation le *pseudo-linguiste* du roman est le contraire des linguistes académiques ; nous avons indiqué au chapitre VI (2. B) que ses recherches s'éloignent des préoccupations étroitement spécialisées de ses collègues . Il est l'ombre portée du poète et du romancier .

Il y a lieu d'invoquer à ce propos un fait de circonstance, une donnée externe qui atteste le rapprochement qu'établit Aragon entre la science du langage et la pratique de l'écriture, sous un "prétexte" on ne peut plus sérieux et légitime en apparence . En effet, deux ans avant la publication de Blanche ou l'oubli, Aragon a reçu de

l'Université Lomonossov de Moscou le diplôme de docteur *honoris causa* es sciences philologiques . Dans le discours qu'il a prononcé à cette occasion, il témoigne de sa gratitude en "avouant" d'emblée que sa véritable vocation , depuis l'enfance , aurait été d'être linguiste:

> Je n'ai pas fait les études que cela aurait demandé. Mais toute la vie , dans le secret de mon coeur, je me suis considéré comme un linguiste, de peu de savoir voilà tout, mais un linguiste. J'ai d'ailleurs appris des tas de langues. Je n'en parle aucune proprement, sauf le français. J'ai essayé de me débrouiller avec l'italien, le provençal, le portugais, l'espagnol, l'anglais, l'allemand, le russe et même le malais ([...]vers mes vingt-cinq ans j'ai pris à l'Ecole Berlitz en cachette des leçons de malais , cette merveilleuse langue de cérémonie, et cela n'est peut-être pas étranger à l'écriture quarante ans après du Fou d'Elsa). J'ai traduit d'un peu toutes les langues avec lesquelles je me débrouillais comme je pouvais : Pétrarque, Lewis-Carroll, Camoëns, Frédérico G.Lorca, E. E. Cummings, Shelley, Christian Friedrich Grabbe, Hölderlin, Tchinguinz Aïtmatov et même Pouchkine. Le plus souvent je me cachais de ce genre de travail. Mes traductions de Pétrarque ont paru , par exemple, avec un dessin de Picasso, mais sans ma signature. Et , dans le secret de mes nuit, à travers les années, quand les rideaux étaient bien tirés, je me disais à moi-même et sans desserrer les lèvres:"mon garçon, tu n'auras pas été médecin, tu fais semblant d'être écrivain, et il n'est pas si sûr que tu sois jamais un très bon communiste, mais une chose est certaine, c'est que, par essence, par vocation véritable, tu devais être un linguiste, et , au moins à tes yeux, tu en es un."
> (LF, "Puisque vous m'avez fait docteur", n°1063, du 14 janvier 1965, pp. 1 et 6.)

Si l'on en croit cette surprenante déclaration, qui d'une certaine manière correspond à l'argument de Blanche ou l'oubli, le statut reconnu de l'écrivain serait replacé en position de "semblant", alors que le statut méconnu de linguiste, au lieu d'être une fiction, constituerait une "vérité cachée". Malgré le caractère chimérique de cette hypothèse , une intime conviction ferait d'une vocation improbable la véritable définition de l'écrivain --la sienne en tout cas . Dans la mesure où l'auteur la présente comme un secret , il pose sa compétence subjective de linguiste comme une forme de contrebande que nul ne songerait à appréhender dans son écriture, et qui pourtant en serait la motivation essentielle. Ce dispositif de reconnaissance symbolique , malgré l'apparent paradoxe qu'il représente, démontre néanmoins l'importance de la problématique du langage dans la conception de l'écriture chez

Aragon. La passion du langage en serait l'arrière-plan déterminant . L'auteur se déclare ravi de découvrir que "*le petit jeu*" auquel il croyait se livrer en cachette a été deviné d'autres que lui. Il assure les Soviétiques que rien ne pouvait lui faire plus plaisir que d'en voir reconnaitre la raison d'être et le bien-fondé, alors qu'elle semblait devoir échapper à l'attention générale . Néanmoins, l'ambiguïté liée au statut de cette vocation de linguiste laisse à penser que c'est aussi un jeu fictif qui acquiert une réalité officielle , et que cette consécration imprévue n'est pas à prendre au pied de la lettre. La fiction linguistico-théorique de Blanche ou l'oubli entretient une même ambiguïté quant à cette identification subjective.

B) Un infra-langage poétique

Tout se passe comme si le champ du miroir-langage se partageait entre un "au-delà" , dans la mesure où le métalangage (ne) constitue (qu') une méta-phore de l'écriture et un "en-deçà", dans la mesure où le langage de l'écrivain apparaît comme le substrat , le milieu fondamental et indistinct de l'écriture . Les faits de langage --ou mieux, ici, les faits de style--renvoient l'image des mécanismes de l'invention. En grammaire, en sémantique, le narrateur-linguiste attire l' attention sur les faux pas (BO, p. 360) , sur les anomalies qui perturbent l' usage établi (BO, p. 474) . Il compte sur les ressources de l'obscurité sémantique, et recommande paradoxalement l'impropriété , l'exception à la règle , car il s'agit d'éprouver la transgression et l'indétermination des codes où prend effet la faculté créatrice.

C'est pourquoi la catachrèse , qui signifie étymologiquement "abus d'emploi" (BO, p.393) , et qui sert à opérer les changements de sens (BO, p. 68), prend une valeur exemplaire. La citation de Darmesteter en épigraphe de Blanche ou l'oubli peut se lire , à cette

place, comme un éloge de cette figure de style. Faire passer un trope dans la langue . et remplir un vide lexical, le procédé dont il s'agit montre bien la valeur substitutive de l'invention linguistique. Un jeu de mots commente cet effet de variation diatextuelle qui s'exercerait dans une rhétorique de la catachrèse : le mot "prothèse" est prononcé *à la place* du mot "catachrèse" (BO, p. 64), de sorte que le plan de l'énonciation redouble ici la signification de l'énoncé . Plus généralement, la définition même du roman comme un métalangage ayant pour fonction de signifier autre chose semble correspondre tout à fait au mécanisme fondamental de la catachrèse (cf. "Prière d'insérer" de Blanche ou l'oubli) . Cette figure de style que Darmesteter associe à l'*oubli* de l'ancien sens symboliserait aussi le perpétuel renouvellement de la créativité, la refonte des matériaux dans l'écriture. La mutation des références , la métamorphose des codes symbolise les finalités du mentir-vrai et de l'"oeuvre ouverte" à la disponibilité du sens. On peut s'en référer aussi à un texte de Henri Matisse, roman , "Les signes" (1968), où l'assimilation de la lettre à un équivalent du signe pictural est qualifiée de "*calembour catachrétique*" (HM, I, p. 149). L'intérêt qu' Aragon porte à cette figure semble remonter à l'époque surréaliste (27) . Or , le signe -- linguistique ou figuratif-- est assimilé lui aussi à un "*pro-verbe abrégé*", c'est-à-dire à un substitut , comme la catachrèse (H M, I, p. 149 et suiv); Aragon rapproche des finalités d'une poétique de l'invention cette singulière "expérience du pro-verbe" placée sous le signe du signe , dans la mesure où le créateur selon Matisse se propose d'inscrire les signes nouveaux qui constituent son langage propre , avant que l'usage n'en dispose.

Nous avons analysé , à propos de la critique de la linguistique dans Blanche ou l'oubli , la virtuosité des étymologies fabriquées

par le narrateur-linguiste, les influences anciennes ou récentes du jeu verbal, la surdétermination des pronoms personnels , et un exercice de traduction fondé sur la logique du signifiant [cf. chapitre VI, 2. A-B et 3. B]. Nous ne reprendrons pas ces exemples, dont les références ont déjà été indiquées, mais nous nous essaierons à présent de caractériser, de manière plus générale, les rapports entre cette réflexion sur le langage et les orientations esentielles de la poétique romanesque. En effet, la conception du langage dans Blanche ou l'oubli insiste sur une latitude variable de la grammaire et du lexique , pour s'y perdre, s'y égarer. Accéder à ce qu'il y a de premier dans le langage, c'est prendre les mots de telle sorte que le sujet parlant (ou l'auditeur) éprouve le vertige de leur altérité .

Dans Blanche ou l'oubli, l'intimité de la "langue intérieure" échappe aux apparences trompeuses de l'échange verbal . Elle renferme cependant une aporie dans la mesure où sa transcription dérogerait au caractère inaudible qui la constitue en secret . Ainsi, cet idiolecte personnel se présente à la fois comme un infra-langage et comme un langage créateur par rapport à la langue usuelle, instrumentale. La description qu'en donne V. Egger parait correspondre à ses manifestations supposées muettes , mais lisibles, par intermittences, dans le discours romanesque :

> [...]il suffit que nous soyons compris de nous-mêmes; nous pouvons donc parler très bas, très vite, peu distinctement, abréger les tournures et les expressions usuelles par d'autres plus simples ou plus expressives à notre goût, modifier la syntaxe, enrichir le vocabulaire par des néologismes ou des emprunts aux langues étrangères; nous pouvons nous exprimer à nous -mêmes la nuance toute personnelle de nos sentiments par des termes dont nous créons le sens à notre usage, nous représenter des fragments considérables de notre passé ou des vues d'ensemble de notre avenir par des expressions brèves qui reçoivent d'une convention tacite avec nous-mêmes cette force et cette ampleur de signification. Le langage intérieur est notre chose. (28)

Ainsi, cet usage individuel de la parole , qui s'affirme comme le plus pur produit de la subjectivité dans le langage , transformerait

certains traits de la prononciation, de la syntaxe, du lexique de la langue, ou des langues, pour se les réapproprier à sa convenance . La valeur suggestive parait résulter des défaillances de l'énonciation , d'une certaine négativité de l'élocution qui se laisse ici libre cours, dans un registre parfois trivial :

[...]me donnant pour polyglotte aux gens ordinaires à qui ça vous en plein les yeux, cachant mon petit bagage sud-oriental aux spécialistes à qui ça, eux, m'eut, hein? et l'un d'eux qui s'appelait Damourette [...]. (BO, p. 26)

[...]dont la syntaxe le faisait jubil...Mais non et non : ma phrase devait se terminer d'autre f...je...bon, bref. [...] . [...] et dans son vocabulaire ça se vous prononçait *calcul différentiel*, probable affaire de foutre les math-sup aux menottes des fantômes , [...] parce que j'av...bien entendu avec lui, plus ou moins laissé passer le bout de l'oreille d'âne de mes préoccup' malayo-polynésiennes). (BO, p. 27)

Il n'y a pas. Même. A. Pas même. Oubl...Geoff'. Si Geoff'il y a. Qui n'est que parf...[...] que de Bl...unique...tais-toi , bouche des mots brûlés! tais-toi, tout ce que tu blasphèmes, et mâches, et mords, tais-le, en toi tue-le [...] écrase bien ce mégot sous ton pied malgré toi ...ton pied...qui écrase ce m', écrase bien, ton pied, écrase moi ce meg' ah tape étale tape éteins-le, sous ton tal...ce mégot sans fin dans ta mémoire ... (BO, p. 194)

Le relâchement des exigences rhétoriques, bien que cette forme d'épargne élocutoire n'exclue pas les effets de répétition obsessionnelle , traduit la familiarité d'un sujet parlant avec lui-même : bredouillements, dislocations, abréviations , finales sautées, repentirs , interruptions , incises, répétitions -- ce monologue intérieur semble exhiber une série de contre-performances, à l'opposé de la représentation abstraite du système de la langue. La dramatisation qu'il exprime parfois à travers ce que V. Egger appelle sa "variante passionnée" est éloignée de l'"idiome enchanteur" que Claudel a salué chez Aragon . Autant la perfection lyrique est à l'épreuve de la "haute voix" (29) , autant le débit chaotique, lacunaire de ce discours , qui semble s'effacer à mesure de la profération, constitue peut-être une métaphore de l'oubli dans un paroxysme cathartique. Quand "ça parle" à la dérive , le sujet éprouve une dépossession à subir cet emportement du langage incontrôlé qui est pourtant le sien

propre (cf. T/R, p. 341) . Les ellipses, les raccourcis, les condensations procèdent par rapprochements analogiques, par associations et bifurcations d'idées, donnant au langage tout son pouvoir connotatif . Les allitérations font sens , révèlent des correlations sous-jacentes : "*tais-le/"tue-le*"); "*mégot [...] dans ta mémoire*" "*cette mégalomanie de l'homme*" , et , comme un écho à distance, "*l'égocentrisme du bouc* " (p. 278). Très proche de la conception du style exposée dans le Traité, la langue intérieure admet les incorrections, les impropriétés, les changements de sens. Mythe de la "signifiance" à l'état pur, cette langue du délire intérieur, aux confins de l'inconscient , renvoie au "nominalisme absolu" qu'Aragon avait défini dans "Une vague de rêves" comme une dimension du surréalisme.

Le polyglottisme du narrateur semble se rapporter aussi à l'expérience de l'altérité et de l'invention créatrice (les deux concepts deviennent presque synonymes). La pratique de la traduction constitue une transposition plus ou moins fidèle, une doublure plus ou moins déformée des littératures *étrangères* (cf. BO, pp. 244-247). De même que l'auteur a voulu apprendre le malais, vers 1922-1923, pour le plaisir d'apprendre une langue inutile (cf. OP2, p. 95) , de même le narrateur de Blanche ou l'oubli est curieux des "*langues improbables*" (BO, p. 53) et en tout cas, fort exotiques , du domaine malayo-polynésien (30) . Elsa Triolet remarque que le français d'Aragon est "*éminemment français*", mais qu'Aragon joue de sa facilité à se familiariser avec les langues étrangères : "*pour lui , connaître les langues étrangères, c'est enrichir la sienne.*" (31). Le don des langues lui servirait ainsi à transposer une certaine étrangeté inusitée dans les tournures trop connues . Même si l'exercice de la traduction est confronté à "l'intraduisible", il permet d' affiner, d'étendre ,

d'assouplir (32) les moyens d'expression. Il demande de la virtuosité, de l'ingéniosité, des ressources dans le mimétisme.

Comme le suggère D. Bougnoux , les hypogrammes que contiennent virtuellement les connotations du malais dans certains passages du roman ("mal","malaise") en font le symbole des drames individuels ou collectifs. En outre, un jargon comme le javanais ferait du malais "*le nom même d'une certaine dérision du langage*" (33) . Ainsi, les sous-entendus du malais dénonceraient peut-être même le "bluff" que constituerait la pseudo-compétence linguistique attribuée au narrateur (cf. BO, p. 253). Dans la mesure où la connaissance érudite des langues indonésiennes peut être interprétée à un niveau métaphorique , elle se révèlerait comme une fiction contradictoire. En fait, les références aux langues indonésiennes demanderaient au moins une double lecture concernant leur statut dans le roman (au sens propre et au sens figuré) .

Dans Blanche ou l'oubli, le commentaire des pronoms personnels semble réfléchir la crise de l'identité . Le narrateur-scripteur fictif interprète la fonction symbolique des pronoms personnels et les instances de l'énonciation en fonction des mécanismes de l'écriture. Ainsi, le "je" qui le désigne dans le texte est parfois évoqué comme un "il", une "non-personne", assimilée aux effets de la dépersonnalisation ; cette identification métaphorique (et contradictoire) constitue un détournement apparemment "fautif" des théories de Benveniste. La fusion dans le "nous" n'existe plus, que le narrateur concevait comme un singulier collectif, à l'instar du "duel" . Le "vous" est censé non pas désigner le lecteur réel, mais plutôt sa fiction : c'est diatextuellement un semblant d'interlocuteur , un leurre substitutif qui n'est qu'un prolongement en miroir ou en écho du narrateur s'adressant à lui-même.

La problématique du miroir-langage oscillerait donc entre la familiarité et l'étrangeté comme entre l'oubli et la (re)découverte de ce "fonds" merveilleux et insondable . La tentation de "*trahir les mots séculairement usés sans importance*" (T/R, p. 29) a pour contre-point le révélateur de l'expérience automatique , où les mots "*parlent à ma place*", lâchés comme de "*cruels étrangers*"(T/R, p. 74). Le narrateur-scripteur fictif connaît parfois tantôt une crise de la représentation , tantôt un vertige de l'annomination (cf. BO, pp.22), à éprouver la surabondance des mots , l'étouffement des lieux communs (BO, p. 375) ou, au contraire l'aphasie, la perte latente, le manque de mots (BO, p. 133) . Mais l'effet de décalage, de béance , le phénomène de l'inadéquation permettent là encore de mobiliser le potentiel des glissements de sens , toute la latitude des variations , des substitutions afin d'entretenir la dynamique, le "mouvement perpétuel" de l'écriture.

Les analyses étymologiques, sémantiques ou grammaticales et les tentatives de traduction auxquelles se livre le "*pseudo- linguiste*" du roman (BO, p. 495) ne sont pas toujours "attestées"; elles utilisent souvent fort librement les jeux de paronomase, les effets d'automatisme incontrôlés qui constituent les ressources essentielles de la "langue intérieure" . Ainsi, la tendance à la remotivation du signe, à la surdétermination subjective et projective sert à enrichir les recherches philologiques de Geoffroy (34). Si la question du "métalangage" renvoie aux codes du méta-roman, elle renvoie aussi à l'écriture poétique, ce qui ajoute une nouvelle dimension au vertige des genres. En effet, il est dit , à propos du linguiste dans le roman qu'"*une certaine poésie de la linguistique lui tenait lieu de science.*" (BO, p. 344). Ce que révèle ici la circulation infinie de l'infralangage (35), c'est que "*la poésie est la mathématique de toutes*

les écritures" ("La Fin du Monde réel", C, p. 610) . L'idée est ancienne chez Aragon , qu' "*il n'y a de poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage.*" ("Arma virumque cano" (1942), Les Yeux d'Elsa, éd. Seghers, p. 14).

La réflexivité de la rime --emblème du miroir-langage-- fait l'objet d'un commentaire poétique dans La Mise à mort : "*[...] prétendons à la poésie, après tout la rime est miroir, l'une l'autre qui se reflètent, et le vers regarde à l'envers le vers [...]. Prétendons que le sens naît les yeux dans les yeux des sons.*" (MM, p. 187). Ce texte mobilise les ressources du signifiant pour réfléchir par équivalence le signifié : effet de palindrome approximatif entre les sons (et les lettres) du mot "rime" et de la première syllabe du mot "miroir" ; ce jeu d'inversion est repris par le calembour "vers" /"envers". Les poèmes d'Aragon commentent parfois aussi l'image spéculaire de la rime (36). La référence à l'écriture de Roussel, dans Blanche ou l'oubli et dans l'essai sur les incipit , suggère aussi les affinités entre la rime en poésie , le calembour , et le "métalangage" sur l'écriture romanesque ("Comment j'ai écrit certains de mes livres" est longuement cité dans Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit*, JI, pp. 130-134.)

Si les propriétés "agrammaticales" de la catachrèse renvoient à la "signifiance" du texte poétique , comme le montre Riffaterre, cette hypothèse confirmerait d'un autre point de vue la cohérence de la conception du langage exposée par Aragon. En effet, dans Blanche ou l'oubli , la rhétorique de la catachrèse tend aussi à devenir l'emblème des impropriétés qui rompent avec l'ancien sens, contreviennent au sens commun, et subvertissent les codes de la représentation . La poésie en général , et tout particulièrement la

poétique du surréalisme relèvent de cette exprimentation des

virtualités sémiotiques :

Le détour habituel autour de la matrice refoulée étant fait d'agrammaticalités séparées et distinctes, il apparaît comme une série de termes contournés et inappropriés; le poème peut donc être regardé comme une catachrèse généralisée englobant et contaminant tous les éléments qui le constituent.

Cette catachrèse a comme corollaire la *surdétermination*. C'est une vérité d'évidence que,quelque soit le degré d'étrangeté que manifeste un poème par rapport à l'usage, sa phraséologie déviante s'impose au lecteur et apparaît non pas gratuite mais , au contraire, fortement motivée. (37)

Dans la postface des Communistes deuxième version, en 1967, Aragon développe des hypothèses comparables sur l'*inimaginable* qui valent aussi bien pour le roman que pour la poésie; (cf. La fin du "Monde réel", C, p. 608 et p. 610).

C) Le double sens. L'équivoque dans le langage

Encore rare dans La Mise à mort , le jeu verbal se répand avec une prodigalité croissante dans Blanche ou l'oubli puis Théâtre/Roman . A la faveur de l'argument linguistique de Blanche ou l'oubli, l'écriture romanesque semble compter sur les propriétés du signifiant pour s'affranchir des contraintes idéologiques ; la fonction ludique et poétique des mots ayant été retrouvée , la rigidité de la thèse ne peut plus s'imposer (38) . Mais l'attrait du jeu de mots constitue peut-être aussi la transposition la plus saisissante des propriétés du "miroir-langage": il renvoie à la problématique étudiée dans la mesure où il se place sous le signe de la ressemblance et de l'altérité . Les doubles sens, les calembours, les mots-valise se présentent comme des mécanismes de couplage , de mixte, de jumelage phonique et sémantique où se produisent des effets d'ambiguïtés . Assez comparables à des anamorphoses dans l'optique du langage, ils proposent un secret à déchiffrer sous la forme d' un piège à sons, d' une feinte graphique. Le vertige du jeu de mots révèle une incertitude imprévue , une

équivoque insoupçonnée; il risque, ou plutôt , il tente d'induire en erreur; bref, il fait, à la lettre, perdre le sens...Le langage devient le miroir des perturbations de l'écriture, et en particulier des variantes de la diatextualité : en effet, les métaplasmes, les anagrammes, les métathèses sont fondées sur l'inversion ou la permutation des lettres ou des sons; certaines équivoques verbales consistent à employer "un mot pour un autre" ; de même les mots-valises *substituent* à une signification uni(vo)que une série de sens possibles.

Les affinités qu'ils auraient avec la problématique de l'écriture pourraient donc expliquer pourquoi les jeux verbaux se trouvent fortement "mobilisés" , investis dans les derniers romans d' Aragon . Après ces remarques préalables, il est indispensable d'analyser un certain nombre d' exemples à l'appui de nos hypothèses de lecture . Nous essaierons d'établir une classification des différents types de jeux verbaux, pour en distinguer les plus fréquents, et donc les plus représentatifs de notre corpus . Le relevé eût été démesuré s'il avait dû être exhaustif; il ne comporte que quelques occurrences, mais s'attache , par contre, à n' omettre aucune des principales formes de jeux verbaux, dont Théâtre/Roman et Blanche ou l'oubli offrent la gamme la plus étendue. Nous pourrons ensuite commenter plus précisément quelques fonctions significatives du jeu verbal .

1. Syllepse (ou double sens)

Pour analyser les principales catégories de jeux verbaux, nous reprendrons par commodité les critères structuraux de Tzvetan Todorov (39) et nous les compléterons en fonction des cas particuliers que présente notre corpus. Todorov distingue la syllepse , où il n'y a qu' une seule occurrence du même mot pris en des sens différents par opposition à l'antanaclase , où il y a répétition d'un même mot, pris

en des sens différents. Dans les derniers romans , les syllepses, comme la plupart des autres autres jeux verbaux, se trouvent souvent mises en évidence par un artifice typographique (ici ce sont les italiques) et/ou par une explicitation métalinguistique . Dans le second cas, la double acception du mot est commentée, même si le mot n'est pas réemployé dans l'énoncé, ce qui rapproche indirectement certaines syllepses du procédé de l'antanaclase . La distinction toute formelle entre les deux catégories s'efface en partie.

a) L'un déjà , paraît-il, à Paris remonté comme une montre, ou quoi?
(T/R, p. 123)

b) [...] je me ferai payer la monnaie de ma *pièce*...Lui se méprend sur ce dernier mot, ne connaissant pas ma profession, et d'ailleurs ne lisant pas l'italique, [...] la voix s'étrangle dans sa gorge [...].
(T/R, p. 143).

c) Le jour , la rue de la Chaussée-d'Antin prend un visage d'innocence [...]. [...]. C'est alors que je la *prends* de préférence, au sens où l'homme fait une femme, à la hauteur des Galeries Lafayette, et que je la remonte avec cette sensation des mains sur les jambes nerveuses d'une fille. (T/R, p. 201).

d) Comme à divers autres sports, il a fallu garder un nom anglais à l'interview : le français *entrevue* aurait semblé trop équivoque.
(T/R, p. 370)

e) Il y a aussi un emploi répété du verbe fréquenter, au sens habituel de ce verbe, mais où perce une manière d'équivoque de l'employer, dans le sens populaire , et beaucoup plus précis où on l'emploie, disant d'une fille *qu'elle fréquente*... (T/R, p. 429).

2. Antanaclase

Selon Todorov, dans une antanaclase, le même mot , pris en différents sens, est répété . Bernard Dupriez , dans son Dictionnaire des procédés littéraires, donne une définition plus précise de cette figure : l'antanaclase est liée à un dialogue entre des interlocuteurs différents; en dehors de la forme du dialogue, l'antanaclase est baptisée"diaphore"dans l'ouvrage de Dupriez (40). Dans notre corpus, le procédé peut s'inscrire dans une *fiction* de dialogue où le narrateur, comme dédoublé (alternativement locuteur -scripteur et auditeur-lecteur) s'interroge sur ce qu'il vient de dire (d'écrire) , surpris de

l'autre sens que révèle l'énoncé . Les italiques sont souvent utilisés, comme dans le cas de la syllepse, ou encore les parenthèses, pour signaliser le double sens. Certains mots peuvent avoir pris des sens très différents bien qu'ils renvoient à une même étymologie ; dans ce cas , le fonctionnement de l'antanaclase paraît devenir assez proche déjà des jeux d'homonymie (cf. occurences ci-dessous : a , d, e).

a) [...] on pourra s'imaginer que je me peins *sous ses traits* cette expression me fait rêver mon cher et d'ailleurs
Je ne lui donnerai d'autre trait que son âge [...].
[...]
On avive de fard ses plaies on lui arrache
Une à une les flèches des Sébastien (T/R, p. 13)

b) Tenir un rôle...drôle d'expression. Il arrive qu'on soit deux à tenir chacun le sien. C'est ce qu'on appelle les bons ménages. On n'entend plus trop les mots horribles dont on se sert. *Ménage* par exemple. Ménagez-moi, ménageons-nous. En fait de tenir, il y a tenir parole. Entendre les mots. Un beau jour comprendre que c'est là ce qu'on *prenait* pour aimer, tenir parole. (T/R, p. 65)

c) Il en va ainsi de toute *vie privée*: je n'ai , je crois, jamais entendu le verbe *priver* , dans le sens où il faut ici l'entendre. Une vie privée...privée de quoi ? De l'énorme contexte du monde [...]. (T/R, p. 147)

d) Et puis cette pièce, je l'ai mise en pièces. (T/R, p. 287)

e) L'homme mis en mots comme on dirait mis en pièces (mis en pièce). (T/R, p. 401)

3. Paronomase (similitudes phoniques entre les mots)

Dans l'article cité plus haut, Todorov propose une classification quadripartite , simple et régulière , en opposant symétriquement aux deux figures précédentes (fondées sur les sens divers d'un même mot) les jeux verbaux fondés sur une similitude, plus ou moins approximative, entre les mots . Dans cette seconde catégorie structurale, Todorov distingue ,comme précédemment, l'occurrence multiple du semblable , qui correspond à la paronomase, et l'occurence unique du semblable , qui correspond au calembour et aux mots-valises, dont nous traiterons plus loin.

Commençons l'inventaire par la paronomase, très répandue dans Théâtre/Roman. Ce rapprochement de mots semblables par le son et différents par le sens peut tout d'abord porter sur deux mots , associés

par paires , symétriquement . Mais les paronomases se développent parfois aussi sur d'assez longs passages de prose poétique, fortement allitératifs; c'est alors un procédé d'engendrement du texte qui s'apparente au paragrammatisme (cf. Littré et Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse ; La Révolution du langage poétique) .

L'effet de rime peut être analysé comme un cas particulier de paronomase. Dans les textes en vers libres de Théâtre/Roman, l'identité des derniers phonèmes des mots placés en fin de vers (mais aussi en début de vers, comme une rime enjambée) constitue --ponctuellement, mais indéniablement --un effet de rime (cf. ci-dessous occurrences d, e) ou simplement d'assonance (cf. b, m) . Un phénomène d'osmose entre les formes versifiées-non versifiées tend à s'instaurer, de manière à entretenir sur ce point une ambiguïté , à l'état plus ou moins latent. Mais parfois la récurrence régulière d'une rime identique est mise en valeur par une disposition d'aspect strophique (cf. occurrences f et q ci-après). Les quelques effets de rimes que nous citons relèvent , nous semble-t-il, de "l'esprit des mots", dans la mesure où ce sont des trouvailles poétiques qui ont la virtuosité, l'ingéniosité ou l'agrément des jeux de mots :

a) Et l'amour et l'amour en moi qui ressemble tant à mourir
(T/R, p. 12)

b) Et par mon corps épars le parme
Palpitant de ses violettes de sperme
(T/R, p. 35)

c) [...]qu'est-ce qu'ils se perm...qu'ils se mettent, qu'est-ce qu'ils se permettent, qu'est-ce qu'ils ne se permettent pas...Et moi, j'ouvre mon ventre et ma vie, je me vends, je m'entre devant eux dans le mensonge de moi-même [...] ah chaque soir ça recommence, les mêmes mots, les mêmes morts, le même mors à me déchirer la bouche, et sous leur genou je me tords, je ne puis échapper à ce sort [...] !
(T/R, p. 48)

d) Ce masque où je sens affluer affleurer effleurer
S'affairer
Mon sang (T/R, pp. 52-53)

e) Je n'ai pas eu le temps de lire cette lettre Ou de quelque
Sicile ah les ciseaux des noms prononcés
N'y avait-il pas quelque part une fille aveugle appelée
Cécile Elle m'écrivait tous les jours sur des cartes-postales
(T/R, p. 70).

f) J'aurais dû la lire
Avant d'être aveugle
Avant d'être un roi
Un pauvre Roi Lear
Roi de son délire
(T/R, p. 75)

g) [...] les masques, machinistes, matamores et matassins [...]...
(T/R, p. 89)

Les années, ces années, ces anneaux-là [...] (T/R, p. 118)

h) L'éclampsie
Non Sur moi tout à coup
Ou lui
l'éclume l'écureuil volant
l'écornure du jour qui s'accroît l'écran noir l'écrevisse de la ténèbre
à reculons sur l'éclat du monde [...] (T/R, p. 158)

i) [...] nul autel où brûler ce qui me hante nul bordel
(T/R, p. 158)

j) [...]un félin comme moi [...] une bête effarée en sa fureur d'enfer
prise de malefaim sur vous fabuleuse qui fond
(T/R, p. 160)

k) *Je les vois [...] jusqu'au fond de la gorge , où tremble la luette, l'alouette de leur désir. Je les vois plus profond encore, où se fait la scène obscène de la voix, disposant les pieux pathétiques des mots pour piéger aux abords d'une Rome ou d'une autre la Voie Appienne de ma vie...* (T/R, p. 162)

l) O Terre ma Thérèse où je retourne [...]
(T/R, p. 220)

m) [...]mots -cris
Mots-crimes
(T/R, ibidem)

n) Un temps minable interminable
(T/R, p. 221)

o) L'étincelant silence sans
Sommeil
(T/R, p. 225)

p) Dire ces mots appris
Dire ces mots d'après
(T/R, p. 226)

q) Nous sommes tous les deux ici mieux que le songe
De ce trou noir devant nos yeux écoutez son
Halètement sentez son souffle pluriel
Nous sommes ici tous les deux le grand mensonge
De jouir dont oscille entre tes bras la jonque
Mâle
(T/R, p. 260)

r) Les jours sont d'éventrer d'éventer
(T/R, p. 316)

s) Et je me mettais à rêver d'un pays de châteaux détruits où tout n'était à la fois que charnier et charnières. (T/R, p. 323)

t) Hors-d'oeuvre hors d'oeil
(T/R, p. 325)

u) [...]mon Théâtre, celui que j'enferme en moi, une manière d'âme, d'âtre [...]. (T/R, p. 346)

v) Ses deux bouts
Ses deux bouches
(T/R, p. 357)

w) Le nez tout droit et le journal tout drôle
(T/R, p. 358)

x) Tout essai de me faire dire ce que je cache m'irrite, mérite...ah, c'est trop peu dire que la mort [...]! (T/R, p. 372)

y) Cette force d'aimer qui tourne dans sa cage
Son saccage
[...]
O murs ô murs de ne pas mourir
(T/R, p. 446)

z) Tout est costume.* [NOTE LATERALE:] *J'avais d'abord écrit : *Tout est coutume*. (HM, I, p. 272)

4. Homonymies *in praesentia*

Les homonymes sont , on le sait, des mots différents qui s'écrivent de la même façon (homographes) et/ou qui se prononcent de la même façon (homophones)... Ils constituent les matériaux de certains calembours , mais les doublets d'homonymes que nous relevons ici se distinguent des allographes (cf. rubrique 5-3) . Bien que Todorov ne leur accorde pas une attention particulière , ces simples récurrences homonymiques ne recouvrent pas exactement les autres catégories étudiées . Les textes en vers de Théâtre/Roman comportent parfois des rimes d'homonymes. Dans certains exemples relevés ci-dessous , les effets d'homophonies se réalisent sur deux ou plusieurs mots pris dans la continuité de la chaîne sonore. Une homophonie partielle constitue un à-peu-près (quasi-homonyme) :

a) [...] un faux pas sur quoi tout bifurque, un *faut pas* qui est encore une idée à moi [...]. (T/R, p. 21)
b) Il fait en moi si terriblement beau que j'ai
Peur de l'avenir pour ses yeux sur moi de jais

Ah le jet (T/R, p. 34)
c) La scène où
Débouche au bout
Du compte ou conte
Le labyrinthe verbal
(T/R, p. 77)
[*NB: même homonymie non homographe dans "L'avenir immédiat", p. 441*]
d) [...] une mort qui me mord [...] (T/R, p. 158)
e) [...] sur l'homme tué ou l'homme que tu es [...]. (T/R, p. 198)
f) Toi mon anti-théâtre où je puis renaître et n'être
Qu'un homme
(T/R, p. 222)
g) Le temps y court après lui-même
Il est si court qu'il ne peut joindre
(T/R, p. 357)

h) [*Note infrapaginale:*] Pierre Houdry en était là d'écrire (était las d') quand il fut affecté d'une singulière maladie qu'on ne se donnera pas la peine de *décrire*. (T/R, p. 416)

5) Occurrence unique du semblable : calembours, mots-valises (Todorov), Allographes (Dupriez)

Le calembour désigne parfois de manière très générale un jeu de mots fondé sur des mots se ressemblant par le son, différant par le sens (cf. Dupriez) . D'après d'autres définitions, il englobe les nombreux procédés qui renvoient à l' équivoque verbale (homonymie, a- peu-près, syllepse, mot-valise, allographe etc). Il convient cependant de distinguer ces différentes modalités. Todorov restreint le terme de calembour à une substitution de mots à l'intérieur d'une expression toute faite, d'un proverbe. Dès lors, il n'y a pas nécessairement ressemblance des signifiants entre le mot attendu mais évincé et son substitut inattendu ; le rapport à reconnaître à l'aide du contexte peut être uniquement d'ordre sémantique (41) . Avec ou sans paronomase, un certain nombre d'emplois particuliers de notre corpus relève du calembour , au sens où le définit Todorov . Dans la liste suivante, le mot remplacé au profit d'un autre est indiqué en italiques entre crochets; parfois, dans notre corpus, l'expression toute faite correspond au détournement d' un titre, d'une citation célèbre, à la manière d'un "micro- collage" dans le champ de l'intertextualité :

5-1. Calembours à partir de syntagmes figés

a) Garçon
Un verre d'absence
[*absinthe*] (T/R, p. 52)
[NB: cf. "*Absence abominable absinthe de la guerre*", un alexandrin qui figure dans un poème du Crève-coeur intitulé "Le temps des mots croisés", Poésie/Gallimard, p. 16]
b) Ah si "Peau neuve" m'était conté
[*Peau d'âne* (T/R, p. 53)
[NB: cf. reprise avec substitution d'un vers fameux de La Fontaine dans "Le pouvoir des fables", Fables, livre VIII, 4.]

c) En cette fin d'après -midi problème d'être toupie or not toupie
[*to be or not to be* (T/R, p. 73)
[NB: On aura reconnu la déformation parodique du début du célèbre monologue de Hamlet, acte III, scène I; mais la problématique de l'identité fictive n'en est pas moins très proche du texte de Shakespeare.]
d) [...]me fit cygne de la main [...].[*signe*] (BO, p. 45)

5.2. Mots-valises

L'autre cas d'"occurrence unique du semblable" que distingue Todorov est celui des mots-valises , que l'on peut définir comme la formation d'un mot composite obtenue par une contamination, par "condensation" selon Freud. Bien qu'Aragon ait traduit La Chasse au snark en 1928 (en les baptisant "mots porte-manteaux") on n'en trouve guère dans son oeuvre antérieure: c'est à partir des années 60 qu'ils vont se multiplier , au moment où Aragon caractérise ce procédé comme une équivoque dans le langage (cf. Entretiens avec F. Crémieux, p. 152) . Dans l'exemple (c) , les "mots-valise" alternent au cours d'une énumération avec des mots connus , usuels, attestés. Leur effet de série rappelle aussi la déclinaison interne des mots chez Khlebnikov [cf. supra , chapitre VI, p. 515 et pp. 550-554]. Dans l'exemple (d), un simple jeu d'accentuation introduit une forte "synthèse disjonctive" (42) : ce mot-valise évoque une abolition des contraires (rêver/éveil=rêveiller) qui rappelle l'ascendant du surréalisme . Très souvent , la signification des mots-valises est commentée ; la fonction métalinguistique , là encore, entre en jeu . Parfois des tirets servent à décomposer (et à reconnaître) les constituants du mot-valise:

a) [...]s'il existe une catégorie pareille d'oiseaux scient-fleurs! (BO, p. 315).
b) *C'était à la fin mai quand rougit l'ancolie*
[...]. *L'angorie*, disait Eustache Deschamps, comme d'une gorge soudain où je porte la main d'angoisse. (BO, p. 348)
c) [...] une mort qui me mord l'éclanche m'écôte m'écranche m'étouffe m'éclate m'éclame m'étreint m'écharne m'écharpe m'écharse m'éteint
(T/R, p. 158)
d) Me *rêveillant* du verbe rêver
(T/R, p. 222)

e) [*Note infrapaginale :*][...] le véritable personnage de cette aventure inventée (de cette *inventure* [...]). (T/R, p. 376)
f) [...] rien ne sert d'avoir mis de côté des économies d'azur pour composer [...] la péri-féerie du tableau [...].
(T/R, p. 442).

5.3 Calembours par allographie

D'après le Dictionnaire des procédés littéraires (cité plus haut) de Bernard Dupriez , l'allographie est une transcription par homophones qui permet de donner à un mot un sens nouveau. La doublure de cette *autre graphie* (allographie parfaite ou approximative) s'apparente dans certains cas à une métanalyse de la chaîne sonore (voir rubrique 6). C'est un des procédés du calembour défini au sens large comme une périphrase hermétique. Mais à la différence des doublets homonymiques, l'allographe ne joue pas exclusivement entre des mots autonomes : ce n'est pas sur des unités de première articulation que porte la permutation allographe . A l'instar des mots-valises, l'allographe unit des éléments de première articulation (sémantique) comme s'ils appartenaient à la seconde (phonologique) , mais il n' y a pas ici création synthétique d'un mot nouveau. En outre, l'allographe ne se présente pas nécessairement comme une occurrence unique ; il peut aussi apparaître sous une double version, c'est-à-dire par juxtaposition de syntagmes homophones:

a) Comment taire (*Commentaire*) (T/R, p. 37)
a) [*Note infrapaginale :*] Qui, *moi*? L'auteur? soyons modeste : le cygne-à -terre. (T/R, p. 165)
b) [...] une incroyable dose de folie, un optimisme dément (dé-menti) [...]. (T/R, p. 442)
c) Vous contre qui s'en vient s'éteindre
Le cri dément-ciel qui m'habite
(T/R, p. 446)

En dehors d'une série énumérative, en l'absence de tout commentaire explicatif ou encore à défaut d'une mise en évidence typographique (par exemple, l'usage des italiques) , la présence isolée d'un mot-valise ou d'un allographe est douteuse tant que l'on ne l' a pas

vérifiée sur le manuscrit original : l'on risque en effet de prendre pour un mot-valise (ou plus généralement pour un jeu de mots) de simples coquilles typographiques (43)...

6. Métanalyse

Ce concept proposé par Jespersen est défini dans l'ouvrage de Dupriez comme un accident de la communication se produisant lorsque les unités linguistiques sont découpées et analysées par l'auditeur autrement que par le locuteur. Souvent humoristique, cette équivoque sémantique , faussement "fautive", constitue un cas particulier de l'homophonie (ou de l'à peu près) ; la métanalyse peut être assimilée à un calembour au sens large (cf. 5.1 et 5.3). Dans les derniers romans, il arrive que le narrateur -scripteur se comporte en auditeur-lecteur de son propre discours : en tenant le double rôle , il déclenche à lui seul l'effet optimal du "malentendu" dont il a pris conscience. Il arrive que la perturbation orale et graphique du signifiant que détermine la métanalyse soit à l'origine de la formation de mots-valises.

Il peut y avoir occurrence unique d'une métanalyse , ou bien double graphie (graphie "normale" qui correspond au signifié de l'émetteur , à l'origine, et allographie"codée"qui correspond au message compris par l'interlocuteur). Dans le second cas, le redoublement est parfois figuré typographiquement au moyen des parenthèses. La dernière occurrence de la liste des doublets homonymiques (cf."là/las", exemple (h)) s'apparente déjà à ce mécanisme de double lecture , de double interprétation. En outre, bien que dans ce procédé *réflexif* la technique de l' allographie soit utilisée , les exemples d'allographes cités précédemment (cf. 5. 3) ne concernent qu'un mot, en dehors d'une situation de dialogue, alors que dans les exemples relevés ci-dessous, la métanalyse affecte plus profondément des syntagmes entiers, des

séquences assez longues de la chaîne parlée. Quand les phénomènes allographiques imitent une élocution déformée , même s'ils ne concernent que la prononciation d'un seul mot, ils nous ont paru correspondre tout à fait à la confusion remarquable dans la communication orale qui caractérise le procédé de la métanalyse :

a) "Il y a longtemps, jeune homme [...]que vous la connaissez , la maîtresse du lieu?" Les derniers mots prononcés avec une bizarre emphase (*la maitresse , est-ce du lieu? là, mes tresses ! du lit, euh!...*). (BO, p. 28)

b) Elle se met à crier: "M. Boehme! M. Boehme !" Elle disait *Bohème*...enfin! (BO, p. 171)

c) [...] il ne me l'a pas envoyé dire : on voyait bien que j'employais les mots hors de leur sens scientifique, scie-en-typhique! (BO, p. 393)

d) L'autobus est plein com-
Me un oeuf
Coque

[*Variante infrapaginale:*]: *L'autobus est plein Com-*
Mun oeuf
Coque
(T/R, p. 53)

e) Le déluge, je ne sais pas , un raz-de-marée, elle écrivait sûrement dans sa tête, *un rat de marais*, puisque c'était la cave, et la maison qui allait s'effondrer [...]. (T/R, p. 239)

f) "La Cécile...la Cécile...[...]Qu'est-ce que vous me chante-au-nez? C'est tout long n'a rive qu'au segond tact, et encore , à en jucher sur le parler des peillisans, ça se pourrait bien qu'on soille en Normandille...". [...]. Il l'avait oublié (*l'avait tout plié*), prit le livre pour vérifier. Ma foi, c'était vrai, [...] il l'avait écrit (*il lavait aigri*)..."Je ne sais pas ce qui m'a pris, sauph qu'il me phallait dépailliser mon sagripant. Tu toyais...pardon! vous voyez, si j'en navet phait quelqu'un de chez nous. [...] . Ou n'était-i pas plus phocile à comprendre , s'il habitait en terre qu'on quise, une sorte de colonille, où les habitants trouvent tout nature-aile de prendre toutes les libertés...[...] . Et aussi j'étais un peu phatigué de cette Phrance bourgeoise où j'avais habitude à si-tu-es mes comédilles. [...] Aussi de cette manille de mes gens à parler en vert, bien que je la réussisse joliment, moi, vous savez, la Mise -en-tropes? Je deux-vé, d'outre part [...]. [...]. Un habit à l'Est-ce pas gnole me sembla phaire l'aphaire. [...]. Donc je me résolus à te vous exporter mon scie-nique dans le royaume des Deux-Céciles." (T/R, pp. 245-246)

7. Divers . Cas-limites.

Autour des principales tendances du jeu verbal qui apparaissent dans notre tentative de classement se situent un certain nombre de

cas-limites , car les orientations essentielles de cette problématique communiquent en fonction de déterminations communes. Mais quelques phénomènes particuliers peuvent être distingués plus précisément .

Voici , par exemple, un jeu de mots assimilable à une syllepse , mais dont le sens contient une antiphrase ; le double sens implique ici une nuance d'ironie :

a) Un beau jour...le langage ne s'entend pas parler . (BO, p. 98)

Voici une occurrence où l'on passe de l'homophonie (t'ai/tais) à la paronomase (t'aime), commentée par la métaphore de l'écho:

b) Je t'ai j'entends *je tais* l'écho *je t'aime* [...]
(T/R, p. 33)

Une paronomase peut aussi être niée, contestée:

c) Non pas des fantoches, je dis bien : des fantômes. (T/R, p. 341)

Dans un contexte très investi par la paronomase, parfois émergent des créations verbales (néologismes , hapax , ou mots-valises...)

d) *N'en sent n'en sentez-vous pas l'odeur et le souffle et le siffle [...]*
Quelque part près de vous un fauve fou qu'effrène cette nuit parfaite ce parfum (T/R,p. 160)

Le "siffle" , au lieu de sifflement, est construit par analogie avec le substantif "souffle". Le verbe *effréner est forgé sur le modèle de l'adjectif "effréné".

Selon les modalités ordinaires de l'usage linguistique , les créations verbales se font par dérivation propre ou impropre. Un mot créé par suffixation n' a pas l'étrangeté polysémique d'un mot-valise, composé de fragments de lexèmes :

e) [*Note infrapaginale:*] Polyglottisme...ce mot n'a pas l'honneur et , pendant que j'y suis, je devrais plutôt écrire *polyglottage* (péj.)
(BO, p. 54)

Certaines créations verbales se présentent comme des mots composés, où contrairement à l'amalgame composite des mots-valises il y a simple juxtaposition , sans déformation du signifiant :

f) Le polichinelle-fontaine déglutissait ses pleurs [...]. (T/R, p. 205)
g) L'homme- saule, ou l'homme-sel [...] un homme-saur [...] un homme-stupre [...]. (BO, p. 343)

Une "métanalyse", au lieu d'être textuellement réalisée, peut être suggérée par un *commentaire* qui en développe les effets d'harmonie imitative ; le signifiant est interprété au niveau de l'*imaginaire* poétique et fantasmatique:

h) *Rainer Maria Rilke...*
Un nom qui chante étrangement , dans cette langue si peu chantante...et dans ma mémoire les *airs* mariant les trois noms, les cousant, se scandent des *i* appuyés à l'inverse sur les *a* des prénoms pour la modulation de *l'aile* dans le patronyme avant l'appui du *k* comme un poing sur la table, un point à jamais à la ligne, un *k* soudain féminisé. (T/R, p. 382)

Le nom du poète est décrit comme un nom poétique: la double correspondance entre le phonème [R] et le signifié du monosyllabe "air" , entre le phonème [l] et le signifié "aile" en suggère la musicalité aérienne , légère ; le son [k] évoque un effet d'onomatopéisation et d'homophonie ("coup de poing"/"point à la ligne") dont les connotations agressives seraient atténuées par les précédentes sonorités . Le substrat phonoanalytique permettrait de conclure à l'ambiguïté sexuelle du nom du poète .

Au lieu d'une décomposition des éléments du mot-valise, ou d'une "métanalyse" proprement dite, il peut y avoir plutôt des ellipses et des synthèses élocutives, où le découpage de la chaîne linguistique se fait par agglutination et/ou abrégement , en suivant la prononciation orale:

i) *Il y a qui voufrevoufre vous frôle et vous faut cette fois mais se fait à chaque fuite un peu plus habile Zabila Zhabile à l'absent espace il y a* (T/R, p. 160)

Voici ,enfin, un jeu de mots qui ne porte pas sur le signifant phonique mais sur le référent graphique du signe; la lettre "ç" est prise comme image (comme équivalent iconique) de l'oreille percée et ornée d'un pendentif, d'une "boucle" :

j) *[...] allons il faut d'un bon clou lui percer [...] ses oreilles transparentes qu'elles cessent enfin d'être des c sans cédille et deviennent enseigne à la prostitution mâle des marins* (T/R, p. 189).

8) Fonctions et significations du jeu verbal

L'on voit qu'à travers les jeux de mots, le langage se forme et se déforme . Leur mécanisme essentiel , dans notre corpus, paraît être la confusion , l'indistinction que provoquent le double sens , la ressemblance ou l'identité phoniques. Il s'agit de se laisser surprendre , entraîner à la dérive --pour réfléchir ce vertige où l'envers de la parole se disperse , se dévoie dans son étrangeté à elle-même :" *ah, voilà de ces mots qui se couplent dans le muet de ma bouche , d'une façon tout automatique!* "(T/R, p. 237) . La priorité donnée aux enchaînements phoniques correspond à la profusion des "effets d'automatisme" (44) . Selon Jean-Paul , de même , le trait d'esprit (Witz) doit couler à flots; il ne peut être que surabondance et même "orgie", car il s'évapore vite (45). Dans les allographies, dans les mots-valises , la coagulation fragile et mouvante entre le son et le sens permet de recréer un état de genèse , qui reflue en-deçà des conventions fixées par le dictionnaire et des frontières des langues . (Nous avons relevé en effet un certain nombre de translinguismes: les jeux de mots 1-d , 3-f, 7-h, portent sur des mots étrangers.) Le polymorphisme , l'hétérogénéité caractérisent ces phénomènes essentiellement instables qui semblent fasciner l'écrivain.

Il arrive que le double sens recouvre une signification sexuelle. Freud , dans son étude sur Le Mot d'esprit , leur réserve le terme d'équivoque. (cf. dans notre relevé : 1. Syllepses : c, d, e; 7. Cas-limites: h, j).

Souvent, le jeu verbal aragonien renvoie à la fonction métalinguistique. Le commentaire qui en décrit les mécanismes sur le plan rhétorique ou théorique est lui-même traversé d' associations phoniques et d' images poétiques : ce *doux velours des mots doubles*" (BO, p. 194), " *ce singulier déraillement du lexique*" (T/R, p. 412), les "*mots démentiels*" , ces "*mots de ciel*"(FE, p. 390) . Le " bazar bruyant des combinaisons verbales" (T/R, p. 162) oscille entre l'abandon à l'arbitraire, à l'inanité sonore ("*[...] le deuil doré des bouvreuils de verre*", T/R, p. 325) et le surplus de sens , la tendance à la motivation du signe.

Le décodage se trouve souvent déjà effectué; l'effet de sens est mis en évidence dans l'énoncé par un artifice typographique , un commentaire, une allographie . Parfois , cependant, le sens caché résiste à l'analyse du lecteur. De cette seconde catégorie est représentatif un des mots-valises cités , dont la signification, contrairement aux autres exemples cités , n'est pas --par exception-- immédiatement compréhensible: or, il s'applique justement au lecteur (cf. 5-2, exemple a) : " *Il vous appartient de comprendre que tout ce* Jessica v... *ne vous a été proposé que par sommation d'en finir avec une ambiguïté tout autre, dont à la fin je suis épouvantablement lasse, et les lecteurs aussi, s'il existe une catégorie pareille d'oiseaux scient-fleurs!*" (BO, p. 315). Ce mot-là, s'appliquant au lecteur, est probablement péjoratif (la critique du lecteur est monnaie courante dans l'oeuvre d'Aragon; il est permis de rapprocher cet énoncé de l'expression populaire et argotique "un drôle d'oiseau"). La syllabe "scient", isolée par un tiret , paraît renvoyer au début du mot "scientifique" , de même que la première lettre du mot "fleurs", d'autant que le mot "scientifique" fait l'objet d'un calembour , sous la forme d'un allographe ironique ("scie-en -typhique"; cf. exemple 6.

c). L'auteur , qui se méfie toujours de la curiosité malsaine des lecteurs-détectives, critique aussi la prétention à la *scientificité* qui préside à l'analyse structurale des textes. (46) . Les méthodes linguistiques à la mode l'ennuient ("scie") ; une épidémie mortelle , parasitaire, s'est peut-être abattue sur la littérature ("en-typhique")... Aussi pourrait-on avancer que le qualificatif allusif dont serait gratifié à ce propos le lecteur ("*une catégorie pareille d'oiseaux scient-fleurs*") renvoie plus précisément à une sorte de contrepéterie, ou plus exactement un hypogramme, suggéré à partir d'une homophonie partielle : "oiseaux fienteurs". Le contentieux avec le lecteur et l'irritation de la narratrice semblent appeler cette image de la souillure . L'injure semble motivée dans son contexte ; elle traduit ici une résistance à l'égard des commentateurs qui, non sans indiscrétion, s'emploient à déchiffrer les secrets du texte romanesque...(47) .

Souvent, les jeux verbaux mettent en valeur la problématique des derniers romans, ou plus généralement de l'oeuvre d'Aragon , dans la mesure où ils portent sur des mots-clefs . Par exemple,"*L'avenir, il faudrait orthographier l'à-venir.*" (T/R, p. 107). Ou encore:"*J'avais congédié Marie-Noire [...] . J'avais congédié ma mémoire [...].*" (BO, p. 350) . Voici une surdétermination de la thématique du secret dans l'écriture : "*Je devais l'avoir étoffé de certains entendus (ou sous-entendus sous-tendus) qui maintenant m'échappaient.*" (BO, p. 357). La place de la folie est intimement associée au vertige de l'écriture : "*[...] j'irais ainsi de proche en proche du lire au dé-lire , et ce n'est pas de jeu.*" (T/R, p. 397). Enfin, la question de l'identité réelle ou fictive tend à être lisiblement énoncée (comprise) à la faveur de jeux de mots fondés sur la logique spéculaire de l'homophonie et /ou de l'allographie :

Je pense *qui c'est?* au fond pour me demander *qui sait?* (T/R, p. 39)

Ca doit ressembler, vous comprenez ? Re-sembler. Jour après jour.
(T/R, p. 66).

Et j'essaye encore de croire à ce songe que je fus, à ce mensonge de tout moi-même à moi-même... (T/R, p. 337)

La dénomination de "roman" est à la fois constamment réaffirmée, et niée, dépassée. Si les "romans" de notre corpus sont écrits , à des degrés divers, aux limites des genres , cela revient à dire qu'ils ne reconnaissent pas ces limites, qu'ils ne relèvent d'aucun genre et de tous. On pourrait qualifier les oeuvres étudiées de "métagénériques" dans la mesure où elles commentent leur appartenance ou leur non-adéquation à tel ou tel genre, et de "transgénériques" dans la mesure où elles engendrent certains glissements , certaines variations fictives d'un genre à l'autre . Toutefois, bien que l'auteur récuse les distinctions établies entre les genres du discours, il semble avoir besoin de prendre appui sur deux principes contraires, sur une dichotomie (réalité/imaginaire; prose/poésie; théâtre/roman, etc) pour les associer et les dissocier dans l'écriture . Certes, on sait déjà que le roman est un non-genre , sans contraintes, le plus malléable de tous , le plus apte à intégrer , à assimiler les autres . La prédilection d'Aragon peut s'expliquer en ce sens, au point de conférer les propriétés du roman aux autres genres (à la poésie notamment) . Mais la question du genre importe sans doute de manière plus particulière à la problématique du "mentir-vrai" ; elle fait parcourir toute la gamme de l'arbitraire à la motivation . Le vertige consiste à faire éclater l'impropriété apparente de telle ou telle référence générique puis à former une concrétion liée au sens virtuel de cette appellation. En

quelque sorte, les derniers romans font *comme* s' ils relevaient de tel ou tel genre . Cela revient à pratiquer la supposition de genre, et le genre comme fiction ; cela permet aussi de pratiquer la dénégation de genre, pour créer une sorte de non-lieu du genre , et placer l'oeuvre littéraire au-delà des normes, au-delà des spécificités établies. Le miroir-langage , dans son redéploiement réflexif, apparaît comme le soubassement réflexif de cette poétique . Mais il s'agirait d' un fonds indifférencié dont les sédiments dénotent eux-mêmes une dissolution, une mouvance originelles.

CHAPITRE VIII: DANS LE LABYRINTHE DE L'INTERTEXTUALITE

Si le "roman familial" de l'auteur (1) l'incite à "consommer" de la fiction, la motivation du grand lecteur que fut Aragon semble dépasser les gratifications immédiates de l'illusion (2) pour questionner l'élaboration des oeuvres, comme en témoigne une activité critique considérable et ininterrompue ; dans le déchiffrement des mystères de la pratique créatrice chez autrui, l'auteur a trouvé une relève aux enjeux fantasmatiques primordiaux . Entre la lecture et l'écriture, il a établi un rapport de causalité : "*Si je n'avais pas tant lu, je n'aurais pas tant écrit.*" ("Donner à lire", J'abats mon jeu, p. 70). Car il a toujours considéré que l'écrivain s'inscrit dans un contexte culturel pour le transformer, bien avant que le concept d'intertextualité (3) ne s'impose dans la théorie et la critique littéraires de ces dernières décennies . Sa conception du collage en est la preuve (4). Il est tout aussi significatif que l'auteur des Aventures de Télémaque ait assimilé l'invention à la parodie des grands textes classiques (5) mais aussi à la subversion des impératifs de la modernité . Telle est la leçon essentielle qu'Aragon retient dès 1917-18 de l'oeuvre de Lautréamont-Ducasse. L'auteur du Traité du style et de Je n'ai jamais appris à écrire peut passer pour un écrivain d'Avant-Garde qui s'est gardé de "fétichiser" la spontanéité (6) mais qui n'en a pas moins méprisé l'apprentissage académique du métier d'écrivain , bien qu'il soit considéré , selon un consensus paradoxal, comme un écrivain classique .

Aragon fait preuve d'une capacité très étendue à réécrire d' autres oeuvres (7) : des synthèses mnémoniques se forment à partir d' un

palimpseste de textes-phares qui sollicitent son imagination (8). Par contre, une conception de l'intertextualité fondée sur l'imitation peut se rapprocher d'un apprentissage, même si ce n'est pas une tâche laborieuse de "savoir aimer" de belles oeuvres , non seulement pour en faire l'éloge, mais pour se les approprier expérimentalement. Il faut , selon Aragon, les aimer au-delà des clivages idéologiques, et procéder ensuite à une critique créatrice qui ne relève pas du commentaire mais de la réécriture. ("Savoir aimer", Les Lettres françaises, n°768, du 9 avril 1959, repris dans J'abats mon jeu, pp. 103-133). (9) .

Aragon a cerné dans leur histoire le surréalisme et le réalisme socialiste , en faisant ressortir leurs liens avec le contexte immédiat et avec l'héritage littéraire ou artistique. Ainsi, dès le début du vingtième siècle, à une époque où ce qu'on appelle aujourd'hui "l'intertextualité" n'a été que rarement aperçu , Aragon manifeste une pratique consciente et très avancée de la chose...Deux déclarations , enfin, montrent qu'il la conçoit comme une condition *sine qua non* de l'écriture. La première , qui remonte aux années 40 , dénonce un tabou concernant la pratique littéraire (10) . La seconde , en 1959, souligne la nécessité vitale des échanges avec d'autres oeuvres , comparées à un milieu biologique, bien que l'auteur s'en prenne aux tenants extrêmes de la "table rase" avec des arguments nationalistes encore assez datés (11) . Après ces repérages préalables, il importe de reconnaître quelles évolutions se produisent dans les derniers romans par rapport à cette remarquable continuité.

L'on sait qu'à l'origine le concept d'intertextualité, chez J. Kristeva, s'étend aussi à d'autres "pratiques sémiotiques" que la littérature (ainsi qu' aux présupposés du discours social et idéologique) . Or, notre corpus illustre abondamment l'ensemble de ces

déterminations ; il déborde de références à la peinture , au théâtre , voire même à l'opéra, à la musique (en particulier dans La Mise à mort) (12) . Il faudra plutôt se restreindre pour ne pas se disperser en surface . Pour approfondir nos hypothèses, nous les soumettrons à quelques exemples "retors" : par exemple, les textes engendrés par transposition à partir d'un autre texte, ("hypertextualité" selon Genette), dont le statut intensifie la problématique; puis, la problématique du théâtre où se rejoignent par définition l'intertextualité (les rapports à d'autres oeuvres ou discours) et l'autotextualité (les rapports aux autres textes ou discours de l'auteur) (13) .

En outre, l'on se proposera d'analyser un régime d'intertextualité assez particulier , où l'imaginaire personnel et culturel de l'écrivain interagit avec l'inscription référentielle d'un autre créateur. C'est à ce titre que s'impose l'influence d'Elsa, où le biographique interfère avec l'écriture ; Matisse constitue un autre intercesseur avec lequel s'instaure un dialogue déterminant , comme en témoigne l'écriture de Henri Matisse, roman. Dans les deux cas, les rapprochements ou les divergences d'une oeuvre à l'autre , d'un art à l'autre, se reflètent avec des incidences qui tiennent à la matérialité même de ce jumelage: les jeux de dédoublement dépassent l'inconsistance fictive de l'écriture . Il est probable que cet ancrage de la réalité externe confère à l'intertextualité une problématique qu'il faut mettre spécialement en regard du mentir-vrai.

Les derniers romans *s'affichent* (...au moyen du collage) comme un monument de citations , d'emprunts commentés. Les références s'empilent, s'emboîtent ou prolifèrent au gré d'effets de superposition et de décalage dont l' enchevêtrement tend à constituer un vertige . Par rapport à l'oeuvre antérieure , le réseau de

l'intertexte joue sur des coïncidences et des bifurcations se présentant sous une forme volontiers excessive ou arbitraire, déroutante ou fallacieuse . A défaut d' arpenter dans toute son étendue ce labyrinthe aux prolongements souterrains , il suffit de pratiquer quelques "sondages" dans les fondations du "géno-texte"(14) pour apercevoir que son élaboration (*labor intus*) relève d'autres principes , et d'autres manipulations que la Bibliothèque de Babel selon Borges . Il est impossible d'en cerner le contenu exhaustif, mais ce sont plutôt les fonctions, les modalités de l'intertextualité que nous essaierons de décrire. La saturation des matériaux laisse à penser qu'il ne s'agit pas d'ajouts annexes, isolables de l'édifice : au contraire, cette pratique composite par excellence est bien une composante de l'écriture aragonienne , un mécanisme fondamental de cette poétique du roman . Pour nous orienter dans cet espace dédalien, en partant de ce constat, nous poserons que si tout texte a rapport à la réalité et/ ou à l'imaginaire , les transpositions sémantiques de l'intertexte peuvent aussi s'ordonner dans la perspective du mentir-vrai...

1. ASPECTS GENERAUX DE L'INTERTEXTUALITE

A) Ajustement des concepts

Certains concepts relatifs à l'intertextualité se prêtent à être adaptés pour décrire plus précisément ces "logodaedalia" formés avec d'autres textes (15). En effet, l'intertextualité est considérée d'une manière générale comme la condition de la lisibilité , dans la mesure où un texte ne se comprend qu'en fonction des formes et des archétypes littéraires auxquels il renvoie au moins implicitement . Quand ces systèmes de références sont explicites , le contenu de ce texte est "surcodé" (imitations, parodie, montage, plagiat, etc). (16).

Or, dans notre corpus, la distinction couramment utilisée entre intertexte implicite ou explicite se charge de connotations particulières : elle rappellerait l'importance des secrets et des travestissements dans la poétique du "mentir-vrai"; les derniers romans peuvent même se référer à d'autres textes sans pour autant signifier la "lisibilité" de cette pratique comme une vérité d'évidence . En effet, comme l'a montré Michael Riffaterre, le phénomène littéraire se définit comme une dialectique ayant trait au déchiffrement que le lecteur entreprend dans un but à la fois cognitif et esthétique. Or, dans les derniers romans d'Aragon, le texte résiste comme pour tenter de mettre en défaut la compétence supposée du lecteur . On connaît la fascination d' Aragon pour le Sphynx-littérature (JI, p. 144), et il convient de rappeler que l'auteur se définit lui-même comme lecteur de son propre texte et d'autres textes. Son activité consiste à la fois à décrypter l'intertexte et à l'encoder par rapport à son texte. Ce faisant, il cherche à égarer notre interprétation sur des fausses pistes. Dès lors, nos tentatives herméneutiques inabouties figurent une image plus générale du labyrinthe , bien que le statut de l'intertextualité y participe lui aussi. Le mirage des oeuvres d'autrui nous fait circuler, errer dans une multiplicité de passages et de galeries dérobées qui subtilisent le sens définitif, ce qui rapproche le rapport à l'intertexte de concepts ou d'autres mécanismes du questionnement comme la parenthèse ou la digression du récit ou du discours sur lui-même.

Toutefois, les références à l'intertextualité auraient cette propriété que ce modèle du texte-labyrinthe , paradoxalement, ne nous donne pas ici l'impression de l' enfermement ; au contraire, elles ouvrent des interstices , des porte-fenêtres pour "faire entrer l'infini" au-delà d'une histoire particulière. La pratique de

l'intertextualité permet de s'étendre en établissant des rapports d'une référence à l'autre , au-delà-même des allusions explicites , pour faire reculer ainsi les limites de l'écriture ; c'est pourquoi elle ne peut que séduire Aragon , pour qui l'invention est à l'image de l'infini.

Il est à noter en ce sens que les intertextes sont parfois à demi-explicites ; ils peuvent laisser présumer de leur déchiffrement en mimant une tentative de décryptage, afin d' inciter le lecteur à l'investigation. Ce cas-limite entre le rapport implicite ou explicite à l'intertexte prend la forme d' une énigme posée au lecteur: c'est le cas des citations ou allusions dont la provenance est laissée en suspens; dans Blanche ou l'oubli, l'auteur tente de "tester" notre (peu de) mémoire ou notre (peu de) culture, n'étant pas sans savoir qu'elles sont déterminées historiquement :"*Maintenant [...] on s'excite sur, comment donc? Un homme de l'oubli. L'oubli fait homme. L'inventeur à vrai dire d'un système métagrammatique d'écriture lequel permet d'aboutir par un jeu de miroir analogue à celui des rimes (mais étendu à la phrase) à une création imprévue due à des combinaisons phoniques, fournissant à l'écrivain les éléments mêmes du récit. Impossible de retrouver son nom, tout d'un coup...ah, c'est bête.*"(p. 69-70). Qui n'a pas reconnu Roussel, au terme de cette ellipse fort explicative? Dans son essai sur les Incipit, Aragon cite longuement Comment j'ai écrit certains de mes livres et témoigne de ses affinités avec les clefs de l'invention selon Roussel (JI, 129-138). Il est , certes, beaucoup plus difficile de trouver la réponse à la question suivante: "*On m'avait proposé d'être vendeur avenue de l'Opéra, dans ce magasin où on pouvait déjà voir ce tableau:* Phryné devant ses juges, *que j'ai retrouvé dans un roman de 1959...vous savez bien, 1959, l'année des* 400 coups*!*

ah? vous avez oublié. " (p. 15) . Il s'agit de Roses à crédit (1959) , le roman d'Elsa Triolet, où l'on trouve une allusion à ce tableau .

Cette apparente désinvolture envers le (re)nom des écrivains concernés semble , au contraire, à lire comme le signe d'une affectueuse familiarité à leur égard; s'ils sont gratifiés de ce jeu , c'est parce qu'ils ont eu , au contraire, une grande importance pour l'auteur, que celui-ci ,peut-être même, leur a rendu un culte ancien qui , au lieu de s'avouer comme tel dans le texte, feint au contraire l'amnésie. L'auteur applique à lui-même ce traitement humoristique quand, sous le masque de tel ou tel personnage, il fait allusion à ce qu'il a écrit sans préciser qu'il se cite lui-même, sous prétexte qu'il ne se rappelle plus où il a pu le lire (par exemple, dans Blanche ou l'oubli, p. 348, un vers des Yeux et la mémoire ; ce vers isolé est plus difficile à identifier que , dans Théâtre/Roman, la citation d'une strophe tronquée du Roman inachevé , d'autant plus connue qu'elle a été mise en musique (p. 381)). Enfin, quand une trouvaille se présente comme une pseudo- citation, le lecteur peut se sentir confusément leurré. Tel énoncé en italiques , dans Blanche ou l'oubli, fait croire à une réminiscence provenant d'un texte antérieur, alors qu'il s'agit, au moyen de cet exemple, de démontrer la prééminence de l'invention . La phrase faussement "citée" , à se trouver formellement isolée dans son caractère d' aphorisme , prend une valeur d'autant plus "littéraire"; mais il serait vain de se livrer à quelque jeu de reconnaissance. En effet, le personnage du narrateur feint de relever une inscription anonyme qu'il aurait lue autrefois sur un mur, comme s'il incorporait un message poétique allographe avant d'en démentir le statut :

> Quelqu'un , avant que nous y passions , avait dans cette mort laissé signe de vie. Une main avait écrit à la craie:"*Comme le sisymbre sagesse, je suis un crucifère qui pousse dans les décombres.*" .

Cela n'a de rapport avec rien. Et je vous ferais remarquer que l'adjectif *crucifère* pris substantivement est toujours du fémimin.
"Comment pouvez-vous vous souvenir de cette phrase, un quart de siècle après? " dit Marie-Noire. Et Gaiffier : "Je ne m'en souviens pas, je l'invente."

(BO, p. 111).

De même que l'écriture aragonienne ne cherche plus à reproduire la réalité référentielle, de même elle n'entend pas reproduire à la lettre la trace des textes antérieurs; il n'y a pas d'innovation si l'on n'ose piétiner la syntaxe et l'usage des codes littéraires (cf. Traité du style). Car il importe de transformer sans ménagement la langue existante : ainsi, l' infraction à l' accord de genre permet l'identification du sujet de l'énoncé (ou de l'énonciation) ; l'apposition sans préposition d'un substantif à un autre substantif ("sisymbre sagesse") rappelle aussi d'autres fameuses exceptions à l'usage (cf. "pâtre promontoire", ou un énoncé automatique comme "Suintement cathédrale vertébré supérieur") . Une expression comme "*le sisymbre sagesse*" semble parodier certaines images de Lautréamont appliquées à un substantif abstrait : par exemple, "*les résédas de la modestie*" (Chant deuxième) (dans la période surréaliste, Aragon a déjà repris ce tour). L'aphorisme faussement "cité" ne serait tributaire que des références stylistiques les plus subversives...

Le décodage des intertextes ne se borne pas à identifier les textes-sources. Il importe de savoir pourquoi l'intertexte se partage entre le dit, le non-dit et le "mi-dire" (Lacan) ; il faut déceler quelle distorsion , quelles anomalies comporte une référence pour s'inscrire dans un nouveau contexte. M. Riffaterre distingue en ce sens l'intertextualité "aléatoire" et l'intertextualité"obligatoire", dictée par la lettre même du texte . La circulation d' un ou plusieurs autres textes ne sert dans le premier cas qu'à enrichir le sens par connotation; par contre, dans le second cas, elle *doit* être perçue par le

lecteur , sans quoi la compréhension du texte s'en trouverait affectée . D'une certaine manière, la multitude des références explicites dans les derniers romans pourrait démontrer en effet la nécessité incontournable qu'il y a à faire le détour par l'intertexte . Parfois, ces références explicites figurent la présupposition de l'intertexte avec d'autant plus d'insistance qu'elles sont récurrentes, longuement tressées, entrelacées au texte. Pas moins de trente-six pages dans Blanche ou l'oubli contiennent une ou plusieurs références explicites à l'oeuvre de Flaubert (17) ; 16 pages sur Hölderlin (18) . En outre, dans Blanche ou l'oubli, un fait singulier semble très probant: la dernière de couverture de l'édition originale (Gallimard) mentionne une liste bibliographique des "*oeuvres d'Elsa Triolet dont il est question dans ce livre*". Plus souvent que par rapport à Hölderlin ou Flaubert, aux références explicites que nous avons relevées s'ajoutent dans Blanche ou l'oubli des allusions implicites à des oeuvres d'Elsa qui ne sont pas toujours recensées au dos du livre (19) .

Il est compréhensible que Riffaterre traite principalement de la fonction de l'intertextualité "obligatoire" , en raison de l'importance capitale, de la valeur heuristique que ce concept , par définition, vise à prendre . Selon ce théoricien, la superposition et l'interposition d' autres textes font que la littérature s'écarte de la représentation "vérisimiliste" ; il revient à l'intertextualité de montrer que l'altération du référent et des références détermine la signifiance ou la littérarité , c'est-à-dire l' irréductibilité du texte littéraire par rapport à la réalité extérieure. L'intertextualité obligatoire se manifeste donc quand la signification de certains mots n'est ni celle que permet la langue ni celle que demande le contexte, mais le sens qu'ont les mots de l'intertexte (20). En d'autres termes,

selon Riffaterre, la trace de la signifiance se reconnaît à certains "signes d'obliquité sémantique" qui perturbent la vraisemblance référentielle ou les déterminations contextuelles. Ces indices peuvent correspondre à un déplacement de sens (métaphore ou métonymie), à une distorsion (ambiguïté, contradiction, ou non-sens), ou à une création formelle (par exemple, dispositif prosodique). Ces anomalies, agrammaticalités ou impropriétés permettent au lecteur de reconnaître l'interférence d'un intertexte implicite (un hypotexte ou hypogramme) , à condition d'avoir une compétence culturelle aussi parfaite et complète que possible. (21) .

Si nous venons de résumer les hypothèses de Riffaterre , c'est parce qu'elles semblent recouper la problématique des derniers romans d'Aragon : la définition du roman comme expérience de l'anomalie (cf. Blanche ou l'oubli), les brouillages manifestes de la représentation, le jeu des impropriétés , encore que les pièges de la relation critique permettraient plutôt à l'auteur d'exercer sa compétence en déjouant celle du lecteur. L'intertexte semble donc constituer à la fois un indice et un écran. Mais il est improbable que dans les derniers romans cette "fonction-écran" de l'intertexte vise à mettre en cause le vérisimilisme . Pour constater l' écart que Riffaterre invoque par rapport à la mimesis , il faut concevoir l'image conventionnelle de la réalité comme un point de référence empirique en dehors des textes . Au contraire, dans les derniers romans d'Aragon, le vertige de la représentation affecte le statut de garant de la mimesis, pour en dénoncer les critères comme très relatifs . La théorie de Riffaterre , certes, valorise l'activité créatrice de l'intertextualité , mais elle présuppose qu'il convient de reconnaître une perception inexacte ou exacte de la chose en soi, ce qui ne saurait être ce qui préoccupe cet ancien surréaliste devenu un réaliste hostile au naturalisme; pour lui,

il s'agit de toutes manières de transformer la réalité . La problématique des rapports entre le texte , le référent et leur interprétant (l'intertexte) aurait donc une configuration différente .

Tout d'abord, l'"anomalie"peut se focaliser sur l'intertexte lui-même,(dans sa forme), au lieu de se localiser sur l'image déformée que celui-ci donne de la réalité. Ce cas particulier d'une impropriété interne à la référence intertextuelle se présente notamment quand une citation est contredite, comme chez Ducasse. En voici un exemple relativement typique (maxime renversée d'un Romantique), encore qu'il ne relève pas d'une dérision provocatoire, mais d'un assentiment lyrique : "*C'est la contre-phrase , enfin, du vers lamartinien:*Un seul être vous manque et tout est dépeuplé. *N'essayez pas de la faire,* un seul être *...il suffit d'un seul être pour donner au monde sa profondeur.*" (BO, p. 62). Plus généralement, au-delà du renversement terme à terme , c'est toute la réécriture des allusions , des références à l'intertextualité qui se se donne libre cours ; les anomalies relatives à l'intertexte se développent en cultivant des jeux de déplacement-variation .

D'autre part, comme le mentir-vrai entretient avec le discours autobiographique une relation ambigüe, les anomalies ou agrammaticalités par lesquelles l'on peut déceler la signifiance ou littérarité du texte peuvent aussi , par l'intermédiaire de l'intertextualité , se manifester *à propos et à cause de* la mimesis référentielle ; on l'a vu déjà, l'obliquité sémantique affecte l'intertexte en fonction d' une réalité biographique ou pseudo-biographique . Le texte prend -il son origine dans un autre texte préexistant, ou dans le référent littéraire? Les deux, au-delà de cette contradiction entre le vivre et l'écrire . Du fait de cette double origine , de cette communication ambiguë entre le plan référentiel et

l'intertextualité, les derniers romans, malgré la haute densité de leur réseau intertextuel, échappent par là à un statut hypertextuel , au sens où l'entend Genette (22). Il faudrait aussi prendre en compte l'arbitraire qui échappe à ces déterminations , et qui constitue peut-être le caractère irréductible de la fiction, l'autonomie de l'invention, comme cela est démontré dans Blanche ou l'oubli à propos de L'Education sentimentale:

> *L'Education sentimentale* joue ici un rôle de lumière, d'éclairage. Sans elle, Maryse n'est qu'une simple folle happée par la machine inconsciente de l'exode. Mais si l'aventure d 'Elisa Schlesinger a été initialement choisie pour être au moment venu le jour jeté sur la fin de Maryse ou de quelque nom que je l'appelle, comme on ne peut pas nier la préexistence du roman de Flaubert, il faut supposer que le *roman* de Maryse y trouve son origine. Ce qui est contraire aux simples faits. Maryse n'imite pas Elisa. D'ailleurs , le parallèle qui s'est établi entre les destinées d'Elisa et de Maryse est un contresens , puisque la ressemblance initiale apparaissait d'abord entre Maryse et Rosanette.
>
> (BO, p. 110)

Ainsi, ce dispositif produirait l'image inversée des hypothèses de Riffaterre: au lieu que la déformation de la réalité soit l'indice qui permet de déceler un intertexte sous-jacent, il semble que la déformation de l'intertexte ou des intertextes soit un indice qui permet de déceler son rapport à la réalité référentielle. Les anomalies de l'intertexte sont le moyen de coder le contexte "autobiographique" . Sur des exemples analogues, il y a lieu de penser que ce traitement de l'intertextualité désigne la littérarité dans l'écriture , mais tout en servant à cacher-montrer ce qui est supposé être du domaine de la biographie de l'auteur . Autre différence, enfin: l'intertexte (comme le texte) du corpus ne s'en tient pas à confronter la réalité extérieure , d'une part, et les oeuvres littéraires ou artistiques , d'autre part, mais englobe aussi le discours politique, idéologique et théorique , lequel, cependant, n'est pas sans liens contextuels avec les productions artistiques (le réalisme socialiste, l'art de Parti...) et les éléments autobiographiques.

Nous l'avons déjà suggéré : le vertige de l'infini que susciterait l'espace de l'intertextualité ne peut que séduire Aragon . Plus précisément , il s'agirait d' une composante fondamentale de sa poétique parce que la réécriture se prête à engendrer *ad libitum* des effets de mimétisme et de variation . Ce double mécanisme peut jouer d'un texte à un autre , ou au pluriel , entre plusieurs textes ; il concerne le texte en train de s'écrire et un autre texte : voir "l'absorption" de Luna-park dans Blanche ou l'oubli), ou deux ou plusieurs textes différents, eux-mêmes déjà autres : ainsi un rapprochement inattendu entre A Tahiti , le premier roman d'Elsa et Salammbô de Flaubert; ou entre Hypérion et Luna-park dans Blanche ou l'oubli (pp. 495-496; p. 498). Certes, au-delà des textes ou des oeuvres mises en rapport, le problème ne manque pas de se poser des substituts éloignés et imprécis de ce radical de "texte" dont est formé le concept d'intertextualité : est-on fondé à admettre que font partie de l'intertextualité les énoncés préexistants provenant de messages non écrits , non littéraires , les codes littéraires "transcendantaux" auxquels renvoient les textes (par exemple les genres littéraires)? Ne peut-on pas encore ajouter à ce concept , conformément à son acception initiale (la plus large aussi) proposée par J. Kristeva, les rapports entre les textes et d'autres "pratiques sémiotiques" (avec plusieurs autres formes d'art que la littérature)? En considérant l'intertextualité de manière extensive , il apparaît que les textes de notre corpus ne manquent pas d' illustrer à tous les niveaux considérés l'importance des mécanismes d' assimilation-transposition . La dialectique des derniers romans qui joue entre l'analogie et l'altération protéiforme (23) se vérifierait donc à propos des emprunts, des multiples objets de référence qui , par

définition, se prêtent à l'assimilation -transposition , ce principe fondamental de l'intertextualité.

Pour reprendre la typologie des pratiques de la citation proposée par A. Compagnon (24) , la relation "iconique" au texte cité domine ces mécanismes d'assimilation-transposition , dans la mesure où , plus généralement, la motivation de l'intertextualité est "mimétique", identificatoire. En effet, les citations, les références, les allusions, les commentaires , loin de se réclamer d' une relation d'autorité , se fondent sur une relation de "similarité projective" d'un texte à l'autre, d'une oeuvre à l'autre. Un concept comme celui des "croisements" qui unissent les oeuvres d'Aragon et d'Elsa porte sans doute le témoignage le plus abouti de cette fusion , au point de constituer la complicité d'un "empire double" dans et par l'écriture . Plus généralement, la conception de l'intertextualité tend à recréer en effet dans les derniers romans les conditions d'un "entre-deux" où le dialogisme reporte sur l'espace littéraire les effets d'une réflexivité à l'infini .

Dans le premier chapitre [chap. I, 3. B], nous avons déjà relevé un fait limité mais révélateur à cet égard, à savoir que les personnages romanesques peuvent s'identifier ou être identifiés par le narrateur-scripteur aux personnages d'autres oeuvres littéraires. Très souvent les noms propres des personnages romanesques servent de tremplin à cette rêverie liée à un imaginaire intertextuel, ce qui tend à prouver que cet imaginaire hyperlittéraire qui joue sur des reflets et des variations onomastiques avec l'intertexte a à l'origine un caractère de fascination identificatoire, au sens le plus strict de ce terme . Les thèmes et variations sur les noms propres forment ainsi des foyers d'intertextualité (25) . Mais l'*auteur* repris ou cité peut aussi devenir lui-même *l'Autre par excellence* auquel s'apparie l'oeuvre réceptrice.

Dans Blanche ou l'oubli, le symbole du bernard l'hermite (qui a peut-être sa source chez les deux auteurs des Champs magnétiques: "Le pagure dit") désigne le lien dialectique entre l'appropriation d'un corps étranger et la désappropriation des références dans l'écriture (cf. Prière d'insérer, et p. 495) . Un tel effet d'insertion correspond au procédé des collages ,qui met en conjonction -disjonction des textes , des oeuvres, des auteurs. Mais la référence à ces derniers peut dépasser le statut citationnel d'un collage; les noms d' écrivains ne sont pas seulement cités (en tant que représentants de leur oeuvre), ils figurent , pour certains, comme des personnages auxquels est prêtée une biographie réelle ou imaginaire. Les reflets métaphoriques se multiplient dans de nouvelles directions puisque un trait physique de leur personne, un fait de leur vie et des éléments de leur oeuvre peuvent être rapprochés , indifféremment, d'autres auteurs , d'autres textes ,d'autres personnages romanesques et notamment des substituts de l'auteur.

Une tension entre les contraires s'instaure , dans la mesure où les coïncidences sur lesquelles s'établit cette relation de similarité projective n'interdisent pas l'incohérence, l'extravagance des parallélismes . Il apartient au "collage" dans le sens où nous l'avons défini de constituer une dialectique entre l'interpolation et l'extrapolation, comme le montre cette tentative d' identification à Flaubert: " *Qui parle, mais ? Qui parle ! Marie-Noire ou Geoffroy ? L'un , l'autre. Ni l'un ni l'autre. [...] . Puis Je s'est confondu avec Flaubert [...]. Sans la moindre pudeur à se contredire. Parlant de Flaubert et de lui sous la même étiquette : romanciers , au pluriel, parfaitement [...].*" (BO, pp. 226-7) .

Tout se passe ici comme s'il y avait un renversement de la boutade de Flaubert : "Madame Bovary, c'est moi" (26) , ce n'est pas l'auteur,

mais le narrateur fictif (Geoffroy) ou la narratrice fictive (Marie-Noire) de Blanche ou l'oubli qui s' identifient à Flaubert. Ce n'est pas , nommément, Aragon et Flaubert qui sont superposés. Cet effet de collage , d'autant plus improbable sous cette forme, revient à appliquer à un effet d'intertextualité la technique de l'anamorphose [cf. chapitre II, 4. A] . Les narrateurs -lecteurs de Blanche ou l'oubli font de Salammbô une nouvelle interprétation, avec ce que cet anachronisme implique de trahison (de déformation ou de variation) par rapport au texte original, à l'énoncé fictif du roman de Flaubert. Pour toutes ces raisons, la "pseudomorphose" flaubertienne est une identification *impropre* . Un peu plus loin, un autre "abus" consiste à attribuer à l'auteur de Salammbô une déclaration apocryphe qui se présente comme le collage d'une manchette de journal (sous la forme d'un pseudo-fac similé):

FLAUBERT
nous déclare :
J'AI VU TUER
MATHO
par Schahabarim

Par assimilation à l'affaire Ben Barka, la mort de Mâtho prend la forme d'un reportage pseudo-référentiel. Cependant , malgré les brouillages de l'identité des interlocuteurs , malgré la confusion extrême des voix narratives ailleurs dans le texte, les sources citationnelles de l'intertexte sont trop vérifiables pour se prêter de manière plausible à de tels effets de pluriel intratextuel. Comment ne pas objecter en effet que l'auteur de Blanche ou l'oubli diffère, ici, de celui de Salammbô, et , ailleurs, de celui de Luna -Park ? Ces manipulations fonctionnent à vide, dans la mesure où le lecteur ne manque pas de rétablir certaines limites par rapport au traitement apocryphe de l'intertextualité; Les affinités entre des écrivains, les parallèles, les comparaisons, les transpositions d'un texte à l'autre,

les imitations littéraires ne posent pas problème; en revanche, il s'agit ici d' appropriations et d'identifications abusives, même s'il n'y a aucunement plagiat; passer outre à l'inacceptable, à l'improbable , tel serait le défi de la fiction "intertextuelle" pratiquée dans les derniers romans .

Plus explicitement encore, l'assimilation de Luna-park dans Blanche ou l'oubli constitue aussi une de ces confusions exemplaires : le narrateur donne à croire que sa femme, Blanche Gaiffier, s'est fait établir sous l'Occupation des faux-papiers au nom de Blanche Hauteville, aviatrice. La reproduction d'une lettre signée Aragon et adressée au Ministère de l'Intérieur, à la Libération en 1946, feint d'authentifier son activité au sein de la Résistance (BO, pp. 182-183) alors que la mention originale de ce nom et de cette vocation appartiennent à l'héroïne de Luna-park, roman d'Elsa Triolet publié en 1959 , comme le narrateur (et indirectement l'auteur) le reconnaît dans le dernier chapitre de Blanche ou l'oubli : "*Il est possible que j'aie imaginé que le nom de Blanche Hauteville ait été donné à Blanche en 1943...*"(p. 494) . En outre, l'exemplaire que consulte Geoffroy dans la bibliothèque des Morfontaine est dédicacé à Perdita "*avec la signature de* B. H."(p. 440) ...au lieu que ce soit par l'auteur réel de ce roman, qui est Elsa Triolet! (p. 440). Ici, se révèle toute l'audace du collage ; le texte va jusqu'à attribuer improprement ou plutôt *fictivement* le roman d'Elsa au personnage féminin de Blanche ou l'oubli. Les mécanismes de la fiction jouent d'un texte à l'autre, sans que puisse être invoquée la moindre explication rationnelle.

Dans le même ordre d'idées, un commentaire relève le "*contresens*" du texte , du fait que le personnage de Maryse y est mis en parallèle *à la fois* avec la triste destinée d'Elisa Schlesinger (↦ Mme Arnoux) et avec le personnage de Rosanette , la maîtresse de Frédéric dans

L'Education sentimentale . Si cette double référence est contradictoire, il faut que le lecteur mette à distance les "*schémas superposables*" (p. 110) utilisés par certaines "*méthodes analytiques récentes*" (T/R, p. 407). L'imagination produit donc de l'anomalie par rapport à son génotexte, et c'est dans la mesure où le texte , en livrant ses références, plaide pour une confrontation critique que tel ou tel effet de sens peut être tenu pour irrecevable, invraisemblable. L'exhibition de l'anomalie met en évidence les procédés de fabrication de la fiction romanesque. Il importe en effet de montrer que ces divagations fantaisistes, ces emprunts erronés sont prétexte et matière à littérature . L'invraisemblance n'est dénoncée que pour en souligner l' effet (non pour le supprimer, non pour corriger le texte "fautif"), parce qu'elle est considérée comme une condition propice à la rêverie, un prélude à la fiction. En outre, ce défaut d'intégration , cette inadaptation entre l'intertexte et le texte résistent à assurer la cohérence contextuelle; ils perturbent cette propriété générale de la textualité qui est l' harmonisation de l'intertexte ; elles compromettent la linéarité, l'isotopie que L. Jenny (27) définit comme une condition de la mise en forme du discours.

C'est ainsi que les références récurrentes à Flaubert dans Blanche ou l'oubli montrent que le recouvrement identificatoire n'en proclame pas moins les droits de l' arbitraire et de l'invention:

> Ainsi quand Fargue [*N.B: Léon-Paul Fargue*] atteignait la cinquantaine, j'avais sensiblement l'âge de Flaubert au coin de la rue Vignon, vingt-sept ans, et maintenant qu'il en a, lui, soixante- quatre, et que c'est le tour de Moussinac de passer le seuil du demi-siècle, j'ai les quarante-deux ans de Schlesinger, ce jour-là." (p. 97)
> Il va y avoir entre elle [*Marie-Noire*] et 1922 la distance qui séparait 1914 et 1870. J'ai déjà utilisé ce système de références. [...] . Elle pourrait jouer à autre chose. S'imaginer Carthage. Ou n'importe, Landru. Elle m'imagine, moi. Pourquoi pas. Je suis un roman comme un autre. J'aurais pu m'appeler Frédéric Moreau, c'était du temps des chevaux, voilà. (p. 115)
> Pauvre vieux Flaubert, à qui le bordel de Sens était le paradis perdu! [...]Je te regarde comme un miroir et je me vois. [...]tu te souviens de l'année 56...Flaubert me regarde avec ce gros oeil qu'il a

en commun avec Fargue , l'année 56, il se gratte la tête : Mme Bovary venait de le quitter, il avait repris son *Saint Antoine*...le bien et le mal, le péché...Je te parlais de 1956, le bien et le mal, oui...C'est cette année que j'ai lu *Hypérion* pour de vrai. (p. 434)

Coup sur coup, ces amalgames inappropriés, cette forte "hybridité" des paramètres biographiques mettent au défi le caractère linéaire des chronologies et subvertissent les cloisonnements entre l'écrire et le vivre, les oeuvres et le référent extra-littéraire. Le personnage de l'auteur se plaît à "*mêl[er] ses ficelles*" (MM, p. 266) ici comme ailleurs, et plus démonstrativement encore qu'ailleurs, tant la pratique de l'intertextualité, dans ses effets virtuellement hétérogènes s'y prête aisément . Dans certains exemples, ostensiblement, l'accumulation des intertextes ne manque pas d'accentuer un tel effet de composite pour mettre au défi les cohérences possibles. La bigarrure de certaines énumérations consiste à ouvrir démesurément le compas des références pour priver les noms cités de tout dénominateur commun :

Et je sens vaguement en moi ce bouleversement des choses qui fait que [...] c'est le miroir qui me devient roman, où [...] tout prend valeur d'être le reflet des fictions, de l'énorme trésor des fictions par quoi depuis toujours rêvent les hommes, et je suis à la fois Iago, Vivien, Wilhelm Meister, Tchitchikov, Lancelot, moi-même, Julien Sorel, le Dr Jekyll, Petchorine, Gil Blas, Tom Jones, le Prince Mychkine, Jehan de Saintré, Heathcliff ou qui vous voulez, les faits authentiques à mes pas apparaissent faits de ma folie [...]." (MM, pp. 271-272)

Cette liste foisonnante de héros littéraires rappelle un passage du Traité du style où il s'agissait, en revanche, de faire fond sur une apostrophe dévalorisante (28).

A travers cette propension "assimilatoire" propre à la fiction dans son rapport à l'intertexte , se révèle une certaine contradiction entre le rapprochement très serré que constitue matériellement la forme de l'énumération , et la distance qui sépare chaque point de référence, la dissemblance extrême des noms cités, la disparité significative des contenus . Le vertige tient à ce pluriel indéfini, à cette hétérotopie indéterminée où , dans le plus grand désordre, les

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

références littéraires peuvent se substituer les unes aux autres. Comme descellées de leur socle , elles tournent à vide dans un *maëlstrom* étourdissant que l'on pourrait analyser comme un effet de diatextualité appliqué à l'intertextualité. Ainsi , le jeu volontiers abusif des références , le brassage entre les éléments les plus disparates accroissent encore les effets de brouillage, d'indistinction où se reconnaissent les mécanismes fondamentaux de cette poétique romanesque.

Mais il arrive souvent, dans cette dialectique de l'intertexte , que les rapprochements les plus fortuits , les plus improbables en apparence prennent sens. Par exemple, le narrateur affirme avoir lu en 1956 Hypérion puis peu après Luna-park, (1959) , deux romans qu'il semble a priori que tout sépare ; mais voilà que le démon de l'analogie l'emporte sur leurs différences... (BO, p. 495). Bien plus, la présence de Flaubert dans Blanche ou l'oubli , malgré certaines incohérences , est motivée par des rapprochements indéniables . Les impropriétés viennent de ce que le narrateur , au nom de l'auteur , parle à la place de Flaubert : par exemple son interprétation très libre de Salammbô, ou "l'effet 56", où le malentendu tenait au décalage d'un siècle (le narrateur-auteur se référant à 1956; tandis que Flaubert ne peut diégétiquement que se souvenir de l'année 1856, qui n'a rien eu de si marquant ; en l'occurrence, l'équivalent du choc de 56 dans la biographie de Flaubert serait plutôt à chercher dans les journées de 1848 (cf. p. 435). Mais comment s'étonner de la connivence dont Aragon fait preuve à l'égard du maître de Croisset ? Une de leurs affinités profondes dans leur conception de la fiction est connue puisque le dernier Aragon , comme nous l'avons vu, cite souvent , à l'appui de sa conception du mentir-vrai, la célèbre boutade de Flaubert :"Madame Bovary, c'est moi!". Mais il dialectise cette

relation identificatoire au personnage, en insistant sur l'ambiguïté indécidable des ressemblances et des dissemblances (29) . L'oeuvre de Flaubert fait l'objet de longue date d'une relecture aragonienne, sur d'autres aspects, pour d'autres causes encore (30).

Dans les derniers romans , Aragon décrit aussi des variations sur son oeuvre antérieure. Les auto-références sont obligatoires dès lors qu'elles font partie de la genèse des derniers romans (31) . Ainsi, au début de Théâtre/Roman , il se cite à livre ouvert , sans avouer de qui sont ces deux phrases en italique, qu'il commente ensuite (T/R, p. 48). Il est indiqué uniquement qu'il s'agit d'un roman de 1967 , où le lecteur averti reconnaît un passage de Blanche ou l'oubli (32) . Le personnage de l'auteur s'interroge aussi à la fin de Théâtre/Roman sur une expression surgie sous sa plume d'une époque reculée de son oeuvre : "le falun des rêves" (T/R, pp. 413-416) (33). L'ensemble de son oeuvre constituerait des concrétions friables et faillées, dont les sédiments se sont stratifiés en des couches géologiques d'auto-et d'intertextualité successives. Il y a là une autotextualité obligatoire, bien que disséminée, allusive, plutôt que systématiquement construite . Ce phénomène de redoublement qui relève de toute évidence de l'implication projective , et souvent autobiographique, de l'auteur, peut se décrire donc comme un cas particulier de l'intertextualité . Pour s'en tenir aux citations explicites, c'est cette part autobiographique que révèle dans La Mise à mort l'insertion de quelques vers du Cantique à Elsa (pp. 200-201) et du Roman inachevé (p. 329). Les jeux de miroirs de l'autotextualité ne sont pas statiques , mais mobiles, variables, dans la mesure où ils permettent à l'auteur de réviser ses écrits antérieurs (outre l'entreprise monumentale des Communistes, voir la critique du style du Neveu de M. Duval , dans Blanche ou l'oubli, p. 411).

Dans d'autres cas, il s'agit moins de se corriger que de jouer sur le sens apparent d'une oeuvre antérieure (en marge des Beaux quartiers , Christian , un personnage de La Mise à mort, introduit une autre conception des hommes doubles, et le narrateur avance l'hypothèse de l'identification des deux frères Armand et Edmond à un seul et même personnage) . Les auto-références à son image d'écrivain permettent aussi à l'auteur d'ironiser sur lui-même ou sur ses mauvais lecteurs , et de trouver des compromis satisfaisants entre des époques réputées contradictoires (notamment entre surréalisme et réalisme) . L'auteur se cite subrepticement pour entamer un dialogue critique ou complice avec lui-même et avec l'Autre en lui (cf. chap. 1, 4. B). L'autotextualité, au gré des transpositions qu'elle opère, peut donc être définie comme une propriété particulière, plus intériorisée , de l'intertextualité , ce qui autorise à traiter des fonctions des deux phénomènes ensemble , sans les dissocier. En outre , l'autotextualité et l'intertextualité se recoupent; l'une ne va pas sans l'autre : de même que l'oeuvre d'Aragon , liée à un vaste fonds culturel, est saturée d'intertextualité, de même son autotextualité est souvent combinée à des déterminations qui renvoient à l'intertextualité. Par exemple, telle scène de Théâtre/Roman ("L'Acteur sur la plate-forme de l'U", T/R, pp. 55-56) peut être engendrée à partir d'un poème des Destinées de la poésie (1926) :

Comme l'autobus U tournait le coin
De la rue Cherche-Midi et du Boulevard Raspail
Pour éviter les travaux qui barraient sa route normale
Un inconnu s'élança sur le marche-pied
(Le Mouvement perpétuel, MP, p. 126)

Mais le chapitre tardif de Théâtre/Roman, comme le poème du "Mouvement perpétuel" trouvent sans doute leur origine dans un passage des Chants de Maldoror (34) .

B) **"Ma mythologie propre"** (T/R, p. 437)

Dans la mesure où le mythe est ou a été tenu pour vrai , même s'il désigne couramment une tromperie collective consciente ou non, la "mythisation" se trouve être en étroite relation sémantique avec le concept de mentir-vrai (35). Mais s'il est vrai que la croyance à la réalité de la fiction relie étrangement le mythe et le réalisme, les fonctions du récit mythique --pas plus que l'art du mentir-vrai-- ne se limitent pas à l'acception péjorative de ce terme comme discours faux, ou comme représentation idéologique (36).

Les derniers romans font référence à des mythes anciens , en même temps que Blanche ou l'oubli renouvelle (actualise) le déchiffrement des mythes contemporains (cf. Blanche ou l'oubli) . Faire référence aux mythes comme tels constitue le coup de force du réaliste (incompatible avec une conception étroite du réalisme, et surtout du réalisme socialiste) . La volonté de fiction consiste à retenir dans les oeuvres de théâtre et les romans les situations incarnées qui forment le substrat du mythe (cf. MM, p. 272) . Or, dans la mesure où les mythologies sont les histoires les plus disponibles au réemploi, aux variantes, on peut faire l'hypothèse que l'art du mentir-vrai consiste à traiter l'intertextualité comme un immense réservoir de mythes . Le retour des mythes anciens et l'usage allégorique de la littérature contribuent ainsi à produire ce qu'on pourrait appeler le vertige du Temps dans l'oeuvre tardive d'Aragon : effets de miroir (de condensation-déplacement) d'un récit à l'autre (cette multiplicité des paramètres dans l'intertexte de Blanche ou l'oubli; il en est de même entre deux ou plusieurs référents dont la chronologie est très éloignée , souvent par intertexte interposé. Quand ce phénomène d'extrapolation est porté à sa plus haute intensité, on ne sait plus où

et quand se situe l'anecdote romanesque (C'est le cas dans "OEdipe", le conte de La Mise à mort).

Mais ce qu'il y a de plus caractéristique dans notre corpus , c'est l'assomption des mythes personnels, en ce sens que les mythes ne se rapportent plus seulement à des phénomènes ,à des êtres ou à des objets extérieurs, mais à la subjectivité de l'écrivain. Car, de plus en plus , des fantasmes archétypaux sont repris à des fins ouvertement identificatoires , pour composer une certaine image de soi. A la fin de Théâtre/ Roman "*l'auteur de ce livre*" sort de sa réserve pour caractériser l'ensemble de son oeuvre comme une mythologie dont il serait "*à la fois le Sphinx et l'OEdipe, la victime et le meurtrier. Ou , si l'on préfère, le Vautour et Prométhée.*" (p. 436). Pour démontrer ce qu'il affirme, il prévoit la nécessité d' abandonner ses pseudonymes fictifs , car il faudrait prendre des exemples dans d'autres romans qu'il a écrits. Mais s'il est exceptionnel de voir l'auteur intervenir en son nom propre, il y a lieu de remarquer que cette énonciation vraie de l'auteur lui-même porte sur ce qu'il appelle "*cette mythologie mienne*" (T/R, p. 437), c'est -à-dire encore sur un contenu qui relève de la volonté de fiction . Et peut-on assumer la paternité d'une mythologie ? Le mythe ne dépasse-t-il pas en principe la notion d'auteur en tant que personne? Il semble que le recours au mythe chez le dernier Aragon pourrait dès lors s'expliquer , précisément, 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*. Les drames et les plaisirs qui déterminent ce discours mythique rejoignent des situations universelles ; sa vie devient paradoxalement exemplaire à partir du moment où, plutôt que de se distinguer comme telle , elle se confond avec l'immense territoire des

Mais quels sont les mythes les plus significatifs de notre corpus? En se référant aux hypothèses de la psychocritique ou de la mythanalyse des oeuvres littéraires , il s'agit des mythes récurrents (37). Or, les substituts de l'auteur , en se désignant à partir d'un faisceau de situations incarnées par des héros mythiques, insistent eux-mêmes sur ces scénarios déterminants et sur leurs relations possibles (nous avons cité précédemment ce double jeu, cet étrange parallélisme réversible entre le Sphinx-Vautour et OEdipe-Prométhée (38); ailleurs dans Théâtre/Roman la tentation se situe entre Hamlet et Don Juan, puis de nouveau OEdipe ou le Sphinx , p. 72) . Il n'y a peut-être pas grand chose de nouveau à trouver sur cette voie trop balisée et codifiée par l'auteur, mais il convient tout au moins d'indiquer pour mémoire , en les décrivant à grands traits, les références mythiques le plus souvent reprises . Leur corpus essentiel, tel qu'il s'impose à nous, semble se composer de mythes grecs (au premier chef OEdipe, Prométhée, les métamorphoses de Narcisse), de mythes chrétiens (le Christ, la Genèse) et de quelques mythes littéraires auxquels Philippe Sellier propose , sur des critères rigoureux , de donner cette "appellation contrôlée" (cf. note précédente) : Hamlet, Faust, Don Juan, Tristan.

Fait curieux, les quelques mythes littéraires qui satisfont aux critères d' une définition assez restrictive occupent une place importante parmi les références littéraires des derniers romans . Mais leur présence massive est motivée dans chaque cas, et met peut-être aussi sur la voie d'un usage mythique de la littérature. Ainsi, il est assez compréhensible que les derniers romans renvoient l'image obsédante des obsessions et des doutes de Hamlet, puisque ce héros de la mauvaise conscience semble d'abord différer bizarrement la vengeance que le Spectre de son père assassiné lui a demandé d'accomplir, comme

s'il occultait inexplicablement le ressentiment qui devrait l'animer contre l'Usurpateur (40) . Les références à Faust pourraient éclairer dans un registre fantastique l'alliance de l'Intellectuel avec le Diable, mais aussi la recherche de l'infini , car ce magicien veut vivre toutes les aventures de la Connaissance et de l'Amour , au risque de courir à sa perte , ou de se leurrer dans ses aspirations les plus élevées (41). Enfin, la conception de l'amour semble édifiée sur une croyance , et partagée entre deux mythes antithétiques [cf. chapitre III, 3-4-5]. (42) .

Au premier plan des emprunts directs ou indirects (par le biais de la littérature tardive) à la mythologie grecque, on distingue la malédiction d' OEdipe , une figure à tous égards cruciale et primordiale, puisque le héros de Thèbes s'est révélé un habile déchiffreur d'énigmes avant de se découvrir la victime du camouflage de sa naissance et de s'infliger l'horreur d'un châtiment tragique (43) . Sur Prométhée en proie au Vautour, dont l'image peut se superposer à la fin malheureuse d'OEdipe , il faut se référer d'abord aux Poètes (1960). Outre cette fantasmatique du Supplicié (44) , le commentaire de Théâtre/Roman souligne que Prométhée a inventé la transgression, ce qui le placerait au principe de l'écriture romanesque (cf. T/R, . 437). On retrouverait sans doute sous d'autres incarnations la trace du héros humaniste et du Rédempteur progressiste (45). La cohérence interne des principales références mythiques se trouve encore tissée d'autres liens . En effet, dans un ouvrage classique , E. Jones a montré que l'hypothèse psychanalytique permet d'établir un rapprochement entre la tragédie de Hamlet et le complexe d'OEdipe (46). Parmi les symboles chrétiens , la Passion du Christ est sans doute la réplique des scènes de châtiment , de déchéance, d'infâmie évoquées à propos d'OEdipe et de Prométhée. Il y a une convergence syncrétique de

toutes les mises à mort, bien que le sentiment de l'injustice ou de la culpabilité se répartisse différemment selon les références considérées. Il faudrait rappeler aussi , à propos des mythes religieux , la transposition hérétique des textes sacrés à travers le culte de l'amour courtois ("Le Cantique à Elsa", "La Messe d'Elsa"), et l'importance symbolique du mythe de la Genèse : ainsi dans Théâtre/Roman une évocation de l'homme et de la femme au pied de l'Arbre du Bien et du Mal reprend sans doute la source iconographique que constituent les deux tableaux de Cranach qu'Aragon a commentés au cours de ses Entretiens sur le musée de Dresde avec Jean Cocteau (éd. du Cercle d'art, 1957, p. 22). En même temps, l'image de ce couple originel renvoie à une méditation sur la précarité des valeurs morales manichéistes (47).

Les schèmes mythiques se redéploient au sens figuré à travers les thèmes du récit romanesque: par exemple, l'aveuglement d'OEdipe dans le récit de La Mise à mort , situé dans les tragédies de ce siècle vingt se charge de connotations politiques soulignées , de surcroît, par une référence à OEdipe tyran(MM, p. 451)...L'aveuglement, ce thème obsessionnel entre tous , est diffracté dans l'intertextualité : ainsi, la scène du Roi Lear (un personnage de Vieil Homme évoqué , d'autre part, pour sa folie) commentée dans "Les yeux", un chapitre de Théâtre/Roman rappelle le fantasme de l'aveuglement d'OEdipe. Il est permis d'en conclure que l' usage identificatoire et mimétique de la littérature qui domine dans les textes de notre corpus relève du même processus de mythisation que la symbolique attachée aux mythes proprement dits.

Au-delà même des parallélismes, les textes donnent à lire un principe de fusion, de confusion entre deux ou plusieurs mythes , littéraires ou religieux, et entre théâtre, poésie , roman et mythe .

Abstraction faite de la cohérence profonde du contenu , se déploient des effets de surface qui confinent à l'impropriété , à l'incohérence . En outre, si les mythes traditionnels projettent leur "aura" tragique sur tel passage du roman , il arrive aussi qu'ils soient transformés stylistiquement au contact du discours littéraire . Associés à d'autres textes, à de nouveaux codes, par intertexte interposé, les mythes connaissent dans les derniers romans toutes sortes de "manipulations génétiques" . Aussi dramatique que soit sa signification, un mythe peut trouver son contrepoint ludique, humoristique : l'un des personnages dédoublés de La Mise à mort, le dénommé *Christian* , est désigné , on l'a vu, comme le tiers larron sur la Croix (MM, p. 135) ; il est fait une allusion impertinente aux trois faces de sa Trinité humaine (p. 108) . La légende d'OEdipe est reprise sur le mode bouffon dans le troisième conte de La Mise à mort.

L'exubérance de la transposition mythologique mérite sans doute une attention plus approfondie . Les membres de la famille Carpentier de Penhoët sont affublés de (sur)noms mythologiques empruntés à la fois à la maison de Thèbes et à la maison d'Athènes, d'où une première confusion produite par la superposition en forme de collage de deux mythes distincts . En effet, parmi les filles supposées de Jocaste , Marie-Am(éli)e, la soeur de Philomèle (MM, p. 424) est en effet supposée être l'épouse de Georges, le Roi de Thrace, Térée , auquel se rattache une autre histoire, mais non moins cruelle(p. 446) . Dans un tout autre registre que cette double référence mythologique, les personnages de l'histoire sont doublés de prénoms anglo-saxons: par exemple, Jocaste est nommée Fanny (p. 443) ; son jeune fils, Charles, se fait appeler Johnny (p. 433) en même temps qu'il est Etéocle ou Polynice (p. 441). Quant à un certain Edouard Dumont (p. 449) son diminutif anglicisant c'est Eddy (p. 425) , qui est approximativement le début d'OEdipe . La

machine de l'intertextualité s'emballe bientôt au-delà de la réécriture anachronique du mythe grec : on relève coup sur coup des allusions à Macbeth (pp. 436-436), à Tintin (p. 445, p. 457), et à d'autres BD. (p. 447-448) et encore à Albert Camus, Hölderlin, Senèque, Bernardin de St Pierre, Paul et Virginie (p. 458). Puis, voici qu'OEdipe se rebaptise Anicet, et que cette Philomèle devient Mirabelle. Le même procédé de l'identification suffit à enchaîner , tout à fait artificiellement, l'anecdote de la mort de Felix Faure qu'Aragon raconte aussi dans "Le mentir-vrai": "*déjà notre Anicet s'appellait Félix, il avait oublié d'être assassin pour mourir président de la République entre les bras de la future héroïne*" de l'impasse Roncin , Madame Steinheil (p. 456) . Il apparaît dans cette dernière substitution au mythe d'"OEdipe" que les noms réels sont traités comme des personnages fictifs, au gré d'une libre affabulation .

Il ne suffit peut-être pas d'indiquer que l'auteur s'identifie au personnage d' OEdipe, en sachant que l'analogie concerne l'*aveuglement* politique que l'on sait [cf. chap. II, *supra*, pp. 195-196; pp. 207-208, pp. 212-213]. En effet, ce ne sont pas les analogies, mais les variantes qui recréent un mythe , qui en renouvellent la signification. Ainsi, les différences par rapport au mythe grec permettent sans doute d' analyser plus précisément certaines déterminations de ce récit à prétexte mythologique. En effet, toutes les altérations du troisième conte de La Mise à mort font sens , sous leur apparence arbitraire et contradictoire : d'une part, nous avons déjà commenté les paradoxes et les contradictions qui rendaient insaisissable l'identité de l'assassin -victime-enquêteur [chap. II, 3-C, p. 219]. D'autre part, les relations de parenté sont malignement embrouillées, comme s'il s'agissait d' essayer d'autres variantes où s'enlise l'accomplissement de l'inceste mère-fils selon le mythe grec.

En effet, l'OEdipe de La Mise à mort se fourvoie parce qu'il désire tout d'abord la fille de Jocaste, avant de faire la connaissance de Jocaste comme s'il pouvait s'agir de sa future belle-mère, ce qui constituerait un symétrique burlesque de la légende antique (48) .

Dans le conte, le labyrinthe des liens de parenté a ceci de commun avec la mouvance incertaine des noms de personnages qu'il renvoie à des problèmes d'état-civil . Mais il n'y a lieu de se perdre dans cette généalogie fantaisiste que d'une manière révélatrice puisque l'on sait que le décalage des liens familiaux est le "noeud" de l'histoire personnelle de l'auteur. Cette implication explique peut-être qu'une certaine familiarité bourgeoise, même au sein d'une famille aristocratique désargentée, remplace la gravité , la majesté pompeuses de la dynastie de Thèbes. L'histoire d'OEdipe symbolise le secret des origines, celle de Térée et Philomèle le secret exigé par la cruauté du séducteur (49). Quant à la perversion des rapports familiaux , elle décrit des variations autour de la réalité biographique qui concernent l' inversion des rapports de filiation . La fille de Jocaste qui a rencontré l' OEdipe du conte se comporte , pour ainsi dire, comme une mère envers ses propres parents "infantilisés" alors que sa mère fait l'enfant (50). Mais tandis que la famille réelle de l'auteur préféra arranger un mensonge et s'y tenir durant tant d'années pour conforter une idée bourgeoise de la moralité, l'enjouement des personnages du conte semble exprimer spontanément , et non sans verve, la licence de leurs rapports et la vérité de leurs désirs polymorphes. Leur non-conformisme bohème, aux antipodes de la famille traditionnelle, leur familiarité (au meilleur sens du terme) s'opposent à l'hypocrisie du "secret des familles" pour dévoiler les intrigues indécentes, les calculs égoïstes et les grotesques mascarades qui se cachent sous la respectabilité. Au contraire une confusion sans

arrière-pensée éclate dans la réécriture littéraire. La dérision systématique et la désinvolture du récit permettraient à l'OEdipe de prendre ses distances par rapport au drame de l'enfance, en se livrant à un jeu de renchérissement et de libre invention (51) .

2. LE THEATRE COMME MIXTE D'INTERTEXTUALITE ET D'AUTOTEXTUALITE

A) Le corpus et ses marges

Il ne faudrait pas isoler la référence au théâtre sans rappeler toute l'importance des autres arts de la scène dans l'oeuvre d'Aragon . Dans Théâtre/Roman , il est fait allusion au Guignol banal de la vie (p. 56), où le Grand-Guignol fait place à la tragédie (p. 298) et au Cirque romain, où la vraie mise à mort "*était l'apogée du spectacle*"(p. 343). Dans La Mise à mort , le narrateur se compare à un montreur de marionnettes pour se déprécier comme romancier par rapport à l'art de Fougère -Elsa . Il y a aussi "le montreur" des Poètes (c'est-à-dire une sorte de bonimenteur) , la "Parabole du montreur de ballet" dans Le Fou d'Elsa, les bateleurs , les acrobates, les jongleurs , qui sont depuis toujours des familiers du poète, et le défilé des masques dans "Le Carnaval" de La Mise à mort... De même que Fougère interprète une "banale romance", un *Lied* ou encore le grand opéra, les spectacles populaires côtoient dans Théâtre/Roman le théâtre classique : "*et je compris soudain dans la bousculade des comédiens et des clowns, l'égarement des divas [...] les avaleurs de feu, les mimes, les chanteurs aphones, les masques, machinistes, matamores et matassins*" (p. 89).

Il est vrai que la présence d'une scène, l'existence d'un spectacle ne suffisent pas à constituer le seuil minimal du théâtre ; il faut encore jouer un personnage. En effet, il n'y a de théâtre qu' à

partir du moment où intervient un mécanisme d'identification . O. Mannoni se fonde sur ce critère pour distinguer entre la théâtralité et d'autres arts scéniques , comme les acrobates de cirque, le strip-tease , l'illusionnisme qui , eux, n'impliquent pas de rôle (52) . Or, qu'en est-il si cette distinction est appliquée à l'énumération précédente des arts du spectacle ? En dehors du théâtre proprement dit, cette définition supposerait de ne retenir , dans cet ensemble de références hétéroclites qui viennent d'être citées , que les représentants de la pantomime (rôle muet) et les "divas" (rôle chanté). A cet égard, l'opéra se ramène en effet à une variante du théâtre combinée à la musique, à l'art du chant . Dans La Mise à mort, entre autres, il est fait parfois référence au double répertoire des pièces de théâtre et des livrets d'opéra (Othello de Shakespeare et Othello de Verdi; Don Juan de Molière et Don Juan de Mozart...). Quant au septième art , bien qu'en dehors de la scène, il pourrait être inclus dans cette définition, en raison de l'analogie évidente aussi entre les "rôles" des acteurs de théâtre et des acteurs de cinéma (53).

Cependant, le tableau du "monde du théâtre" (cf. p. 87), tel qu'il se présente dans le texte cité , tend à subvertir la distinction qui vient d'être indiquée entre le jeu théâtral et les autres arts de la scène: l' énumération précédente mêlait aux comédiens et aux personnages du répertoire (matamores) le cotoiement de certains artistes plus ou moins étrangers au théâtre (les chanteurs, les avaleurs de feu, les clowns...) et les techniciens dépourvus de rôle (machinistes) . Dans cette allégorie, les non-acteurs de métier *figurent* sur le même plan et au même titre que les acteurs , car ils jouent leur propre personnage. Tous, y compris les acteurs, font comme si, représentent au sens figuré ce qu'ils sont eux-mêmes.

Une part de l'intertexte explicite de Théâtre/Roman se compose de références théâtrales nombreuses et éclectiques , comme le montre notre tentative d'inventaire (54) . La tragédie grecque et classique y côtoient la comédie (Molière, Courteline, Feydeau...) , et notamment le drame de moeurs Belle Epoque (paradigme représenté avec Paul Hervieu, Henry Becque , Henry Bataille et d'autres) , sans oublier Shakespeare et Pirandello, Beckett et certains dramaturges russes, allemands, scandinaves...

Un procédé comme l' énumération hétérogène des références au théâtre montre que le mélange et la mobilité des identifications constitue un aspect essentiel de la problématique de l'intertextualité:

> Dites-moi par pitié quelle pièce on joue à cette heure
> Ici et quel rôle j'y tiens
> Brecht ou Shakespeare
> Ou quels anciens malheurs dans leurs vers oubliés(p. 76)

Assez, assez. c'est le supplice du caméléon, qu'à peine on pose sur une étoffe il en prend les sentiments, et là-dedans (il se frappe la poitrine) se croisent des poignards de toutes les couleurs : Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck, Bernard Shaw, Pirandello, John Millington Synge, Beckett...Et Becque, Renard, Jarry, Bataille, Feydeau pendant qu'on y est , ah, j'oubliais Wedekind et Lorca! (p. 141)
[...]les rides de Marivaux, de Goethe, de Bernard Shaw, de Brecht, et est-ce que je sais?[...] (p. 169)

L'homme de théâtre est passé par trop d' identifications pour en identifier au moins une, ici et maintenant...Il semble "coincé" entre plusieurs , aucune ne lui permettant de s'y reconnaître. Même si toutes les références superposées servent à le constituer , elles restent inadéquates à le représenter autrement que dans un intervalle indéterminé. Des bribes, des fragments composent le lieu du sujet selon le principe d'un collage, dans la mesure où l'autoreprésentation n'est pas dans l'un ou dans l'autre intertexte mais à l'ajointement de multiples intertextes .

En outre, le répertoire du théâtre dans Théâtre/Roman ne se limite pas aux auteurs, aux personnages et aux oeuvres de théâtre ;

l'intertextualité englobe des références aussi diverses à des acteurs, à des troupes, à des metteurs en scène célèbres (55)...

La question se pose de savoir si ces références innombrables semblent prises "au hasard" , pour créer un effet de côtoiement arbitraire, ou si elles sont motivées en fonction de prédilections , de déterminations idéologiques ou biographiques, de correspondances fantasmatiques. L'impression de désordre arbitraire prédominerait syntagmatiquement à considérer l'ensemble des références accumulées , mais considérées en elles-mêmes , l'hypothèse de la motivation est probable pour de nombreuses références . Leur valeur significative peut être appréciée isolément ou comparativement, selon divers critères: leur degré de précision (56) , mais surtout leur degré de récurrence dans le texte, leurs similitudes et affinités éventuelles . En outre, par rapport aux références simplement citées, l'importance même de certaines oeuvres de théâtre se trouve parfois mise en évidence quand les références en sont transposées dans le récit (quand elles sont narrativisées) et bien plus ostensiblement encore, quand elles font l'objet d'un projet de mise en scène (comme Les Lacènes de Montchrestien; ou les exemples du chapitre "L'ainsi- dire *ou mise en scène*").

Parmi les thèmes les plus significatifs, les plus motivés du répertoire de l'Acteur, on retrouve bien entendu l'archétype de la Faute et de la trahison , et par conséquent du crime et de la culpabilité (OEdipe et Oreste, Macbeth et Hamlet , Les Lacènes et La Mort de Pompée , le théâtre de N. Pogodine, un contemporain de Lénine et de Staline) . Un autre ensemble non moins important , constitué par le théâtre de moeurs 1900, pourrait, comme une toile de fond d'époque , se rapporter à l'enfance d'Aragon , car il évoque les histoires de famille, les désordres de l'adultère, le déchirement du couple

...Citons pour mémoire une anecdote, qui, même si elle est fictive, fait sens : la rencontre entre la mère de l'Acteur, intimidée, et Colette dans sa loge, cette femme libre ("...et Marie") ; L'Echange de Claudel (p. 141); La Danse de mort de Strindberg et Maman Colibri de H. Bataille (toutes deux p. 233). La dernière pièce citée constituerait notamment un très bel exemple de "mentir-vrai", qui contribuerait à expliquer en partie la prédilection qu' Aragon a témoignée envers l'oeuvre méconnue de Henry Bataille (57).

L' index des références au théâtre (cf. plus haut, note 54) démontre la prédominance massive de l'intertexte shakespearien dans Théâtre/Roman. L'on a déjà relevé à propos de la mythologie personnelle du romancier l'un des traits les plus saillants du mentir-vrai : une relation identificatoire et projective aux héros de Shakespeare. Dans la mesure où il s'agit d' une constante de l'oeuvre d'Aragon (tout particulièrement depuis le milieu des années 50), cette problématique illustre la conjonction entre le statut de l'intertexte et sa réappropriation "autotextuelle". "Shakespeare en meublé", une nouvelle du Mentir-vrai, a introduit certains aspects de l'identification à l'Homme de théâtre, sous la forme d' un discours à la première personne dont le ton de familière désinvolture se retrouve parfois dans les textes en prose de la première partie de Théâtre/Roman (MV, pp. 395-404).

Il est aisé de montrer que les affinités avec l'oeuvre de Shakespeare renvoient à une mythologie identificatoire. Par exemple, tel chapitre de Théâtre/Roman ("Les Yeux") contient une série de variations sur l'aveuglement de Gloucester où le narrateur s'identifie successivement aux divers protagonistes (58). L'identification au Roi Lear, "*Roi de son délire*" (T/R, p. 75), évoque aussi un autre jeu de mots, qui figure, précisément, dans Le Fou d'Elsa : la corrélation

sémantique entre la figure du possédé et celle du dépossédé (FE, p. 337) que révèle la problématique de l'amour et de la dépersonnalisation (cf. La Mise à mort) ...Plus précisément encore, le prénom d'Antoine, dont l'auteur fait savoir dans "L'Après-dire" qu'il est emprunté à son état-civil , est remotivé par l'interposition d'un "h" comme Othello (59) .

En 1965-1966, les titres de plusieurs textes ou articles d'Aragon soulignent aussi l'interférence identificatoire : en 1965 "Shakespeare, Picasso et nous" (suivi de "Murmure", éd. du Cercle d'art) repris sous le titre "Shakespeare, Hamlet et nous" dans Les Lettres françaises n°1102 du 21 octobre 1965; en 1966 "Shakespeare, Vercors et nous", une série d'articles qui présentent Le Roi Lear, Hamlet et La Tempête comme une protestation contre les dictatures . Ainsi, la lecture de Shakespeare peut être comprise par référence à l'idéologie, à l'histoire (MM, p. 255) . Dans "Murmure", le Danois Struensee est mis en parallèle avec la légende de Hamlet; et le souvenir d' une mise en scène moscovite de la pièce dans les années 30 (MM, p. 253) -- repris (attesté) notamment dans "Shakespeare, Vercors et nous" --semble corroborer l'interprétation du meurtre du Père Usurpateur dans un sens politique (anti-stalinien) . On retrouve dans Blanche ou l'oubli cette actualisation "moderne", politisée (La Tempête , autour des problèmes du colonialisme ; le personnage d'Alit est un prince javanais marxiste et fin connaisseur de Shakespeare . Mais l'importance de Shakespeare n'a pas seulement une signification autobiographique et idéologique. Elle a aussi une fonction théorique ,qui se rapporterait aux conventions très particulières du réalisme dans le théâtre shakespearien (MM p. 271) (cf. LF, n°1016, du 13 février 1964, p. 7; n°1102 du 21 octobre 1965, p. 14; n°1116 du 20 janvier 1966; n° 1118 du 10 février 66) . Dans un entretien donné au _Monde_ en 1967, Aragon

cite Shakespeare comme un "exemple du réalisme" dans un sens si paradoxal qu'il ne peut se comprendre que par référence à sa conception du mentir-vrai (60).

Enfin, les références au dramaturge anglais ont une valeur poétique : une citation de La Tempête suggère par exemple l'interversion du spectacle éveillé et du monde onirique : "*Et nous sommes de l'étoffe même dont les rêves sont faits*" (MM, pp. 151-152). Un rapprochement avec la pièce de Calderon intervient dans l'intertextualité explicite à la faveur de ce contexte baroquisant. Dans Blanche ou l'oubli , la poéticité de La Tempête apparaît avec la tentative de traduction sonore du référent musical .

B) Le théâtre , une fantasmagorie du mentir-vrai

Comme on l'a déjà indiqué au chapitre précédent, sous le genre littéraire la problématique du théâtre dans Théâtre/Roman constitue une métaphore du mentir-vrai . L'importance de cette problématique semble se fonder sur l'illusion de réalité que le théâtre crée au moyen du rôle; le désir de vivre une autre vie, que Mannoni estime être essentiel au théâtre, paraît tout autant révélateur de la conception du roman chez le dernier Aragon. Il suffit de s'en rapporter à l'incipit de Théâtre/Roman , qui introduit *in medias res* la matrice de cet art romanesque: "*Et si j'avais été je ne sais qu'importe mais pas ce que je suis* " (p. 11) . Dans le "monde du théâtre", le décor, le jeu et le déguisement des acteurs, avec ou sans masque mais toujours avec le masque verbal de leur rôle figurent le faux-semblant , c'est-à-dire la fiction comme telle. Le théâtre renvoie à la manière d'une mise en abyme à l'identification par l'altérité où se constituerait le jeu de l'écriture romanesque .

La métaphore du théâtre est appelée à réfléchir les hantises et les divagations intimes de l'écrivain, de sorte qu'au delà du mentir-vrai comme tel , elle semble représenter, au sens large du "mentir-vrai", le contenu d'un imaginaire personnel. Comme le rappelle O. Mannoni , la métaphore du théâtre se prête par elle-même à désigner la scène psychique; à cela s' ajoute le fait que son importance considérable dans l'oeuvre d'Aragon porte la trace d'une fascination comparable au thème du miroir . Les symboles récurrents du théâtre qui gravitent autour de la métaphore du mentir-vrai relèvent encore , par extension, du "mentir-vrai" dès lors qu'ils se rapportent à un tel investissement fantasmatique . En observant cette constellation dans Théâtre/Roman par référence à l'ensemble de l'oeuvre, on en découvre l'étendue et l'épaisseur signifiantes . Ce régime de l'intertextualité théâtrale correspond assez à une fonction que L. Jenny rattache aux effets de la réminiscence littéraire: "*[...] en remodelant la représentation à sa guise comme un matériau transformable, l'intertextualité suit des voies qui évoquent parfois le travail du rêve sur des représentations-souvenirs.*" (61) .

Théâtre/Roman fait écho à mille emplois de la métaphore du théâtre que l'on rencontre déjà dans les oeuvres antérieures d'Aragon . Prenons par exemple ces vers des Yeux et la mémoire (1954) ; ils résument déjà la symbolique essentielle du théâtre chez l'auteur:

Je me souviens Pour moi la vie est un théâtre
Où dans la fosse alors que prélude l'alto
L'acteur n'entend plus rien que son coeur à lui battre
Et rouge et or soudain se lève le rideau

Il palpite dans l'ombre une blancheur d'épaules
Les manteaux ont glissé pour montrer les bijoux
Insensé que dis-tu qui ne sais plus ton rôle
Tu ne sais plus tu ne sais plus ce que tu joues

("On vient de loin", Les Yeux et la mémoire, éd. nrf, Gallimard, pp. 67-68)

La vie, la mort et l'amour seraient à l'image du théâtre, en même temps que leur référent est le contraire du théâtre. On remarque aussi l'importance des seuils , matériels et symboliques, où s'inscrit la représentation du souvenir et de l'écriture . Un thème récurrent comme le début du spectacle se confond déjà ici avec la fascination pour l'engendrement de la création littéraire, à tel point que dans les derniers romans, l'ouverture de la pièce figure comment la lecture du texte nous fait entrer dans l'imaginaire , et nous invite ainsi à ressaisir le trope fictionnel . Le début de la représentation (au sens théâtral du terme) n'est donc pas seulement une image de la vie , mais aussi de l'écriture: c'est en ce sens que la métaphore du théâtre est reprise à la page liminaire de Henri Matisse , roman, pour évoquer le désordre du livre (HM, I, pp. 1-2).

Il appartient à la séduction paradoxale d'une notion comme le "théâtre de la vie" de contenir tout d'abord une métaphysique de l'être et du temps . Le théâtre semble tantôt ouvert sur le devenir (T/R, p. 108) , tantôt fermé sur le passé individuel . La représentation évoque le texte joué ou dicté par le "destin souffleur"(p.60). A l'image de celui qui se dissimule dans un trou de la scène (Elsa, poème, p. 62), le théâtre s'impose donc à travers l'absence à soi-même , étant défini symboliquement comme le "*monde des fantômes*" (p. 341) . Comme s'ils formaient un théâtre d'ombres, les acteurs éprouvent l'inconsistance de l'être, l'obsession de la mémoire et les blancs de l'inconscient . Les protagonistes surgissent des limbes du mentir-vrai à la semblance de "l'être invisible" (p. 311). Ils sont livrés à des tourments obscurs, occultes, de sorte que toute intrusion de l'auteur (*deus ex machina*) ou

d'un autre "*sans-visage* " (p. 22) prend aussi la dimension de l'inquiétante étrangeté.

La spectralité de l'être ,au théâtre, rejoint la dominante d'un thème nocturne (cf. l'épigraphe de Rotrou) : l'image des "sombres abîmes" peut marquer la fin de l'exaltation de l'aube et de la clarté , qui contraste avec la symbolique d'un monde nouveau; elle suggère aussi le retour à l'obscurité secrète des rêves , comme à l'époque surréaliste (cf. "Une vague de rêves", datant de la "période des sommeils"; et dans Théâtre/Roman ,le chapitre "L'Acteur rêve-t-il?") ; elle rappelle encore la nostalgie pour le noctambulisme des promenades parisiennes, que retrouve dans les années 70 le vieil écrivain. Mais la fascination des sombres abîmes évoque aussi , à la fin d'une vie, le travail du deuil , et une certaine aspiration à se laisser ensevelir dans le néant...

Ce dernier élément offre une transition avec le thème du théâtre comme répétition de la mise à mort, feinte récidive du crime (pp. 100-1). Ainsi, pour l'acteur venant saluer

> Quand du cintre sur lui retombe
> Le rideau qui va le tuer
> Les bravos valent les huées
> [...]
> A l'avant-scène de la tombe

(Il ne m'est Paris que d'Elsa, p. 140)

D'une certaine manière, donc, le *théâtre de la cruauté* , selon le concept d'Artaud , est physiquement éprouvé , mais son impulsion attentatoire trouve à se renouveler avec une intensité insoutenable, en affirmant la suprématie de mots incantatoires , malgré l'impuissance des gestes :

> Périr A force
> De tourner dans la vue ils
> Finissent par comprendre où commence
> Leur pouvoir et que sans être sans
> Tuer ils sont ils touchent sans toucher Leur
> Poison entre par les yeux l'oreille et

Tue

Théâtre tu es cette force entrée (T/R, p. 97)

Un chapitre comme "Les Yeux" dont nous avons déjà parlé est une exegèse de la scène (primitive) de l'aveuglement de Gloucester , qui "*passe en horreur tout théâtre*"(p. 296). L'identification à un personnage , l'actualisation du fantasme et la dramatisation permettent au théâtre d'exprimer tous les débordements de la passion et de la (dé)possession . De là se découvrent les rapports essentiels entre le théâtre et la folie dans l'oeuvre d'Aragon . S'il est vrai que le dénouement de La Mise à mort (MM, p. 495) fait écho à l'argument du Fou d'Elsa et à d'autres allusions du poète à ce qu'il appelle "[s]a démence" , l'auteur ,à travers ses substituts (dont le plus transparent à cet égard est le Medjnoûn) semble vouloir s'identifier aux personnages de fous . Certes, le délire poétique n'est pas seulement exalté et exaltant, parce que dans le pythisme par exemple, il est à l'origine du lyrisme, et plus généralement de l'inspiration spontanée et irréfléchie. Mais l'importance du délire se rapproche aussi plus étroitement des effets constitutifs du mentir-vrai, dans la mesure où il représente une crise d'identité , une perturbation des catégories de la réalité. Les rapports entre théâtre et folie étudiés par Mannoni permettent de préciser cette hypothèse dans un cadre psychanalytique où la référence théâtrale correspond à une certaine structure psychique . Dans Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène, Octave Mannoni montre en effet les affinités entre "le théâtral spontané" de la névrose et une tendance à la dramatisation qui peut aussi se manifester au théâtre, entre des spectateurs et des acteurs réels. Cette attitude propre à entretenir une certaine confusion entre la réalité et le rôle caractérise les sujets que Mannoni appelle "histrioniques", et qu'il définit ainsi:

Le rôle assumé de façon histrionique est destiné, non pas à mettre en mouvement, sur la seule *scène psychique*, les images que le Moi gardait en réserve, mais à soutenir désespérément une image de soi donnée mensongèrement , à soi et aux autres,*comme* vraie, ou réelle. Celui qui dramatise ainsi l'amour , par exemple, nous savons que ce qui est sûr, c'est qu'il n'est pas sûr d'aimer, il voudrait en être sûr, et il voudrait que les autres, ou l'autre, l'aident aussi à en être sûr. Celui qui joue tragiquement la jalousie a bien peur de s'accuser lui-même--ou d'être accusé--de ne pas être assez jaloux. Il est l'acteur de son propre personnage, il met sa propre valeur narcissique dans son rôle, et il se pose devant son spectateur comme devant son propre reflet (62) .

Cette analyse nous permet de penser que dans l'oeuvre d'Aragon la surenchère des mots dans le discours amoureux , mais aussi dans le discours politique pourraient illustrer cette attitude "histrionique" . En effet, si le sentiment du doute, de l'inauthenticité du monde réel menacent la relation à autrui et au monde réel , l'écrivain a pu s'aveugler lui-même pour faire illusion, et ne pas être réprouvé par l'opinion. Par contre, une formulation tardive comme le mentir-vrai en vient à avouer l'existence d'une certaine fragilité dans la croyance au vrai, à reconnaître une relative inaptitude que l'écrivain aura longtemps voulu combattre, conjurer à tout prix (63) .

En outre, dans la mesure où le théâtre dans Théâtre/Roman est une métaphore du mentir-vrai, l'illusion théâtrale elle-même en est affectée. Le délire de l'Acteur correspond dans la fiction à l'effet de l'ambiguïté que le texte maintient entre la réalité du théâtre ou sa non-réalité. Il est condamné à la parodie, au simulacre du rôle que le théâtre devrait normalement lui assigner. Le statut ambigü de la théâtralité pourrait produire une autre manifestation de l'histrionisme chez l' Acteur de Théâtre/Roman : pour avoir trop confondu le vrai et le faux, celui-ci ne parvient pas à se persuader qu'il dit vrai (T/R, p. 30) . En effet, quand il joue ou nous fait croire qu'il joue, il ne distingue plus entre la vérité et la fiction de la pièce , comme le suggère la répétition de "Je vais tuer Britannicus", où il menace d'accomplir un passage à l'acte . Par

contre, quand il ne joue plus , ou croit ne plus jouer, la conscience de la feinte, de l'irréalité l'envahissent. Comme dans la problématique de l'écriture romanesque, à partir de La Mise à mort, la dépersonnalisation et la déréelisation répondent à l' excès de réalité de la représentation fictive, comme s'il y avait deux faces aux troubles qu'engendre la fragilité de la démarcation entre l'espace du théâtre et son entour de réalité . C'est en ce sens que la conception du théâtre comme métaphore du mentir-vrai est à rapprocher du pirandellisme; le dédoublement conflictuel entre l'homme de la scène (l'Acteur) et l'Auteur ou son représentant, le metteur -en-scène témoigne aussi dans Théâtre/Roman d'une certaine affinité avec cet intertexte (cf. en particulier dans Intermezzo) . Or, comme l'illusion théâtrale sert à brouiller la limite entre la représentation et la non-représentation , la conception du théâtre , dans Théâtre/Roman, diffère du même coup de la conception brechtienne, qui en appelle à la prise de conscience claire et nette d'une distance critique par rapport à la scène. Sur un point essentiel, l'identification de l'Acteur aux rôles , aux personnages de théâtre, ne conteste pas la dramaturgie classique , pour laisser l'imaginaire se donner libre cours.

D'autre part, le personnage du fou , quand il est repris dans une pièce , peut contribuer à révéler l'essence ou les effets psychiques du théâtre. C'est ainsi qu' O. Mannoni interprète le pathos du Roi Lear, la simulation de Hamlet, le désespoir d'Ophélie (64) ... De même, la proximité du théâtre et du délire, dans l'intertextualité de Théâtre /Roman, semble être en étroite connexion avec les conflits inconscients qu'exprime la folie à travers les grandes figures du théâtre de Shakespeare.

Mais la métaphore du théâtre renvoie aussi à un matériel plus particulier de l'imaginaire aragonien, que l'on s'est proposé de caractériser comme le contenu même du mentir-vrai . Le théâtre comme "bordel", par exemple, condense une symbolique déjà fortement représentée dans ~~l'oeuvre et dans~~ l'ensemble de l'oeuvre . L' équivoque des deux termes apparait déjà dans Le Paysan de Paris . En outre, la scène obscène satisfait l'exhibitionnisme de l'Acteur et le voyeurisme du public (p. 44, p. 48)."*Car tu n'es rien Théâtre qu'une fornication*" (p. 100) . Les lettres anthropomorphiques de l'inscription "Le monde du théâtre" (p.87) figurent une gymnastique érotique à rapprocher de ce quatrain des Yeux et la mémoire, même si l'élément iconographique de Théâtre/Roman semble avoir été découvert plus tard [cf. chap. VII, 4. C]:

> Avez-vous déjà vu comme sur les gravures
> Habituellement est l'enfer figuré
> Une foule de corps dans toutes les postures
> Nus et tordant leurs bras hammam désespéré
> (Les Yeux et la mémoire, "Enfer", op. cité, p. 52)

Cette thématique, ainsi reprise , est fascinatoire, car elle s'apparente à la conception de l'orgie dans Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit*. Dans cet essai, l'orgie est en effet définie comme la confusion de tous le participants, mâles et femelles, à propos de la scène finale que l'auteur projetait pour La Défense de l'infini où "*une centaine ou plus de personnages s'acheminant vers leur enfer*" se seraient retrouvés dans un gigantesque "bordel" à l'image de la vie et du roman comme genre (JI, pp. 63-67).

Le parallèle entre le monde du théâtre et l' Enfer des hommes (p. 89, p. 339), n'est donc pas sans lien avec l'érotisme, mais il a aussi une portée plus générale que le thème précédent. Le symbole de l'Enfer a beaucoup varié en fonction de l'évolution de l'oeuvre , de sorte qu'il en vient, dans le texte de Théâtre/Roman à recouvrir une

assez large polysémie. L'abîme des ténèbres apparaît tout d'abord comme une tentation dans la période surréaliste (notamment dans Le Mouvement perpétuel "L'Enfer fait salle comble", et Paris la nuit). Avec le passage au réalisme, il devient la grande parabole du malheur collectif :

> Je préfère l'enfer où l'homme brûle et crie
> [...]
> L'Enfer existe Il est la part du plus grand nombre
> [...]
> Oui j'ai choisi l'enfer en pleine conscience
> Oui j'ai choisi mon peuple et j'ai pris son chemin
> Et je souffre avec lui sa même patience
> (Les Yeux et la mémoire, YM, pp. 52-54)

Les onze poèmes de l'"Enfer" dans Le Voyage de Hollande" développent ce thème, mais cette fois dans la perversion qui a jeté le trouble sur l'utopie et les valeurs morales du "monde réel". Au-delà de la dénonciation des forces du Mal, le thème finit par évoquer avec quelque ironie les âmes damnées , les suppôts du stalinisme et leurs tourments (T/R, p. 23) (65) . A travers la métonymie des flammes de l'Enfer (T/R, p. 89) , le thème s'étend à la fureur destructrice d'une âme brûlante qui porte depuis toujours la dévastation et la soif de l'infini . L'effet de saturation de ce thème relève indirectement de l'autocitation (cf. "Le vaste monde", RI, p. 123; "Enfer X", et "Le Feu" Le Voyage de Hollande...) . Rappelons aussi --sur le versant de la réalité et du passage à l'acte-- "l'autodafé" de La Défense de l'infini (cf. OP, tome IV) accompli comme un sacrifice de l'écrivain envers lui-même ; sans compter les allusions ludiques aux pyromanes de service (T/R, p. 292). La descente aux Enfers du théâtre se situe entre la profanation de la loi (pp. 99-100) et le "*vertige apocalyptique* (JI, p. 66) . A moins que ce lieu de perdition ne soit, par là même, paradoxalement, le dernier lieu de salut , de survie, le dernier espace protégé consacré au culte de la fiction :

"Une cathédrale une cathédrale un théâtre appelez

Cela du nom qu'il vous plaît mais qu'on me donne un refuge
Une gare un abri contre cette louve en moi [...]
(Les Adieux, op. cité, p. 17)

3. FERTILITE DES CONNIVENCES AVEC ELSA ROMANCIERE

A) Les croisements: le lien conjugal à l'articulation du biographique et du littéraire

Dans le dernier des Entretiens avec F. Crémieux, Elsa établit déjà deux sens possibles du concept de croisement . D'une part, celui-ci désigne l'alternance matérielle de ses titres et de ceux d'Aragon dans l'édition de leurs OEuvres romanesques croisées : ainsi, le côtoiement de leurs volumes symbolise tout d'abord l'indissolubilité de leur oeuvre, à l'intention de la postérité (cf. l'"Ouverture" aux OEuvres romanesques croisées). D'autre part, cette collection présente selon elle l'intérêt de permettre au lecteur de découvrir certaines ressemblances entre leurs oeuvres contemporaines par l'écriture : cette "interaction" liée, dit Elsa, "*à une certaine atmosphère de ce qui est notre maison*" (Entretiens avec F. Crémieux, p. 167), pourrait être définie ici comme une figure particulière où la réflexivité , loin d'exclure les déterminations référentielles, communique avec un même contexte d'écriture . En outre, Aragon indique un troisième sens possible du concept : depuis le "Cantique à Elsa" il a multiplié les références à Elsa, au discours et à l'oeuvre d'Elsa (Entretiens avec Francis Crémieux, p. 161). Il est permis de penser que la réciproque est vraie : Elsa se réfère elle aussi aux textes d'Aragon. Comme ils s'entre-lisent, des rapprochements indépendants de la date d'écriture peuvent ainsi s'établir dans l'espace de leurs oeuvres . Donc, selon une première acception de ce terme, les croisements seraient objectivement ou historiquement déterminés; selon une autre acception, leur

signification serait intentionnellement ou fantasmatiquement surdéterminés.

Contrairement à d'autres références littéraires, la place éminente d'Elsa dans l'oeuvre d'Aragon interfère avec la vie privée , car le lien conjugal l'appelle à se définir au seuil du hors-texte. Néanmoins ce sont souvent des références littéraires qui *entre eux* servent de jalon au référent biographique. Par exemple, dans un passage de La Mise à mort , où leur rencontre (au fameux bar de La Coupole) est narrée assez près des circonstances "réelles" , un ami commun, dénommé Raoul [A. Thirion], les présente l'un à l'autre en ces termes: "*[...] voilà donc Alfred , comme je vous l'avais promis... chez qui vous appréciez tant le sentiment de la Nature...*" (MM, p. 168) . Ce qui fait sans doute allusion au titre d'un chapitre du Paysan de Paris (1926) ("Le sentiment de la Nature aux Buttes -Chaumont") . Or Elsa a confié là aussi dans l'"Ouverture" des OEuvres romanesques croisées qu'elle avait voulu faire la connaisssance d'Aragon parce que rien n'était plus "parent" d'elle-même que Le Paysan de Paris.

Parfois le thème littéraire peut être un substitut de l'état-civil de la romancière; à cette fin, il est évincé comme impropre, bien qu'il ait tout de même une valeur imagée, par connotation : "*Quant à Usher [...] E. Poë n'y est pour rien, c'est le nom de son premier mari[...].*" (MM, p. 24) . Cela fait évidemment penser à Elsa Triolet, qui a continué à porter le nom de son premier mari, dont elle s'était séparée dès 1921. Dans La Mise à mort, les tournées internationales de la cantatrice correspondent aux dates de voyages à l'étranger d'Aragon et d'Elsa mais elles leur confèrent une motivation de pure fantaisie ; pendant la période des années 30, les raisons politiques des voyages à Londres puis à New York s'en trouvent occultées (p. 42, p. 66) .

Il faut aussi s'en référer à l'oeuvre de la romancière puisque l'influence et l'image d'Elsa sont souvent données à reconnaître dans les derniers romans par le biais des fictions dont elle est l'auteur. Ainsi, sous le personnage de Fougère l'identification d'Elsa est lisible non seulement en fonction de similitudes biographiques (rapports entre roman/autobiographie) mais aussi de "clins d'oeil bibliophiliques": ainsi le narrateur a fait don à Fougère d'un "cheval blanc" , un jouet 1900 (MM, p. 398) --comme en souvenir du roman qu'Elsa a publié en 1943--, et , pour l'anniversaire de leur rencontre , en novembre, d'un "Bambergia" --sans doute par référence à la ville de Bamberg évoquée dans L'Inspecteur des ruines ("La Loge des étrangers")--(66). Précisons que le vrai nom de cette plante est le Bimbergia (la déformation du mot est un calembour subrepticement introduit dans le texte) (MM, p. 485). Il est significatif, en outre, que le narrateur chez la fleuriste confonde d'abord cette fleur avec l'agave, *"la fleur la plus triste du monde"* (MM, p. 483) ; il se trouve en effet que dans Le Fou d'Elsa, la "Parenthèse de la fausse Elsa" commence par cette comparaison:

O petite fille pareille à la fleur subite de l'agave
Mensonge improvisé qui ne distingues point le jeu de la vie
Complice du crime innocent au milieu des rires soudain grave
(FE, op. cité, p. 393)

Ce n'est pas ici la nécessité de maintenir secret le contenu autobiographique qui détermine ces allusions codées. Ce procédé qui tient parfois de l'énigme est à caractériser comme un jeu littéraire fondé sur l'intertextualité . Autre exemple: la coïncidence partielle entre Blanche et Elsa, malgré les dénégations de l'auteur, peut être décelée par le fait que le narrateur de Blanche ou l'oubli choisit le prénom de la femme aimée (déjà en position de pseudonyme, d'altérité) parmi une série de prénoms de personnages féminins des romans d'Elsa

. En outre dans l'"Après-dire" de Blanche ou l'oubli , l'auteur souligne l'analogie entre A Tahiti , le premier livre (en russe) d'Elsa avec le séjour à Java du couple Gaiffier . Ou encore, dans Théâtre/Roman, l'invocation à Thérèse , désignée comme la femme couchée en terre, repose certainement sur une référence à Bonsoir, Thérèse après la mort d'Elsa (le titre du chapitre confirme, allusivement, le thème nocturne, d'autant que l'amour d'Elsa est souvent associé à l'anxiété , à l'insomnie de la perdre: cf. "Thérèse ou l'Acteur ne parvient pas à s'endormir", pp. 217-228) .

La fusion entre l'autotextualité d'Aragon et l'oeuvre d'Elsa dans les derniers romans constituerait donc le signe de cette constante co-détermination , de cette double implication de l'inspiration . Dans Blanche ou l'oubli, le pseudonyme de Blanche Gaiffier sous la Résistance est emprunté à Luna-park (Blanche Hauteville), mais le prénom *commun* de Blanche est en symbiose entre l'autotextualité d'Aragon depuis la période surréaliste , au point que l'auteur l'a lui-même défini comme "*le nom passe-partout de [s]les imaginations*" (cf. Préface à Aurélien" pour les ORC, coll. "folio", p. 14) (67) . A ces connotations particulières s'ajoute la constante prédilection d'Aragon pour les noms changeants, qui constitue indirectement un autre effet d'autotextualité , comme le montrent l'incipit de La Mise à mort ("*Il l'avait d'abord appelé Madame[...]*" ou l' épigraphe de la deuxième partie de Blanche ou l'oubli, une citation du Fou d'Elsa :

"*En sa saison d'Espagne elle était Dolorès*
Et lui va l'appeler Blanche dans ses amours"

La trouvaille du nom ne contribue pas seulement , selon la tradition courtoise , à l'idéalisation de la femme aimée; l'invention du nom fictif se présente ici comme le signe même de l'inspiration poétique. Un prénom comme Blanche permet en effet à l'imagination du

poète de s'exercer le plus librement : il évite la découpe préalable du sens, supprime toute particularisation réductrice. Plage vide de la dénomination (ou de l'annomination), Blanche désigne virtuellement le tout du sentiment amoureux, son illimitation, son universalité. Le narrateur peut reconstruire entièrement son objet dans l'effusion poétique. [cf. chap. III, 3. B-C].

Leurs goûts littéraires rapprochent Aragon et Elsa (ou leurs hypostases fictives) ; leurs affinités se tissent dans la trame de leur rapport à l'écriture : ainsi les lettres à Fougère s'adressent courtoisement à Elsa en faisant de nombreuses références à la littérature russe (Maiakovski, Pouchkine, Lermontov). Les croisements semblent ajustés avec le souci d'afficher une étroite interdépendance, de forger une sorte de complicité , pour épanouir de concert l'indissolubilité de l'oeuvre mutuelle.

Loin de se réduire à une fonction de camouflage , de déguisement biographique , les *analogons* littéraires de la femme aimée procèdent ostensiblement de son idéalisation . Mais loin de se borner aux accointances de leurs oeuvres, la constitution de l'image littéraire d'Elsa dans l'oeuvre d' Aragon ne fonctionne pas en vase clos . Toute une part d'intertextualité externe vient se cristalliser sur l'image d'Elsa, pour l'exalter toujours plus par d'autres références interposées. Citons pour mémoire dans La Mise à mort quelques identifications poétiques attribuées à Fougère -Elsa au chapitre "Fougère ou le miroir tournant" : Desdémone, et son interprète, l'émouvante Maria Malibran célébrée par Musset , ou encore la chanteuse Pressine , mère de la fée Mélusine (68)... Dans Blanche ou l'oubli , Blanche s'identifie à Diotima, qui incarne dans Hyperion l'attachement aux valeurs de la civilisation hellénique (le Beau, le Vrai, le Bien, la Justice, la fidélité) , malgré la dégradation de cet Age d'or dans

la Grèce contemporaine où se situe le roman de Hölderlin. Dans l'incapacité d'imaginer le retour de Blanche, le narrateur lui substitue le scénario de la dernière entrevue avec Madame Arnoux. Quant à la référence identificatoire à Blanche Hauteville dans Blanche ou l'oubli, elle permettrait de mettre en valeur Elsa par elle-même : le rêve aventureux de l'héroïne de Luna-park , son rêve de devenir astronaute (69) , puis son courage , sa générosité à rejoindre les Algériens en lutte pour leur liberté en font l'incarnation de la femme de l'avenir célébrée dans Le Fou d'Elsa. (70) . Dans l'introduction à son Anthologie de l'oeuvre d'Elsa, Aragon met l'accent sur la lucidité avec laquelle Elsa Triolet a cerné les problèmes brûlants de l'actualité immédiate , de la modernité et de l'avenir (cf. Elsa Triolet choisie par Aragon, pp. 13, 14, et 41). Par conséquent, sachant que Blanche ressemble en partie à Elsa, il est assez compréhensible que le narrateur de Blanche ou l'oubli indique que "*tout ce qu'elle a écrit, Blanche, même quand ça n'en avait pas l'air, c'étaient toujours des romans d'anticipation*" (BO, p. 328) . Vu l'avertissement qui constitue le titre du premier chapitre de Blanche ou l'oubli, "Ceci n'est pas un roman d'anticipation" , nous pouvons prendre acte de l'antithèse.

Cependant, à la différence des doubles littéraires de Fougère dans La Mise à mort que nous venons de relever , les doubles littéraires de Blanche dans Blanche ou l'oubli mettent l' idéalisation amoureuse plus encore en rapport avec l'absence, la distance , la séparation, la frustration, l'abandon, à travers des personnages comme Madame Arnoux, Salammbô (cf. p. 228), Diotima, ou Blanche Hauteville (71).

La métaphore de Fougère cantatrice "romance" le processus de la création romanesque chez Elsa en lui conférant l'archétype de toute séduction (mythe d'Orphée , des sirènes; l'inspiration étant liée au chant depuis l'Antiquité). Un poème des Les Yeux et la mémoire (1954)

(YM, pp. 92-93) et la préface d' Elsa Triolet choisie par Aragon (1960) introduisent déjà une analogie avec la dimension divinatoire, pythique d'Elsa. Dans la préface de cette anthologie, cinq ans avant La Mise à mort Aragon se décrit déjà comme le témoin fasciné du frémissement "musical" de l'inspiration qui prend possession d'Elsa (cf. Elsa Triolet choisie par Aragon, p. 11, pp. 56-57). La fascination qu'il éprouverait alors montre aussi l'importance qu'il accorde au surgissement de la voix, aux premiers accords , parallèlement à sa propre problématique de l'incipit. Mais l'image de la cantatrice , dans La Mise à mort s'est peut-être imposée parce qu'elle bénéficiait de déterminations plus spécifiques. Ainsi, dans la période 40-50, Aragon compare souvent au chant la langue et la littérature nationales (72). Mais cet effet de mentir-vrai nous semble essentiellement motivé par l' importance des références à la musique et aux artistes de la chanson dans l'oeuvre d'Elsa (73) . Il est probable que dans Les Manigances, Elsa s'est déjà représentée à travers le personnage de Clarisse, la chanteuse réaliste : la romancière a fait savoir (74) qu'avec Les Manigances (1961), elle renouait la conversation avec elle-même. En fait, dans La Mise à mort, le chant de Fougère est aussi le porte-voix du réalisme , dans la mesure où le narrateur suppose que la séduction qui en émane a causé son passage à une vision objective (MM, p. 22) (75) . Par contre, Bianca, la cantatrice de L'Inspecteur des ruines introduit peut-être à l'arrière-plan une image négative.

Il est probable , toutefois, que lorsqu'ils concernent des sujets plus profonds et plus graves que les exemples précédents , les croisements peuvent compter sur le mentir-vrai pour se protéger de l'indiscrétion . Plus ils touchent à la vie privée, à "l'arrière-texte" des deux écrivains (cf. MM, p. 174, p. 401), plus ils deviendraient inintelligibles , ou du moins difficiles à percer à jour. Dans cette

problématique de l'intertextualité que constitueraient les croisements, les allusions biographiques échapperaient en partie au lecteur. Elle et lui entretiennent comme en voix off un "*constant dialogue*" de quarante années où ils se disent les choses de telle façon que les auditeurs ou les lecteurs ne peuvent les comprendre (Aragon parle avec D. Arban, p. 166); l'on retrouve l'idée que le mentir-vrai se constitue sous le sceau du secret, mais ici dans la réciprocité, la connivence de la "contrebande". C'est en fonction de ce contexte confidentiel que se fait "*l'entente ou la mésentente entre* [eux]" (ibidem, p. 165). Aragon déclare qu'il parle à la fois d'Elsa et pour elle, mais qu'il ne fera rien pour qu'on découvre la signification de cette réalité intime dont il parle (ibidem, p. 166).

Alors que la plupart des exemples cités précédemment comporte un trait humoristique , il peut arriver qu' un drame subtil se noue ou se déjoue par références littéraires interposées . C'est sans doute la principale fonction de cette " conversation par le roman", qui dans ce cas se fait beaucoup plus difficile à détecter que les autres allusions . Le thème des lettres d'amour dans La Mise à mort et dans Blanche ou l'oubli nous en a paru un exemple assez probant , qui concernerait le rapport entre le genre épistolaire , l'oeuvre d'Elsa et l'arrière-texte. Comme on le sait, Elsa est venue à la littérature parce que Victor Chklovsky , dans un roman intitulé Zoo, Lettres qui ne parlent pas d'amour ou la Troisième Héloïse (1923), avait publié les lettres qu'elle lui avait adressées de Tahiti . Le titre , "La Troisième Héloïse" est un anagramme d'Elsa Triolet qu'avait trouvé V. Chklovski, lui dédiant ce livre ; Chlovski était épris d' Elsa , qu'il avait rencontrée encore adolescente (76). Gorki fit savoir à l'auteur de Zoo "*qu' à son sens ce qu'il y avait de mieux venu dans ces lettres étaient celles de la femme. [...]. Gorki voulut la connaitre, l'invita chez lui,*

à Berlin, et la persuada d'écrire . Ainsi naquirent les premiers livres d'Elsa Triolet , A Tahiti (1925), Fraise des bois (1926), Camouflage (1928), écrits dans sa langue natale." (77) .

Mais voici le fait le plus grave : beaucoup plus tard, dans Luna-park (1959), Elsa a introduit un certain nombre de lettres d'amour authentiques d' hommes qu'elle a connus (mais elle leur attribue des noms fictifs) ; en outre, ce roman contient une dernière lettre signée du mari de Blanche Hauteville où celui-ci regrette leur séparation et son bavardage insignifiant lors de leurs rencontres (78) .Or, dans Elsa , poème , paru la même année que Luna-park , Aragon évoque la jalousie profonde qu'il a ressentie à cause du procédé employé par Elsa (cf. Elsa, poème, éd. Gallimard, pp. 81-85). D'où cet aveu dans Blanche ou l'oubli, où l'on sait que Luna-park tient une place majeure: "*[...] l'obsession de Luna-park [...] tout cela n'est qu'un développement de Luna-park, à partir de ses lettres, de la lettre du mari [...] pour ce qui a provoqué cette lettre comme un cri , comme si , de là , par une étrange nécessité, avait surgi tout ce délire.*" (BO, p. 494) . Et, quelques pages plus loin, le narrateur cite un bref passage d' une autre lettre , une lettre atroce, impubliable, où Blanche lui reproche la grossièreté de son comportement (BO, p. 500). Par là même , une hypothèse peut être avancée : dans La Mise à mort aussi, la reprise du genre épistolaire pourrait être étroitement liée au thème de la jalousie et de la blessure: "*Tout n'est, que j'écris ,qu'une lettre, une lettre sans fin vers toi.*"(MM, p. 72) (repris sur la quatrième de couverture de l'édition Folio : "*Une longue, une interminable lettre d'amour...*"). Une allusion à la jalousie apparait un peu plus loin dans le même paragraphe de cette page (79). Mais contrairement au roman par lettres, dans La Mise à mort l'écriture épistolaire est à sens unique, ce qui symbolise la position de dédicataire de l'oeuvre entière

attribuée à Elsa. La lettre d'amour parcourt toute l'écriture même dans ses digressions, comme un fil rouge désignant la cause de la jalousie.

Or, le chapitre de La Mise à mort intitulé "Lettre à Fougère sur l'essence de la jalousie" s'ouvre sur le rappel de la "Lettre de Tatiana" dans Eugène Onéguine. Puis est citée une lettre -poème de celui dont Elsa a toujours *admiré* le génie : Maïakovski. Il s'agit en effet de la "Lettre de Paris au Camarade Kostrov sur l'essence même de l'amour" , où est désigné un "rival maudit" en la personne non pas d'un mari, mais d'un génie comme Copernic (1928) (MM, p. 77) . Cette référence littéraire nous semble être surdéterminée sur le plan biographique : Elsa qui avait lié la première une amitié d'adolescence avec Maïakovski (elle l'aimait en secret) a probablement beaucoup souffert que sa soeur, la trop séduisante Lili Brik, le lui enlève . Il y a une symétrie dans l'intertextualité, Maïakovski étant le poète de Lili et Aragon le poète d'Elsa (mais les croisements de la jalousie formeraient aussi un "arrière-texte" chargé : Elsa ayant été jalouse de Lili , Aragon ayant pu être jaloux de Maïakovski...) . Par conséquent , les références épistolaires de La Mise à mort et de Blanche ou l'oubli pourraient constituer l'aveu , le rappel de certains drames et, dans un but réparateur, une nouvelle déclaration d'amour au cas où l'auteur n'aurait pas été entendu. Tels sont les derniers mots de la "Seconde lettre à Fougère...": "*[...] celui -là qui t'a dit* Je t'aime, *Fougère ô Fougère, as-tu donc oublié que c'était moi?*" (p. 177). En fait, bien que le thème des lettres d'amour ou de rupture renvoie apparemment à une série d'oeuvres littéraires, il pourrait donc faire allusion , dans les derniers romans , à d'autres lettres-gigognes bien réelles (80).

Parmi les autres blessures qui se révèlent au sein du couple de Blanche ou l'oubli , il en est une qui concerne particulièrement les

interférences avec le plan littéraire. En effet, le narrateur tente en vain de comprendre pourquoi Blanche s'est mise à écrire en cachette de lui. Il considère son oeuvre de romancière comme le signe d'une trahison, d'un éloignement (BO, pp. 322-323), tandis qu'Elsa lui a reproché l' indifférence qu'il montrait lorsqu'elle se mit à écrire en français, car elle attendait alors une marque d'intérêt et d' encouragement . Nous sommes peut-être là à l'opposé du vertige du mentir-vrai, dans la mesure où les deux protagonistes demandent au contraire un soutien, un appui mutuel (81). Si l'écriture est liée au désir d'être aimé (MM, p. 480), elle admet mal l'insécurité et l'opacité affectives . Dans la seconde "Lettre à Fougère...", le narrateur de La Mise à mort regrette de ne pas partager assez avec la femme aimée un domaine de songes qu'il désigne , par métaphore, comme cette *chambre* de l'imaginaire créateur (MM, p. 154).

B) Les croisements : un concept ouvert aux enjeux d'un double imaginaire

Aragon se reconnait envers Elsa un " *naturel de voleur inconscient*" (Préface des Beaux quartiers pour les ORC, note infrapaginale, coll. "folio", p. 14). Certes, l'importance et la complexité de l'intertextualité montrent que les derniers romans sont étrangers à une conception naïve du réalisme, voire même de l'imitation. Aussi faut-il s'interroger plus avant sur le fait qu'Aragon déclare trouver son inspiration chez Elsa , et avoue même "piller" cette médiatrice privilégiée. Ce n'est pas pauvreté ni manque qui , chez cet écrivain , peut justifier de tels "larcins" . Les emprunts ne sont donc pas utilitaires; dans ce grand kaléidoscope de la mémoire intertextuelle, mille autres suggestions, échos, analogies pourraient ressurgir. Il importe à l'emprunteur de rester en position de débiteur : son privilège est paradoxalement de marquer sa dépendance;

et le privilège d'Elsa de voir reconnaître son in-dépendance. Il faut leur accorder à chacun leur dû. L'image du voleur connote aussi une certaine complicité. Car il s'agit parfois de jouer ensemble sous la forme d'allusions subtiles , qui ménagent mieux une certaine liberté créatrice , dans la mesure où une certaine désinvolture dans le procédé permet au détournement des références de rester insaisissable.

Tout se passe comme si Aragon cherchait à la lettre à *rendre* hommage à Elsa, pour ne pas paraître lui conférer un prestige qui n'appartiendrait pas en propre à la romancière. En ce sens, la prodigalité bien connue d'Aragon écrivain ne serait pas sans rapport avec le jeu du potlatch : c'est à qui donnera le plus de richesses à l'autre . L' humilité dont Aragon fait montre envers elle , l' attitude de *second rôle* qu'il se réserve par rapport à l'invention d'Elsa déguisent peut-être la supériorité qui lui revient de fait dans le sacrifice de ses moyens, dans l'exaltation presque ostentatoire qu'il met à reconnaître les mérites d' Elsa . En outre, l'hommage qui revient à Elsa s'inscrit aussi à partir d' enjeux fortement symboliques qui renvoient aux codes de l'héritage littéraire : en vertu d'une longue tradition poétique (revivifiée par le surréalisme), Elsa reçoit une place d'honneur, la place de l'inspiratrice . Le serment conjugal a aussi partie liée avec l'origine, avec le commencement et la fidélité. Aragon se considère volontiers comme le "Saint Baptiste d'Elsa", par une sorte de boutade qui n'en révèle pas moins l'importance de principes symboliques qui , par ailleurs (dans la "Messe à Elsa") peuvent être affirmés avec un soin tout à fait religieux. Cette position symbolique transcendante d' Elsa est ancienne puisque dans les Entretiens avec F. Crémieux (1963) Aragon rappelle que le "Cantique à Elsa", un poème de 1941-2, comporte déjà des strophes consacrées à "ce que dit Elsa" .

L'accès d'Elsa à l'écriture , très symbolique par essence, prend une importance fondamentale quant à son image dans l'oeuvre d'Aragon.

C'est en effet à partir du moment où Elsa commence à écrire en français que la multiplication des références à la pensée et à l'oeuvre d'Elsa dans les poèmes d'Aragon (et les derniers romans) vient à la différencier des "créatures mythiques" des poètes : "*Elsa n'est pas un mythe, mais un être de chair et d'esprit et l'essentiel de ma vie [...] l'être qui éveille en moi une pensée si souvent qui n'est que reflet de la sienne [...]une femme réelle et socialement définie par son activité même, l'écriture*" (Entretiens avec F. Crémieux, pp. 160-1). Aragon évoque aussi leur constant dialogue fait d'échos et de "*répons parlés, et plus souvent écrits*" dont seuls les deux écrivains entendraient les allusions codées (Aragon parle avec Dominique Arban, p. 174). Dans La Mise à mort, il fait l'éloge de la "*conversation par le roman qui est le langage même de l'amour*" et "*qui va permettre que s'établisse entre l'homme et la femme le dialogue vrai*" (MM, p. 275). Plus que jamais, il se fie à la source secrète, imperceptible qu'il reprend et amplifie, au "caractère inépuisable du murmure", pour reprendre la prescription de Breton. De l'autre côté du miroir magique , dans la chambre d'échos du mentir-vrai, Fougère s'appelle "*Murmure, le nom murmuré dans les murs, dans la nuit par les murs murée...*"(p. 226). Elle est liée aux interdits symboliques de la parole (avouer ou chanter la femme aimée sous son vrai nom, malgré les interdits du réalisme conventionnel, de la France Occupée) , mais aussi à leur transgression obstinée...Puisque personne, excepté les auteurs, n'est censé déchiffrer ce langage codé, la conversation avec Elsa par le biais du roman (MM, p. 275) prolonge cette pratique de la "contrebande" à laquelle Aragon a eu recours , entre autres, aux temps de l'Occupation .

Bien que ce dialogue semble être un signe d'entente sur le plan littéraire , il peut aussi, avec une certaine ambiguïté être lié à une certaine mésentente sur le plan extra-littéraire (auto ou inter-biographique). Il comporte en effet une dimension plus déceptive que satisfaisante, lorsqu'il s'inscrit sous le signe de la séparation, comme le suggère l'image récurrente du verre transparent de la glace sans tain (MM, p. 162 et suiv.; BO, p. 273, p. 373, p. 512). Les mots d'amour , éconduits, se brisent contre cet écran invisible. L'échange ne semble être que simulé . Le narrateur de <u>La Mise à mort</u> présente son art comme de pauvres artifices destinés à se faire écouter, à conjurer l'indifférence, le détachement de la femme aimée ("Seconde lettre à Fougère...). Il importe de protester d'une passion dont la célébration résiste au temps , dépasse les limites des vies humaines pour s'inscrire au firmament de la littérature ; l'amour trouverait une relève dans l'ordre de l'écriture.

Ainsi se constitue le mythe d'Elsa dans toute sa grandeur; Aragon entend renouveler la lyrique amoureuse de Dante pour Béatrice, de Lamartine pour Elvire (de Pétrarque pour Laure , de Ronsard pour Hélène...) tout en affirmant qu'Elsa n'est pas une de ces "créatures mythiques" un peu vagues des poètes antérieurs, mais une femme du XXème siècle, socialement située par son activité, l'écriture (<u>Entretiens avec F. Crémieux</u>, p. 160). Ce double registre conjugue les projections de l'imaginaire et les préoccupations d'un réalisme moderne, de sorte qu' Elsa peut être tour à tour consacrée comme l'image de l'avenir et dénoncée comme mythe par l'écrivain, au nom de sa "réalité" même : et cette croyance à la réalité d'Elsa , précisément, la constitue comme mythe [cf., Chapitre III , 3. A.]. Cependant, bien que le mythe d'Elsa symbolise parfois l'accès à la conscience politique et à la praxis historique, le discours d'Aragon lui confère aussi une signification

beaucoup plus intimiste : faire référence à ce que dit Elsa, c'est écouter les confidences de l'imaginaire , ses méditations, ses rêveries autrement dérobées. Recueillir les thèmes, les images, les créatures de cette *"romancière-née"* (JJ, p. 92) , c'est témoigner d'une imprégnation, d'une obsession de l'imaginaire que concrétiserait la densité des croisements et de leurs sédimentations:

> J'ai fait de ma vie
> Un doux vis-à-vis
> Où tout a pris double sens
> (Le Voyage de Hollande, op. cité, p. 22)

C'est ainsi que l'indissolubilité des "mots doubles" (à double entente comme à double origine) apaise le drame de la séparation, remédie à l'échec, si la vie réelle n'y peut parvenir. C'est aussi se ressaisir de l'indépendance de l'autre que de se retrouver ensemble dans le domaine des songeries romanesques, dans le jeu de reflets changeant de la création . En suppléant aux défaillances de la réalité , l'engendrement d'une écriture mixte finit par réunir à jamais , par identifier , par confondre dans l'imaginaire les amants mieux que leur "amour de blessure" . Les croisements avec l'oeuvre d'Elsa font valoir l'érotisme d'un lien consubstantiel, d'une fusion charnelle: *"[...] nous nous hâtons d'entrelacer ce qui sera disjoint. Un temps viendra qu'on nous[...] déchirera des membres et du baiser."* (MM, p. 236). Les OEuvres romanesques croisées deviennent la défense et illustration de cette *alliance*: c'en est le monument pour la postérité. (82). D'elle à lui, le dispositif symbolique des croisements ajoute une dimension inédite à la tradition du discours amoureux chez les grands poètes lyriques. Ainsi, les échos que se renvoient les deux écrivains d'une oeuvre à l'autre connotent un amour fait littérature: leur complicité est la chair de la fiction. Aragon éprouverait , lui, une certaine jouissance orgiaque à s'identifier à la romancerie d'une

femme (nous avons étudié ce fantasme au chapitre III). Son intimité avec l'oeuvre d'Elsa paraît si profonde qu'elle ne se révèle parfois qu'après avoir analysé la genèse d'un poème ("Je lui montre la trame du chant"); d'autres motivations viennent s'ajouter à cette lecture "aimantée" de l'oeuvre d'Elsa ; le nombre et l'importance des références valent comme autant de marques de déférence ; la conception de l'amour courtois chez le poète d'Elsa consiste en une défense et illustration de l'oeuvre de sa Dame. C'est un effet fondamental d'altérité à soi-même et de fusion avec l'Autre qu' apporte cette double dimension de l'écriture . Les transpositions prolongent l'oeuvre de l'autre, permettent de l'assimiler, de la cultiver , de la vivifier par la vertu de la relecture .

Placées parfois sous le signe du secret et de la feinte, les références à l'oeuvre d' Elsa dans les derniers romans d'Aragon deviennent partie prenante du récit romanesque ; leur identification renvoie à la problématique de la fiction . Par exemple, dans le premier chapitre de Blanche ou l'oubli, l'occultation d'une référence à l'oeuvre d'Elsa semble assez "réussie", dans la mesure où le détail du tableau mentionné ne suffit pas, sauf exception, à faire d'emblée reconnaître une allusion à Roses à crédit (1959): "*dans ce magasin où l'on pouvait déjà voir le tableau: Phryné devant ses juges, que j'ai retrouvé dans un roman de 1959...vous savez bien, 1959, l'année des 400 coups! ah? vous avez oublié.*"(BO, p. 15). Il s'agit donc d'une négligence volontaire , mais feinte , dans la mesure où cette allusion trop fine confronte le lecteur au processus inévitable de *l'oubli* , de ses ignorances. Dans Blanche ou l'oubli, d'autres allusions permettent au lecteur averti d'identifier les prénoms d'autres "créatures" d'Elsa comme des doubles du personnage de Blanche. Cette énumération codée , comme nous l'avons déjà indiqué [cf. 3-A] attesterait de manière

détournée que le personnage de Blanche , dans Blanche ou l'oubli, fait référence à Elsa romancière; il faut à présent en caractériser les effets du point de vue de l'imaginaire :

> 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. Parce qu'il tremble en moi de cette femme. Non...qu'allez-vous penser? La seule. Son nom se tait avant ma lèvre. [...] . Oh, je n'avais qu'à lui donner le premier nom venu...Thérèse, pourquoi pas? Elisabeth...C'est bien plus tard, je ne savais pas encore le danois. Et le langage qu'il aurait fallu lui parler, jusqu'à aujourd'hui je ne le connais pas. [...] . Anne-Marie peut-être , ou Clarisse. Je lui essaye des noms comme des robes. Le merveilleux des robes, c'est ensuite qu'on les enlève. Je lui enlève tous les noms l'un après l'autre. [...] c'est comme dans la chanson : *Y avait Dine--y avait Chine, y avait Claudine et Martine*...ah ! Martine...--*y avait la belle Suzon*...--*y avait Madeleine*... J'aurais pu l'appeler , après tout, Madeleine. Pas un nom ne tient à ses épaules, ils glissent d'elle comme une chemise, tous, ils ne lui sont jamais qu'un vêtement essayé. Plus tard, elle viendra plus tard, avec son nom.
> (BO, p. 22)

Elsa serait désignée comme "*la seule*" parce que ses personnages imaginaires (ses doubles, ses créatures) la multiplient . Elle peut prétendre au titre d' amour unique parce qu'elle est virtuellement "toutes les femmes" (avec les connotations donjuanesques que l'énoncé de ce paradoxe implique) : de même que l'instance de l'auteur dans le roman , elle est perpétuellement autre--puisqu'elle a le don de la métamorphose [cf. chapitre III, 5-D]. La variation onomastique produit ici un jeu de substitution de l'identité fictive où l'on reconnaît un paradigme des personnages féminins des romans d'Elsa . (83) Plus loin, dans le roman, le prénom de Blanche, finalement retenu, se donne à lire comme une allusion explicite à Luna-park . Blanche ou l'oubli devient ainsi une fiction seconde ("hypertextuelle" selon le concept de Genette dans Palimpsestes), en prenant pour point de départ le collage du récit de Luna-park. Le jeu intertextuel qui s'instaure avec l'oeuvre d'Elsa peut également faire intervenir des attributions fictives analogues aux mécanismes de l'autotextualité. Fougère dans La Mise à mort a tendance à se confondre par erreur avec la romancière, comme Anthoine

avec l'auteur (MM, p. 397). Dans Blanche ou l'oubli, Blanche Gaiffier a dédicacé Luna-Park à Perdita de Morfontaine comme si c'était *son* roman (p. 440). Puisque l'épouse de Geoffroy Gaiffier a signé cet exemplaire "B. H" (son nom sous la clandestinité, en réalité le nom de l'héroïne de Luna-Park) cet exemple montre que les croisements avec Elsa sont en étroite connexion avec l'intrigue romanesque et qu'ils relèvent parfois d' un même jeu d'allographie fictive que celui que l'auteur utilise pour son oeuvre propre [cf. chapitre I, 1-C].

C) Similitudes dans l'art du mentir-vrai : une "romancière-née" (JJ, p. 92)

Dans la mesure où Elsa est célébrée comme l'ordonnatrice du passage au réalisme et la mesure de toutes choses, son image dans l'oeuvre poétique et romanesque d'Aragon s'opposerait en partie aux vertiges de la fiction . "*L'influence déterminante*" qu'Elsa exercerait sur l'autre écrivain tient pour des raisons diverses à cette force référentielle qu'il lui reconnaît , qu'il estime en elle par -dessus tout : "*Toujours ce qu'Elsa Triolet écrit part de la réalité; la réalité est le tremplin de son rêve, comme disait H. Matisse parlant de son art à lui [...].*" (Elsa Triolet choisie par Aragon, p.13). Mais nous avons déjà tenté de montrer que la vérité révélée par le chant constituait l'image mythique, romancée d'Elsa , tandis que le sujet de l'écriture se situait du côté des brouillages de l'auto-réflexivité.

Elsa , vue dans l'imaginaire d'Aragon, a reçu un don de divination : elle déchiffre par intuition les tragédies à venir avant tout le monde, quitte à se sacrifier symboliquement , à se brûler au contact de la réalité . (Il est vrai qu'Aragon aussi se place sous le signe du feu dévastateur et purificateur). Elle est comparée à une Cassandre moderne (Elsa Triolet choisie par Aragon , p. 41) .(De là vient peut-être l'idée de jouer sur le genre auquel pourrait le mieux

répondre l'image fictive de son oeuvre , puisque Blanche écrirait des romans d'anticipation (BO, p. 328)). Aragon fait allusion à ce qu'Elsa appelle le "mimétisme de la vie" cf. "Un réalisme du devenir", Les Lettres françaises, n°1083, du 3 juin 1965, p. 6) (84) . Ce que la romancière a cru inventer s'est révélé être un fait réel : ainsi, pour prendre un exemple cité dans Blanche ou l'oubli , la localisation du dépôt d'armes dans Les Fantômes armés se serait avérée exacte, par une sorte de hasard objectif (BO, p. 329) (85) .. Nous avons déjà souligné --à propos de l'écriture automatique, au chapitre V de notre étude-- que l'art magique de Fougère et la valeur prophétique de son inspiration spontanée constituaient un thème néo-surréaliste. En affirmant avoir bénéficié de la compétence d'Elsa , cette "*romancière-née*" (JJ, p. 92) , l'auteur d'Elsa Triolet choisie par Aragon délègue son autorité à l'écrivain qu'il commente, non sans contredire le modèle implicite des anthologies où tel écrivain consacré fait découvrir les meilleures pages d'un écrivain moins reconnu.

Aragon place aussi l'écriture d'Elsa à la pointe de la vérité , parce que l'art de la romancière serait dépouillé de tout artifice . Il rappelle notamment sa "stupeur" de voir avec quelle aisance Elsa dénonçait dans son premier roman en français les agitateurs d'extrême droite de 1934 : *"C'est auprès de soi, une chose à perdre la respiration. Comme la simplicité des moyens. Le langage sans apprêts. Aucune tricherie, jamais. Aucun ornement."* (Elsa Triolet choisie par Aragon.", op. cité, p. 15) . Dans La Mise à mort, l'opposition entre la virtuosité technique de la Pasta et la simplicité sublime de la Malibran rejoint également cette analyse , à travers la métaphore du chant. En arrachant le poète à ses chimères, à son monde de nuées, à sa rhétorique , Fougère-Elsa lui aurait montré la voie toute droite et transparente du monde réel et de la vérité idéologique. La force de

cette opposition symbolique se maintient encore ici et là dans les derniers romans avec des effets nouveaux, moins simples qu'il n'y paraît. Ainsi, le discours de Blanche ou l'oubli en tire un effet intéressant de décalage des plans, dans la mesure où le narrateur prétend que Blanche est irreprésentable parce qu'elle se situe du côté de la réalité, et non de la fiction romanesque. Mais il faudrait peut-être s'en référer tout de même à l'écriture d'Elsa pour découvrir si son oeuvre correspond à de tels présupposés. Inversement, quelle part revient à Elsa dans la genèse et la pratique du mentir-vrai?

En ce sens, dans les derniers romans, Aragon semble tenir sur l'oeuvre de la romancière un double discours. Il subsiste les traces d'un discours plus ancien et presque canonique où la *certitude* de la réalité --qu'Elsa lui aurait fait découvrir--s'opposerait aux vertiges de la fiction . Mais en réalité, l'écriture d'Elsa n'est pas étrangère au mentir-vrai qu'elle pratique depuis toujours à sa manière. (86) Ce n'est pas qu'Aragon occulte toutefois le terrain d'entente , la connivence , la rouerie , la licence et parfois la cruauté que la romancière s'accorde pour avouer une crise à mi-mots, ou mieux pour *tout dire* incognito . Comme il l'indique dans l'introduction de son "Anthologie", tandis que les premiers livres d'Elsa, écrits dans sa langue maternelle, transposaient la réalité à partir de l'expérience directe de la vie de l'auteur, à partir du passage au français, "*comme par pudeur, naquit d'elle la fiction*". (Elsa Triolet choisie par Aragon, nrf, Gallimard, p. 10).

La résistance supposée d'Elsa aux vertiges de la fiction est , en partie, récusée, à partir de La Mise à mort. De plus en plus, Aragon désigne Elsa comme la conteuse d'histoires, une Schéhérazade qui aurait un don de fabulation plus retors qu'il ne semble . Dans La Mise à mort, Fougère se livre à un éloge troublant de l'art de feindre (MM,

p. 350). Le romancier souligne même que les "*vues variables*" sur l'identité de Thérèse dans Bonsoir, Thérèse (1938) l'auraient devancé sur la voie des effets de confusion d'identité qu'il cherche à créer (MM, p. 398). En effet, dans la dernière Digression de La Mise à mort (reprise dans Les Collages), le narrateur analyse l'apport des romans d'Elsa aux mécanismes de la réflexivité: le thème secondaire, les jumeaux Denrow et les " *vues variables*" de Bonsoir, Thérèse sont commentés comme une préfiguration de ces mécanismes de ce que nous appelons la diatextualité aragonienne . L'auteur de Blanche ou l'oubli décèle dans Luna-park des transpositions des lieux réels et des anomalies exemplaires au niveau de la construction et de la technique narrative (BO, pp. 446-447 , pp. 470-471, pp. 480-481). Il fait aussi allusion à la tentative d'Elsa qui aurait consisté à publier L'Inspecteur des ruines (1949) sous le pseudonyme d'Antonin Blond, du nom du narrateur de ce roman , pour déjouer les préventions de la critique contre elle en changeant de nom . (BO, p. 428).(87)

De même qu' Aragon fait référence aux stratégies de l'équivoque chez Elsa, de même il nous semble qu'Elsa, dans ses romans des années 60, contemporains des OEuvres romanesques croisées, pose aussi les problèmes de la représentation en ayant constamment à l'esprit les conceptions d'Aragon sur le mentir-vrai. Elle revendique pour son art une certaine conception du "mentir-vrai" qui a plus d'accointances qu'on ne le croit avec les ressources multiples de la fiction déployées par le dernier Aragon . Dans la mesure où s'est plus ou moins instaurée entre eux une "conversation par le roman", il est probable qu'Elsa écrit *pour (séduire)* Aragon, auquel, dans La Mise en mots, elle accorde le titre de "lecteur rêvé" (88) Certes, aucun autre lecteur ne s'est plus investi dans ses romans, mais Elsa serait plus intéressée , nous semble-t-il, par les procédés techniques de la fiction et les

artifices de la création que certains commentaires d'Aragon n'ont pu le laisser croire . L'influence de la pensée d'Aragon qu' Elsa reconnaîtrait pourrait être prise en compte en ce sens. Nous mettrions volontiers en regard de cet éloge de la mystification que prononce Fougère dans La Mise à mort un aperçu du Grand jamais (publié aussi en 1965), si toutefois le "mentir-vrai" de cet écrivain ne jouait là encore un rôle d'obstacle infranchissable, sur lequel bute l' intuition d'une similitude, en l'absence de preuves objectives. Cependant , Elsa s'identifie plus ou moins au personnage de Madeleine Lalande, qui rompt avec son amant, Frédéric, dans une lettre où elle déclare pour toute explication:

> Régis [le mari de Madeleine] disait que le réduit doré de miroirs perdait ses limites et que notre vie n'était qu'un tout petit réduit mais qu'il nous appartenait de la garnir de miroirs, et , alors, rien n'arrêterait les perspectives du temps et de l'espace, dans toutes les directions. Qu'il ne fallait pas s'en amuser, mais y croire...Moi, je suis pour le faux-semblant. Adieu. (89).

Cette profession de foi en faveur des jeux de l'apparence s'entend de manière subversive au regard d' une conception "idéologique" des valeurs du réalisme. Deux remarques tout d'abord à l'appui de cette hypothèse: d'une part Elsa Triolet a déjà dans son oeuvre antérieure à la rencontre d' Aragon ses propres titres au Camouflage et sa propre thématique de la gémellité (cf. ci-dessus, à propos des jumeaux Denrow dans Bonsoir, Thérèse) . D'autre part , dans la "Préface" du Grand jamais qu'elle a écrite pour les OEuvres romanesques croisées, Elsa oriente d'un autre côté la recherche des analogies : si elle exprime dans Le Grand jamais un tel scepticisme à l'égard de l'objectivité historique, c'est, entre autres, à cause de l'invraisemblable annexion à l'hagiographie stalinienne d'un poète comme Maiakovski , dont elle devint dès l' adolescence l' amie intime ; toutefois, elle précise que rien , ni dans Le Grand jamais, ni dans Ecoutez-voir qui en est une

suite), "*absolument rien*" ne rappelle la biographie de Maiakovski, que "*tout y est inventé*" (90) .

Rappelons tout de même à l'appui des convergences que nous décelons que Le Grand jamais , contemporain de l'écriture de La Mise à mort, fait dans le roman d'Aragon l'objet d'une allusion de circonstance (MM, p. 485) . De cette coïncidence dans la "conversation" qu'entretiennent les deux romanciers , il résulte une certaine continuité d'une fiction à l'autre, pouvant se définir comme un effet de collage. En effet, comme La Mise à mort fait allusion au Grand Jamais pour approuver le mécanisme de l'identification, le croisement de l'intertextualité transite peut-être , en partie, de la fiction romanesque aux lignes de force de l'oeuvre d'Aragon et d'Elsa . Le jeu des similitudes dépasse le cadre de l'anecdote à travers une sorte de mise en abyme d'une poétique du roman sur laquelle les deux écrivains peuvent s'entendre . En effet, dans le Grand jamais Madeleine Lalande, la veuve d'un "historien qui ne croyait pas à la vérité historique", auteur de romans policiers qu'il n'a pas publiés de son vivant, tente de défendre la mémoire de celui-ci contre les exégèses sans fondement de la postérité. Mais Madeleine ne se fait pour autant une image compassée de Régis Lalande. Les critiques se trompent quand ils édifient une légende exemplaire de son oeuvre, alors que le mérite du créateur consiste, au contraire, à subvertir les codes. Les collègues "historiens" de Régis ne discutent pas l'autorité de son savoir , persuadés que ses ouvrages reflètent aussi fidèlement , aussi exactement que possible la réalité. Leur illusion fait penser quelque peu au dogme de la réalité chez les intellectuels marxistes, mais aussi à l'appartenance de La Semaine sainte au genre du roman historique, contestée, comme on le sait, *contre toute vraisemblance*, par Aragon, au nom des droits imprescriptibles de l'imagination.

Madeleine Lalande affirme être la seule à connaître ce qu'elle appelle la "*perversité*" de Régis . Elle confie que celui-ci s'est amusé à publier comme un travail scientifique les fantaisies qu'elle lui racontait par jeu sur la Reine Catherine II de Russie : "*Il aimait les trucages, les farces et attrapes, les mystifications.*"(91) . Elle reprend la même objection à l'encontre de ceux qui vont chercher chez Régis un conflit intérieur dont le thème serait "*Dieu ou pas Dieu*" : "*Régis, un croyant! Ce prestidigitateur, ce joueur ! Madeleine, la seule déesse de son univers ! un païen ! ...Et, malgré sa manie des trucages, cet homme était un livre ouvert...*" (92). Et il convient de noter qu'elle préfère les questions qui portent sur la "science romanesque" ou le "temps Lalande", bien qu'elle perde le fil des théorisations abstraites (93) . Si Elsa Triolet n'a cure des systèmes , elle attache beaucoup d'intérêt aux méditations sur le temps et la condition humaine, aux procédés de la vision romanesque , de même qu'elle questionne très lucidement les difficultés et les ressources de l'écriture dans La Mise en mots. Madeleine Lalande, qui travaille dans le "papier-peint", partage les conceptions littéraires de Regis . Elle souffre que son art à elle ne soit pas pris au sérieux , jugé par l'opinion commune comme un art mineur. Elle va , quant à elle, jusqu'à le pratiquer comme un mode de vie : le faux-semblant (cf. ci-dessus)... "Le papier-peint", n'est-ce pas aussi une métaphore de la littérature de fiction , une image ingénument prise au pied de la lettre dans le récit, pour exprimer de manière déguisée certaines vérités de la création et de l'Art, mais sur le mode parfois poignant de l'auto-dérision, du peu de valeur du "papier-peint" ? En tout cas, l'opinion de Madeleine sur l'oeuvre de Régis, historien et romancier, peut être résumée de la manière suivante: se douter de la vérité de cette oeuvre , c'est se douter de son mensonge; l'on retrouverait ici les termes qui constituent l'équation

paradoxale du mentir-vrai . Pour l'énoncer schématiquement: d'une part , à la source, il y a chez l'auteur les pouvoirs et les mécanismes décisifs de l'affabulation, et d'autre part, en aval, le "faux historique" de son image d'auteur. Car le public et la postérité auraient tendance à dissimuler ou du moins à sous-estimer le simulateur (le joueur, le menteur) dans le personnage de l'écrivain, parce qu'ils méprisent (à tort, bien entendu) les possibilités de cet art.

4. ARAGON/ MATISSE

La genèse de Henri Matisse , roman , qui s'échelonne sur vingt-huit ans, ne correspond pas aux périodisations de notre corpus. Plutôt que d'écarter *a priori* les textes les plus anciens qui remontent à la rencontre entre l'écrivain et le peintre, il nous a semblé que quelque chose d'essentiel dans la conception de la fiction romanesque et de l'intertextualité s'y constituait . Dans le "livre-objet" publié en 1971, la plupart des textes ont fait l'objet de relectures successives , matérialisées par des notes . Il peut donc être intéressant d'examiner comment les textes les plus anciens s'intègrent dans l'oeuvre tardive et pourquoi ils en préfigurent certains aspects. Car les rapports de l'écrivain et du peintre depuis leur rencontre sont liés à l' histoire de ce livre comme roman , depuis sa première ébauche jusqu'à sa réalisation définitive. Nous nous demanderons quelles sont les motivations de cette longue "*tentation*" dont Aragon parle comme d'un "*vertige*"(HM, I, p. 17) et quelles sont les solutions inventées par l'auteur pour surmonter les obstacles liés à ce projet.

A) l'espace potentiel du roman

La rencontre avec Matisse eut lieu à Nice, à la fin de 1941, où Elsa et Aragon s'étaient réfugiés. Ce fut un hasard heureux , faisant une diversion à l'inquiétude et au désarroi de l'écrivain après la débâcle . Elsa , qui a entrepris de se lancer dans un roman (Le Cheval blanc) et Matisse, qui s'apprête imperturbablement à aborder la "grande composition" malgré son âge et la maladie, montrent leur détermination à élaborer de nouveaux moyens d' expression , quoi qu'il arrive. L'auteur des poèmes du Crève-coeur les admire de concevoir une activité créatrice à long terme , ce qu'il estime impossible, improbable dans les conditions présentes (HM, I, pp. 16-17) . La conjonction de ces deux intercesseurs de premier plan, la légitimité symbolique de leur "exemple" ont dû sans doute être assez convaincantes et et quasi-libératoires, car le premier effet qu'Aragon pourrait avoir ressenti de cet encouragement indirect aurait été de *rêver* dès sa rencontre avec Matisse à un livre sur le peintre, que sa fantaisie couvrait du titre de *roman* , comme s'il jouissait du loisir et de la sérénité nécessaires à la pleine et entière satisfaction de l'imaginaire . Il s'investit alors spontanément dans cette somptueuse tentation apparement chimérique, dont il regrette qu'elle n'ait pu alors se concrétiser que dans les limites d'une "Préface" aux dessins de Matisse. (I, p. 17 et pp. 42-43).

Mais la suggestion du roman remonte en fait plus loin encore. Aragon rappelle en effet dans son "Prière d'insérer" que trente ans déjà avant sa rencontre réelle avec Matisse , il était "*hanté*" de ce peintre; tout a commencé par la fascination , par la rêverie : (HM, p. 20); en effet, vers 1913-4, Aragon encore adolescent montrait déjà , paraît-il, au grand désespoir de sa mère, une prédilection pour le "Portrait de Madame Matisse" ; en 1917 lui et Breton en affichent une reproduction dans leur chambre au Val de Grâce (HM, I, p. 23; note

marginale) . Dans les premières années années vingt , fervents admirateurs de Matisse , ils persuadent non sans mal Jacques Doucet d'acheter "Les poissons rouges" de Matisse (HM, II, p. 302). Dans un récit de 1918, "Madame à sa tour monte" , Aragon présente la séduction provocatoire de l'esthétique moderne sous la forme d'un "portrait" féminin d'une créature prénommée Matisse; cette nouvelle , intégrée au recueil du Libertinage correspondrait à l'origine , d'après l'auteur, au seul chapitre écrit d'un projet de roman abandonné , faute de n'avoir pas reçu la collaboration prévue de Breton . Contrairement à Breton, Aragon n'a jamais remis en cause par la suite cette influence de jeunesse, comme en témoigne la somme imposante des textes ultérieurs de Henri Matisse, roman . Fait sans précédent, les écrits d'Aragon sur la "grande songerie" de Matisse, "*ce maître de [s]a jeunesse*" (HM, I, p. 23) , correspondent assez à un "jardin secret", lieu d'un enchantement toujours égal parce que toujours renouvelé . Cette récréation, ou plutôt cette recréance trouvée auprès de l'oeuvre du peintre de Cimiez" se présentent ainsi à l'image d'une longue parenthèse qui , dans sa gratuité essentielle, aurait la splendeur de la poésie--une parenthèse souveraine qui n'a pu être entrecoupée que par l'urgence des circonstances et la gravité de l'agitation extérieure (cf. HM, II, p. 147): c'est une plage de temps librement occupée à se reposer dans la Beauté ("*Luxe, Calme et Volupté*": cf. "Apologie du luxe", HM, I, pp. 279-285))... Certains ont pu s'y tromper parfois (le peintre lui-même) , ou s'en étonner dans une intention malveillante (voir les commentaires sur cette "Apologie du luxe" --HM, I, pp. 287 -293-- et l'histoire de la "Chapelle de Vence" --HM, II, pp. 181-211) . Mais ce n'est pas sur une apologie à caractère polémique que se fondent les textes d'Aragon sur Matisse , contrairement à d'autres débats esthétiques dans lesquels l'écrivain s'est engagé . Après avoir décrit

sa fréquentation de l'oeuvre de Matisse comme une série de parenthèses dans sa vie, Aragon ne manque pas de renverser le sens des parenthèses (HM, II, p. 147); il propose de les intervertir (encore un mécanisme diatextuel) parce que la contemplation fascinée de cet "art magique" de Matisse révèlerait la vérité essentielle de la création; elle en constitue peut-être la trame principale, dont les parenthèses sont réservées aux autres occupations . Et parmi ces interruptions de la songerie matissienne, incluant tout le reste, selon cette seconde *hypothèse*, il faut logiquement conclure qu'elles concernent certaines tâches du "monde réel", sachant que le peintre lui-même ignore superbement le militantisme , et qu'il prend facilement ombrage de celui d' Aragon. Aragon lui-même se livrerait à une réflexion sur la création littéraire et artistique , sans s'en remettre à des "jugements" politiques sommaires, et comme tels en partie disqualifiés.

Dans l'enthousiasme de rencontrer Matisse , fin 1941, l'écrivain aurait souhaité entreprendre un livre , mais son ambition se serait heurtée tout d'abord à ce que le peintre dans l'immédiat, attendait de lui:

> Parce que si je ne disais pas j'écris un roman, non, du moins, je me croyais à faire le portrait d'Henri Matisse. Pardonnez du peu. je ne l'aurais pas avoué. Lui il voulait un jugement. Pas de sa personne, des dessins, du dessin. Peu à peu, je compris même où était ma méprise : il ne s'agissait pas du tout pour Matisse *d'un livre*, du livre. Une fois, il avait dit *la préface* ou *votre préface*, je ne sais. Cela classait l'affaire. Ca t'apprendra, mon garçon. (HM, I, p. 43)

Les références au "portrait" et au "livre" se présentent comme des substituts , presque des euphémismes à l'usage du peintre ou des tiers , dans la mesure où l'auteur aurait estimé impossible d' avouer ou de concrétiser son désir d'écrire un "roman" sur Matisse. Alors que la référence à la simple "préface" est rejetée, ces deux autres termes s'approcheraient de la signification essentielle du projet censuré, dans la mesure où ils évoquent une idée de globalité, une dimension

d'indépendance, d'autonomie, associée à l'écriture. Mais le terme de "livre" paraît neutre, il ménage toutes les possibilités, y compris une éventuelle conformité au code en usage (à savoir "le livre d'art"), tandis que le terme de "portrait", maintenu lui aussi à l'état de non-dit, constituerait un synonyme beaucoup plus précis des intentions du "romancier" (cf. I, p. 44):

> La différence entre les peintres et moi, c'est qu'eux ils procèdent par croquis, esquisses, vers la ressemblance. Et moi, 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 vers la fenêtre ou le téléphone...Enfin, le portrait pour eux, ce n'est pas ce que j'appelle le portrait, moi, quand j'écris. (HM, I, p. 48)

Ce n'est pas non plus la tradition classique du portrait littéraire que reprend l'auteur en procédant par configurations successives, ramifiées par des digressions à l'infini, à l'image des enchevêtrements proliférants et toujours plus fins d'un ruban de Moebius. Cependant, cet espace de l'écriture --dont la complexité rappelle l'importance des parenthèses dans l'oeuvre romanesque d'Aragon (cf. HM, II, PP. 147-158)--présente, malgré la dénégation de la référence picturale, une étroite ressemblance avec la technique du portrait chez Matisse, qu'Aragon a commenté dans sa "préface" à Thèmes et variations. En effet, les "Thèmes et variations" du peintre en 1942 se présentent comme un déploiement de variantes qui confirme, à la différence des esquisses préparatoires, la maîtrise acquise sur l'objet. Il faut, selon Matisse, "un modèle pour s'en écarter". Ainsi donc, il semble que le portrait de Matisse, tel que le conçoit le romancier, constitue aussi une approximation de la méthode du peintre, un parallèle mais non un assujettissement, puisqu'elle accorde au créateur une grande "liberté de manoeuvre":

> [...] cette préface à *Thèmes et variations* avait, pour moi, signification secrète, d'une sorte d'exercice d'approche de *mon* thème, en marage de la méthode matissienne, afin de me permettre la liberté prise avec mon sujet, mes variations à moi, une désinvolture que

j'aurais voulu atteindre, comme, entrepris un portrait, le peintre, dont la main s'emporte, ne tient plus tant à la ressemblance qu'à son propre jeu, oublie le modèle, enfin de photographe se fait romancier.
(HM, I, p. 16)

La préface d'Aragon à "Thèmes et variations" en 1942 -- le second par ordre chronologique des textes recueillis dans Henri Matisse, roman avec des commentaires tardifs--contiendrait donc déjà les virtualités de l'imaginaire romanesque . L'affirmation personnelle de cette volonté de roman constitue en même temps une certaine rivalité mimétique avec la démarche actuelle du peintre, dans la mesure où le style propre de l'écrivain tend aussi , pour exister comme tel, à s'écarter de son sujet. Une simple préface, au contraire, joue un rôle subalterne ; c'est en tout cas ce que confirmerait la place mineure accordée à Aragon dans l'édition originale des Thèmes et variations:

Peut-être bien [...] que le livre *Thèmes et Variations*, vers quoi Matisse avait détourné mes pensées, en attendant de moi la préface, dans un temps où pour un éditeur mon nom était une gêne, les histoires autour de ma signature alors, le coup de passe-passe qui en avait fait filer les malheureuses compromettantes six lettres de la couverture à un petit sous-titre intérieur honteux, tout cela, quoi! m'avait sans doute ôté le goût d'une désinvolture allant si mal au teint de l'époque. Ce n'est qu'en mars 1943, un an après ces journées que je passai chez Matisse à faire l'Eckermann, que me parvint l'exemplaire de *Thèmes et Variations* où je pus constater qu, pour l'éditeur, c'était encore bien de la générosité que me permettre de jouer les utilités dans un coin d'*Henri Matisse*, comme à un élève du Conservatoire. (HM, I, p. 17)

L'on pourrait examiner sous quelle forme la tentation du "roman" trouve à s'investir dans la préface de 1942, en se modifiant de ce fait même . L'on pourait y déceler une dialectique entre le genre conventionnel de la "préface" , que refuserait plus ou moins Aragon, et le roman, ce double inadéquat, irréalisable, qui n'est pas présent de manière constituée dans ce texte . La pratique du roman se rapporterait ici à l'art de produire des variation, pour s'émanciper du donné initial--à la limite, pour faire triompher les couleurs d'un texte contre l'humiliation du "second rôle". Le surgissement de ce

"romanesque" latent, comme une formation instable, présente sans doute des caractères assez différents du romanesque organisé dans un roman. Dans la mesure où le texte constitue à l'origine une préface, la tentation du roman (à supposer qu'elle existe) n'est qu'une tentation inavouée , une forme de contrebande qui occupe les bords de l'écriture, (ouverture, marges, digressions parenthèse(s), montage) mais qui n'en est pas moins le moteur de cette écriture décentrée. Mais la reprise de la préface de 1943 dans Henri Matisse, roman transforme le statut de ce texte, "Matisse-en-France". Il ne fonctionne plus comme une introduction aux dessins de la série "Thèmes et Variations" ; son aspect de préface s'efface. En revanche, il semble que la multiplication des ajouts en marge, le montage des illustrations permettent de réaliser symboliquement la synthèse de ce livre, ce portrait d'ensemble...La composition étoilée de ce texte inaugural, qui abordait déjà les thèmes principaux constitue l'embryon d'un roman enveloppé en lui-même au lieu de se développer linéairement. L'ensemble des textes complémentaires se construit en miroir. Dans les textes tardifs de Henri Matisse, roman la tentation du roman se déploie au grand jour .

Cependant, les royaumes de l'imaginaire connaissent ici leur limite dans la mesure où le roman sur Matisse ne se déploie pas à travers les ombres insaisissables de substituts fictifs. Il prend pour objet à l'origine un peintre réel et un référent esthétique indéniable , contrairement à la croyance fictive et à l'illusion représentative dans l'écriture romanesque ; ce n'est pas l'oeuvre peint , mais le commentaire d'Aragon sur Matisse qui peut paraître comme sujet à caution , "imparfait", contestable ; nous verrons que l'auteur se sent obligé de tenir compte *en marge* des retouches, des corrections qu'il doit apporter au portrait . L'écrivain n'ignore pas qu'*a priori* sa "latitude de manoeuvre" personnelle est restreinte , ne serait-ce que

du fait que la représentation du peintre détient , elle, par essence les prérogatives du visible , du tangible (cf. HM, I, p. 231-2) . En revanche, le domaine de l'écriture se réserve sans doute bien plus à suggérer la part de l'Invisible , dont l' importance s'accroît dans les derniers romans par le biais des stratagèmes de l'irreprésentable, de l'impossible (cf. Théâtre/Roman, p. 191) . A cet égard, l'appartenance au genre "roman" semble utilisée dans Henri Matisse, roman entre autres comme une précaution oratoire, comme un système de défense à valeur "préventive": en reconnaissant d'emblée la projection de l' imaginaire, l'écrivain évite de se soumettre à une certaine critique , et simultanément, il affirme les droits de la fiction . Au moment même où l'écrivain veut se soumettre aux limites que lui impose la réalité incontestable de l'oeuvre peint ou des dessins de Matisse, dans le même temps, il annonce qu'il passe outre à cette contrainte illusoire , en qualifiant de roman ses écrits sur Matisse. Ainsi, à travers la problématique de ce texte, se recrée le mécanisme d'une ambivalence que l'on peut considérer comme une constante du "mentir-vrai" . Ainsi donc, l'auteur aurait conçu , dès avant 1941-42, le projet d'un roman sur Matisse à la fois comme une excuse et comme une audace:

> Quand je ne m'étais pas encore mis à écrire *Aurélien* , j'avais eu la tentation de reprendre le rêve, fait avant même d'aller voir ce peintre, d'un *Henri Matisse, roman* , et qui explique cette première démarche, une lettre de la fin de l'été 1941, mes hésitations dans la fin de cette année-là...Allez aborder quelqu'un, un passant, pour lui dire: "Monsieur, j'ai pensé faire de vous un roman...Et si ce n'est pas un passant, mais un souverain, là-haut, dans son palais? Pendant quatre mois, j'avais tourné autour, excusé d'avance l'audace, cherchant à me rendre utile. (HM, I, p. 16)

Lors de la publication tardive, le désordre formel de ce livre , enfin achevé mais inachevable, composé de fragments disjoints , incite l'auteur à s'en remettre là encore aux libertés consenties à la veine romanesque, pour en justifier le développement capricieux, sans règles : "*Ce livre est comme il est. Je n'y puis rien . [...] . Ce n'est rien .*

Ni un récit ni un discours. [...]. Je l'ai appelé roman sans doute afin qu'on me le pardonne." (HM, I, p. 2). Mais la double fonction apparemment contradictoire de cette indexation sur le roman --comme audace et comme excuse --recouvre une même exigence, à valeur résolutoire:

> Plus qu'un "livre d'art", comme s'appellent ces ouvrages où le génitif *d'art* abusivement attribue, feint au moins d'attribuer à l'auteur du livre une qualité qui appartient à son *personnage*, au héros du "roman". Ceci est un roman, c'est-à-dire un langage imaginé pour expliquer, croirait-on, l'activité singulière à quoi s'adonne un peintre ou un sculpteur, s'il faut appeler de leur nom commun ces aventuriers de la pierre ou de la toile [...]. A supposer que , livre d'art ou roman, le scribe n'ait pas pris ce biais, ce prétexte pour nous parler de lui-même [...]et des difficultés multiples à tracer les hiéroglyphes pour lui pas moindres qu'à nous de les comprendre... (HM, I, p. 15).

La conception du livre comme roman n'est plus censurée, cette hypothèse de lecture constitue de plus en plus ouvertement la dynamique de l'écriture, et son apport essentiel , irremplaçable. A travers son extension même chez Aragon , le concept de roman reçoit une acception métaphorique, pour désigner une dialectique de la réalité et de l'imaginaire, une exploration expérimentale mettant le sujet créateur aux prises avec la dimension inconnaissable de l'objet, ou de l'Autre. (cf. Aragon parle avec D. Arban, p. 183). La problématique du roman recevrait une dimension supplémentaire de n'être pas entièrement réalisée, mais plutôt actualisée par métaphore comme une aventure de la création. Ainsi, l'emprunt des procédés romanesques se fait selon des modalités originales qui conduisent à prendre en compte la résistance du réel ainsi que le bénéfice du détour et des variantes dans l'écriture.

B) Le duel de deux créateurs pour la maîtrise de leur art

Ainsi définie, la tentation du roman s'inscrit tout d'abord dans le contexte de la rencontre avec Matisse en 1941. A cet égard, la préface d'Aragon aux "Thèmes et Variations" parait être d' une

importance particulière dans la mesure où elle montre le caractère dialectique des rapports qui se sont établis initialement entre le peintre et l'écrivain . Cette pratique vécue de l'intertextualité entre peinture et littérature semble liée à un enjeu dans la mesure où le préfacier fait valoir son art du commentaire pour séduire le peintre qu'il admire . Dans le texte de 1942, le discours de l'auteur faisant preuve d'une extraordinaire virtuosité pour entrer dans une sorte de compétition rhétorique avec le discours de Matisse. Par contre, les chapitres tardifs de Henri Matisse, roman traduisent une plus grande familiarité dans l'approche de l'oeuvre que l'écrivain revisite désormais à l'issue d'une longue fréquentation ; la longue amitié d' Aragon pour "son" peintre semble avoir permis que son interprétation s'ajuste toujours plus étroitement à l'univers de Matisse, en s'y frayant peu à peu un chemin personnel .

Dans son "Prière d'insérer" (1968) , Aragon nous confie qu'il redoutait , au cours de leurs premiers entretiens, que Matisse ne le juge en mauvaise part . L' honneur et le bonheur extrêmes de faire la connaissance du peintre ont pour corollaire l'humilité qu'il éprouve devant un médiateur exemplaire. Matisse , en effet, est reconnu dans sa qualité souveraine de grand peintre et il maîtrise parfaitement l'expérience de son art. L'écrivain auquel il a demandé sa collaboration craint de lui paraître inférieur, inutile, incompétent. Aragon est tout d'abord ébloui par le "*palais de Cimiez*" où règne le peintre, dans son vaste "*atelier-laboratoire-salon*"(pp. 23- 24; p. 88). La rencontre est fructueuse, passionnante, mais intimidante:

> [...] peu d'hommes m'ont [...] autant donné le sentiment de l'inatteignable, de la distance irréductible. (HM, I, p. 24) . Tout de même on peut voir à comment je m'y prends dans ce texte [*NB: "Matisse-en -France"*] , pour commencer, les détours , que je n'avais pas encore perdu ma timidité. [...] Dès mon entrée, un à un, les dessins. Henri Matisse guettait ce que j'allais en dire. J'avais une peur atroce de lui paraître sot. C'est-à-dire qu'il comprit, qu'il lût ce que je pensais de moi-même. Surtout ne pas écrire ce que j'avais inventé dans

le premier moment pour peupler l'air. Le chiendent , c'était que Matisse s'accrochait parfois à des paroles qui m'avaient échappé , s'étonnait de ne pas les retrouver dans l'écrit. Alors j'avais pris ce système de tourner autour, je commençais à mesurer le mécompte. (HM, I, p. 43)

La "variation" de l'écriture aragonienne jouerait en ce sens un rôle d'exutoire ; son commentaire diffère par rapport à l'attente pour compenser les manques que les propos irréfléchis auraient fait apparaître . Cela permet en outre de prendre assez de distance pour s'affranchir de la fascination qu'exerce le peintre . A la limite, le trop grand prestige de Matisse priverait l'écrivain de son propre discours , si ce dernier ne faisait valoir l'autonomie des variations qu'il comporte . Bien que l'écrivain cherche à cet égard à démontrer une certaine désinvolture pour ne pas se laisser paralyser par le respect, il n'en faut pas moins comprendre qu'il cultive le procédé des reprises et des variations pour composer un texte très soigné, très élaboré et d'une grande somptuosité. C'est grâce à cette relève de la créativité d'Aragon en tant qu'auteur bien décidé à ne pas jouer les scribes de Matisse qu' il lui deviendrait possible de célebrer à part égale l'esthétique du peintre qu'il admire, et , éventuellement , de surmonter l'humiliation que constituent les limites de la préface . Un des procédés auquel se livre ici l'écrivain illustre bien le registre élevé auquel il destine d'emblée son éloge des Thèmes et variations. La préface s'ouvre sur l'hommage que le Portugais da Hollanda fit d'une oeuvre française lorsqu'il rendit visite à Michel Ange en Italie: le portrait, aujourd'hui perdu , de la Belle Anne exhumée de son tombeau ; le Roi René "*qui fut poète autant que peintre*", aurait peint la morte, séduit par la perfection de la beauté qu'elle conservait intacte. HM, I, p. 57) . De là s'esquisse un parallèle entre la peinture de Matisse et celle de ces deux autres peintres fort éloignés historiquement. L'arbitraire de ce vaste champ de références

culturelles permet d'apprécier l'ingéniosité dont l'écrivain fait preuve pour découvrir de secrètes correspondances , des résolutions d'harmonie imprévues entre des oeuvres à première vue aussi dissemblables.

En effet, après avoir conté cette anecdote , l'auteur de la préface tente de "faire le lien" avec son sujet, c'est-à-dire la peinture de Matisse . Il concède avoir voulu faire ressortir un contraste :"*On me dira vainement que ses modèles à lui sont des femmes vivantes , et elles le sont, et que pas un art peut-être n'est plus que le sien loin de cet instinct baudelairien de la mort qui chemine vers nous et à travers les âges; on me le dira vainement parce que la question est ailleurs.*" (HM, p. 58). L' objection est écartée avec hauteur (et peut-être même paraît elle sous-estimée) ; quoi qu'il en soit, il importe davantage au préfacier de reconnaître une analogie qu'il a pu puiser à la source d'un imaginaire espagnol ou barresien : ce qui rapprocherait le Roi René et Matisse , c'est leur sentiment de volupté amoureuse devant un modèle de chair (p. 56) . Le visage de la belle Anne inspirait peut-être étrangement au peintre l'illusion de la vie plutôt que l'horreur de la mort...Puis le préfacier en profite pour rejeter, pour éconduire avec une certaine "désinvolture" le rapprochement qu'il avait soigneusement introduit et justifié : "*Et laissons-là le Roi René, la morte et ses beaux cheveux dorés.*" (HM, I, p. 58). Mais comme l'histoire a été rapportée à Michel-Ange, il se trouve que l'on peut lire plus loin des citations du peintre italien; Aragon met en parallèle l'oeuvre de Matisse et les critères de la "bonne peinture" définis par Michel-Ange , à savoir l'élévation , la vertu "noble et dévote par elle-même" (pp. 70-1; pp. 72-73), ce qui exclut implicitement l'hypothèse de la perversion dans le cas du tableau peint par le Roi René.

Toutes ces références picturales constituent des suggestions fournies par les lectures d'Aragon ; elles semblent motivées par une fascination personnelle. Car une autre objection d'importance majeure apparait quand la référence à Michel-Ange est contestée par Matisse :"*[...] ce qui dérangeait Henri Matisse dans les pages précédentes, c'était [...] l'intrusion de Michel-Ange dans tout ceci. [...] Matisse craint la confusion que jette un nom semblable. Michel-Ange n'est certes pas son type d'artiste.*" (HM, I, p. 79). "*A mon Michel-Ange , il préfère mes grottes. Sûrement que l'homme préhistorique [...] lui est plus comparable que les Renaissants. Lui aussi, il laissait aller sa main.*" (p. 83) . "*N'oublions pas qu'il dit qu'il a moins de désinvolture que Michel-Ange.*" (p. 79; et p. 85). Bien qu'il tienne compte des réticences de Matisse, le préfacier a maintenu les rapprochements qui précèdent. Le caractère en partie inapproprié , le choix non pertinent de certaines références du point de vue du commentaire critique semblent montrer à première vue qu'une certaine imagination poétique exerce ses droits ; nous verrons plus loin que la trouvaille liminaire est aussi utilisée à une tout autre fin. En outre, les éléments qui composent cette première référence font retour malicieusement dans la suite de la préface, sur le mode humoristique. Le thème initial revient à la charge avec insistance, malgré la sanction dont il a fait l'objet: "*N'oublions pas qu'il* [NB: Matisse] *dit qu'il a moins de désinvolture que Michel-Ange. "* (p. 77). "*Encore une pierre dans le jardin de Michel-Ange.*" (p. 85) . La référence contredite est défendue d'arrache-pied, dans la mesure où la modestie, la conscience professionnelle de Matisse inspirent à un tiers de l'entourage de l'auteur ce nouveau rapprochement : *"Mais dites donc, est-ce que ce n'est pas Michel-Ange qui a dit [...] après avoir achevé Le Jugement dernier:"Maintenant, je commence à savoir dessiner". [...]. Je ne suis pas responsable de ce*

Michel-Ange-là , s'il rentre par la fenêtre." (HM, I, p. 140). Une note tardive de 1970 vient confirmer le bien-fondé du commentaire initial, en invoquant des preuves objectives que le texte de 1942 aurait peut-être contribué à produire : en effet , sept ans après, en 1949, Matisse a illustré Le Livre du coeur d'amour épris dont il ignorait tout en 1942; et en 1944, il a illustré Les Fleurs du mal (HM, I, p. 57).

Le procédé de l'ouverture -variation se retrouve dans d'autres textes de Henri Matisse, roman : par exemple, le début de "La Grande songerie" est une sorte de parenthèse sur le voyage de Pétrarque à Thulé; "Matisse ou les semblances fixées" (1945-6) commence par une citation commentée du troubadour Guillaume de la Tour (HM, II, p. 3). Ces ouvertures qui concernent souvent des références historiquement anciennes, liées à l'amour courtois, rappellent les valeurs défendues par Aragon dans les années 40 ; nous y reviendrons; mais elles apportent aussi un effet de surprise et un supplément de rêverie où se déploie l' imaginaire poétiques. Plus généralement , "Matisse-en - France" est un entrelacs de variations sur des références culturelles nombreuses et diverses qui situent ce peintre dans une constellation de chefs d'oeuvres, comme l'héritier d'une lignée d'artistes de premier plan. Mais il y a lieu de relever une certaine hétérogénéité entre les thèmes . L'émancipation que l'écrivain essaie d'acquérir se manifesterait plus aisément du côté de l'humour et de la familiarité que du contenu même de cette noble tradition; toutefois, le préfacier cite, rapporte scrupuleusement les comparaisons très peu académiques mais suggestives que le peintre aime à employer pour parler de son "métier" (cf. "L'hydravion" et "La gifle"; cf. pp. 82-83) . Dans le texte de 1942 , Aragon proposait à son tour une comparaison entre les dessins de Matisse et la bande dessinée, comparaison moderne qu'il aurait abandonnée parce qu'il la jugeait alors trop audacieuse. Par

contre, il va beaucoup plus loin dans une note marginale de 1968, estimant qu'il "*faudrait en trouver l'équivalent dans les bandes dessinées d'à présent: Jodelle ou Barbarella. Walt-Disney est déjà un classique.*" (HM, I, p. 75).

La deuxième motivation que l'on peut trouver à cette approche du sujet par variations successives est essentiellement cognitive; le contournement de la digression dans l'analyse , le détournement des références , des analogies, permettent de cerner un objet résistant et fuyant, dans la mesure où ces figures , ces modalités laissent toujours ouverte la possibilité des retouches, des corrections . Matisse est le premier à se poser le problème de la connaissance de son art, à attirer l'attention sur sa démarche, car il se propose de construire sa propre grammaire de signes (pp. 104-113). Aragon relève qu'à un certain moment le peintre expose ses conceptions en prenant des "*mots pour écrivain*"; lorsqu'il compare le dessin à une phrase, il se comporte en pédagogue, dans l'espoir de se faire mieux comprendre de son interlocuteur (p. 76). Matisse conteste aussi l'image trop simplement technique qu'un grand écrivain se fait de son art (il s'agit de Paul Valéry) (p. 70) . Il ne tolère pas non plus que soit accréditée l'idée de la facilité dont son oeuvre donnerait l'impression; le préfacier nous laisse apercevoir la susceptibilité du peintre sur le point de la "conscience artistique", dans la mesure où le discours rapporté de Matisse revient à plusieurs reprises sur ce motif de polémique. La principale influence reconnue d'un écrivain dans le discours "théorique" de Matisse vient de la "préface" de Pierre et Jean (p. 132). Pour l'essentiel, le peintre se rapproche de l'intertextualité littéraire en illustrant les poètes et les écrivains (Ronsard, ce poète de la Renaissance ; puis Baudelaire, Ulysse de Joyce) .

Parallèlement, Aragon nous renvoie non seulement à d'autres références picturales (Giotto, Manet, Corot, le Greco, Chardin), mais il multiplie les références littéraires les plus diverses autour de l'image de Matisse, selon un jeu qui lui est familier , en particulier dans les derniers romans: par exemple, il se figure le peintre magicien en Dr Faust, puis se rétracte (pp. 59-60; pp. 65-66) ; il multiplie les citations célèbres , les allusions littéraires pour comprendre le *"style"* de Matisse et son univers poétique (Barrès, Buffon, Lamartine, Ovide, Baudelaire, Apollinaire, Ch. Cros, Rimbaud, Mallarmé...(p. 56; pp. 64 et suiv; p. 83, pp. 92-93; pp. 95-101, pp. 104-105, pp. 113-114, etc) . Il invente de comparer les modèles du peintre à des "personnages en quête d'auteur" ("*Je me demande ce que l'oeil bleu va penser de mon petit Pirandello.*"(I, p. 89); à propos de l'identification affective du peintre à ses modèles féminins , comme à ses objets de prédilection , Aragon rappelle pour la première fois la fameuse boutade de Flaubert romancier : "Madame Bovary , c'est moi!" (p. 66 et p. 85) ; il développe l'argument à plusieurs reprises , au moyen de trois sous-titres qui forment un petit récit à épisodes : "Le nez de Madame Bovary, s'il eût été plus court..." (p. 65); "Encore Emma Bovary" (p. 85); "Madame Bovary fauteuil" (pp. 91-92) . Le dialogue entre Matisse et Aragon crée des jeux de miroirs entre l'univers littéraire et l'univers figuratif; les croisements, les convergences se démultiplient. Beaucoup de traits caractéristiques de la fiction dans les oeuvres tardives semblent donc être en germe dans ce texte de 1942, où se révèle un extraordinaire investissement de l'imaginaire aragonien.

Bien que l'auteur avoue que le "maître de Cimiez" lui "en impose" --ce qui est vrai, sans aucun doute--, Aragon ne manque pas de déployer une dépense d'esprit compensatoire plutôt que de trahir cette légère inhibition. Il semble encouragé, pour plaire celui à qui il

s'adresse , à reprendre un peu le même style que les propos du peintre , un style ludique , souriant, ingénument provocateur . En effet, loin de s'expliquer avec emphase, Matisse expose volontiers sa conception de l'art , comme nous l'avons vu, par des images assez fantaisistes, avec beaucoup de verve et d'originalité (par exemple la pirouette, le pianiste; "L'hydravion", "La gifle") . La préface n'a rien de compassé, puisqu' Aragon y rapporte non seulement ce discours pittoresque, mais s'entend lui aussi à montrer un humour habilement raffiné : il plaisante à son tour sur les stéréotypes du photographe, imagine avec brio "la comédie du modèle", et "taquine" le peintre avec de nouvelles références impromptues à Michel-Ange. Il glisse même quelques calembours, trait assez exceptionnel à cette époque sous la plume de l'écrivain : ainsi, le motif de la femme voilée est associé au "domino" (masque) , après une comparaison des dessins noirs et blancs de Matisse à un "jeu de dominos" (p. 93); et pendant que Matisse disserte sur les "signes" du langage pictural, son auditeur se laisse aller un instant à penser aux "singes" , aux piètres imitateurs des signes inventés par le grand peintre(p. 113). Aragon s'amuse dans sa préface à enrouler et à dérouler avec art l'analyse des "Thèmes et Variations" , ce qu'il appelle avec une nuance de drôlerie les "*dépelotonner*" (p. 115) . A travers ces pages exquises se révèle la part de divertissement qu'un tel sujet offre à l'écrivain; plus généralement, cet audacieux enjouement pourrait être analysé , en termes freudiens, comme le "bénéfice de plaisir" que l'écrivain trouve à écrire sur Matisse.

Les variations subtiles de la préface pourraient être liées à une troisième motivation : faire de ce texte un acte de résistance contre l'Occupant . Cette fonction des allusions déguisées correspond à ce que l'auteur appelle la contrebande (94) . Quand Aragon écrit sur

Matisse en 1941-42, bien que cela lui soit une sorte de bonheur inespéré en marge des circonstances , il ne peut oublier le drame collectif de la nation tandis que le peintre , qui, lui, s'est toujours abstenu de tout engagement politique, semble ne s'intéresser qu'à sa peinture et au destin de ses proches. (95). Dans le premier texte qu'il écrit sur Matisse après leur rencontre , "Matisse ou la grandeur" (1941), Aragon insiste sur l'indépendance des beaux-arts par rapport aux aléas et aux troubles politiques; il exalte la liberté , l'indépendance, la splendeur de ce peintre français pour qu'il apparaisse à ce titre comme un symbole éclatant de la fierté nationale (HM I, p. 11) (96). Certes le contenu de ces pages ne se réduit pas à cette implication "contextuelle", tant leur intérêt du point de vue de la connaissance de l'art de Matisse va au-delà de la "circonstance" . Mais ce message idéologique est transmis à mi-mots et sans raideur , non sans gagner en finesse à se cacher; ce langage codé s'accorde là encore étroitement à la malice de Matisse que l'auteur compare dans "Matisse -en-France" à une forme particulière de jeu d'enfant (p. 79) . En décelant chez le peintre l'alliance de l'humour , de la désinvolture et d' une conscience professionnelle à toute épreuve, . Aragon donne sens à ces valeurs ; car il les fait siennes à des fins analogues, dans le domaine esthétique, et à des fins idéologiques, contre l'acceptation de la défaite.

L'humour d'Aragon s'exercerait donc à des fins détournées, occultes , contre les idées vichyssoises . L'ouverture -variation de "Matisse-en-France", lue en ce sens, n'est plus aussi "gratuite" qu'elle le paraît sur le plan esthétique. En effet, il est rappelé d'emblée que le diplomate portugais a distingué une oeuvre française--et le tableau de la Belle Anne deviendrait presque une allégorie de la France intacte /défigurée (Mari-Anne). Bien que le commentaire explicite , dans

l'ensemble, reste convaincant, et permette de se passer de cette hypothèse de lecture, certains détails inexplicables mais insistants, certains rapprochements un peu incongrus ne s'expliquent vraiment qu'en fonction de la raison cachée du discours. Ainsi un développement sur les origines de Matisse, dont le déterminisme géographique fait penser aux théories de Taine, ne paraît pas très éclairant en lui-même, et fort inhabituel en tout cas sous la plume d'Aragon; mais ce thème s'avère prendre une dimension symbolique au second degré : natif du Cambrésis, Matisse aurait, paraît-il, le tempérament d'un farouche Nervien, ennemi des marchands et des Germains (p. 115); or, c'est dans le Cambrésis, à Vincy, "*à côté de la ville de Crève-coeur*", qu'eurent lieu "*les combats qui décidèrent de la naissance de la France, encore partagée en deux*" (p. 116): ici Aragon, faisant signe au lecteur, cite le titre de son dernier recueil (Le Crève-coeur). L'effet d'autocitation croise au large de l'intertextualité avec l'oeuvre du peintre, et soudainement indique que l'auteur du texte se réapproprie la problématique de Matisse... En outre, le rusé commentateur devance une objection possible, et très fondée, du lecteur, à savoir que Matisse, en effet, ne représenterait guère ses origines du Nord, puisqu'il a choisi depuis vingt-cinq ans de vivre dans le Midi : toute son oeuvre semble être méditerranéenne. Qu'à cela ne tienne, il représente donc la France tout entière, "*la synthèse de la France*" (ibidem) (...par delà une ligne de démarcation arbitraire) (97). Puis, le commentateur insinue qu'une particularité inattendue viendrait corroborer l'atavisme de Matisse, à savoir que les Nerviens ont horreur des chevaux, contrairement aux autres peuplades de Gaule; d'où un développement insignifiant sur Matisse et les chevaux: le peintre avoue n'être pas un bon cavalier; et les chevaux ne sont pas, à l'évidence, un thème de première importance

dans son oeuvre . Pour finir, dans les dernières lignes de la préface, les fils épars qui semblaient jusqu'alors renvoyer à des éléments gratuits , plus ou moins inadéquats , se renouent, se tressent , afin de poser une petite énigme , une devinette au lecteur . Le refrain proverbial du conte de Perrault est repris comme une métaphore filée où la sentinelle du chateau de Barbe-Bleue est identifiée au modèle du Roi René, ce roi-peintre et poète courtois: "Anne, ma soeur Anne" attend donc que des cavaliers (l'on comprend la nécessité pratique des chevaux) viennent la ressusciter et délivrer sa soeur , (la France). A rapprocher du motif "médiéval" du Cheval blanc dans le roman d'Elsa... Et comme en ce "beau pays" il y a Matisse, une dernière trouvaille du texte consiste à inscrire comme un toponyme la valeur de "francité" de ce peintre, en commentant ainsi le titre de la Préface: "*Matisse -en -France, cela sonne comme Le Puy-en-Velay, Marcq-en-Baroeul, Crépy-en-Valois...*"(p. 116).

Malgré la gravité des enjeux (le refus de la défaite, l'appel à la libération nationale) , dans cette fin très "enlevée" de "Matisse-en-France " où parade brillamment l'écriture d'Aragon , la contrebande idéologique révèle combien ici elle tient du jeu , et de la composante humoristique présente à travers tout le texte. Il est permis de supposer que chez Aragon cette écriture codée , essentiellement allusive, se combine par le biais de la censure à une forme inaliénable de jouissance, même quand son usage semble s'imposer sous la contrainte des circonstances.

Le thème "idéologique" de "Matisse-en-France" est une variation forte: elle porte la marque personnelle d'Aragon , tout en dépassant cette réappropriation par la dimension collective . Ainsi, le titre de la préface crée une sorte d'antonomase audacieuse, où le nom de Matisse devient l'ancrage géographique de la France elle-même , comme

s'il se plaçait sur une carte. Mais le texte , en réalité, ne parvient pas à réaliser cette totale objectivation de la figure de Matisse, à l'assimiler à un symbole ayant valeur de "lieu commun" . Cette utopie rencontre l'atopie qui réside dans l'épreuve remarquable de l'(in)adéquation du texte à son objet. Un balancement entre l'affirmation de l'écriture par rapport à son objet, et la faille que la variation dissimule et ouvre en même temps sous-tend le texte de la préface . En effet, à l'inverse , se révèle aussi, parallèlement à une assimilation forcée, une "subjectivisation" autonome de Matisse, dans la mesure où l'auteur du texte se montre respectueux de la parole et même de la lettre de Matisse, puisque les corrections que le peintre a effectuées sur le manuscrit sont indiquées en marge . Dans ce dispositif, on pourrait trouver au contraire le signe d'une dépendance , d'une dévotion filiale, dans le scrupule, le soin apparents avec lesquels Aragon restitue le discours de Matisse; Aragon transcrit certains annotations même quand le peintre se fâche, puis qu'il annule sa correction , comprenant à la ligne suivante qu'il avait mal compris le propos de l'écrivain (cf. p. 76) . Dans ses entretiens avec D. Arban, Aragon a commenté l'intérêt même de ce problème (98).

"Matisse-en-France" nous apprend ainsi l' exigeant scepticisme critique auquel le peintre a *soumis* le texte de cette préface , au lieu de se laisser assimiler sans méfiance . L'Autre est bien constitué comme tel, dans la discordance des points de vue, ce qui produit une certaine déstabilisation des assises du commentaire allographe. Le texte est partagé entre le "comme", qui est la tendance profonde de la variation, et le "mais" de la critique ou de la "précaution oratoire" (cf. p.83, p.85). Il est partagé entre l'expansion à l'infini des analogies , des identifications imaginaires du scripteur et les objections , les restriction objectives que le "modèle" de ce portrait

, en tant que destinataire réel du texte, adresse ou risque d'adresser à l'auteur . Ce qui a lieu par métaphore dans l'écriture s'est traduit également dans l'ordre figuratif. En 1942, alors que l'écrivain commençait à peine d' entreprendre le portrait du peintre, le peintre s'est mis à faire de série de portraits d'Aragon (II, pp. 15-16; pp. 47-54) . Dès le "Prière d'insérer" de Henri Matisse, roman (1968), le "romancier" insiste sur l'importance de ce qui s'est passé à ce moment-là, lorsqu'il fit l' expérience de cet imprévisible renversement des rôles:

> Ce fut un brusque changement de main. Un de ces trucs comme on en voit dans les romans d'à présent (cela ne se comprenait pas, ne se serait pas alors clairement compris). Un glissement syntaxique. Le nominatif passe à l'accusatif, et *vice versa*. Poussant la complicité que je lui demandais au delà de ce que j'attendais de lui, le *sujet* [...] m'entraîna si bien dans ses explications [...]que je me trouvai insensiblement changer de rôle. Parce que , moi aussi, j'avais à m'expliquer de ce que j'écrivais, d'une visite sur l'autre, tenant compte des remarques, des additions de Matisse, devenant ainsi, de modèle, correcteur d'abord. [...]. Si bien que je me retrouvai [...] un beau jour dans la position où Matisse était devant moi. Vous voyez? C'était de moi qu'il voulait apprendre, par ses moyens à lui, différents des miens, certes : si bien que le "fauve" en liberté d'hier était devenu le dompteur, et pour savoir de moi ce qu'il en voulait savoir , lui dont je me croyais à faire le portrait, s'était mis à faire le mien. Je n'étais plus *l'auteur*. (HM, I, p. 49)

Lorsque Matisse s'est substitué à lui, "l'auteur" aurait perdu la position de maîtrise qu'il croyait détenir . Le peintre objective Aragon à son tour , en renvoyant de lui une certaine image (critique ou flatteuse, gênante, révélatrice, mobile et changeante) . Ainsi, comme l'écrivain a pu s'en rendre compte, la réciprocité du processus créateur revêt ici une autre forme , à proprement parler, que celle de la collaboration pure et simple . Il est permis de penser que les rapports dialectiques avec Matisse --qui constituent l'argument central du roman--ont pu jouer un rôle fondateur et constitutif dans l'ordre de la psychogenèse, sur les mécanismes de l'écriture diatextuelle pratiqués dans les derniers romans. La rencontre avec Matisse aura engendré une

tension fructueuse entre les projections identificatoires de l'écrivain et les réticences du peintre au commentaire d'autrui et aux identifications unilatérales : ce n'est pas ici le biographique qui pose problème, mais le discours du peintre plus ou moins inassimilable à l'imaginaire du romancier. La fonction créatrice va s'éprouver dès lors comme une alternative , comme un processus de mimétisme contradictoire , où les créateurs se livrent (à) un duel; contrairement au statut du livre d'art, c'est le "roman" qui a le dernier mot, par l'intermédiaire des permutations que met en jeu la diatextualité .

L'influence critique de Matisse rappelle aussi le rôle symbolique attribué à Elsa. Le peintre et la femme aimée apparaissent comme les deux médiateurs de premier plan; avec le peintre, les liens qui se tissent sont d'emblée très affectifs (cf.HM, I, p. 38). Même si la relation avec Matisse tend à une forme de rivalité plus ou moins égalitaire , liée à une complicité fraternelle , son arrière-plan réel serait à l'origine d'essence filiale . Aragon projette sur l'amitié de son aîné le fantasme d'une étrange paternité adoptive (HM, I, p. 275); de même , depuis leur rencontre, le thème de la renaissance de la vie et de l'amour pose Elsa en figure maternelle.

L'auteur témoigne aussi à tous deux sa reconnaissance dans le domaine de la création. De même qu'Aragon écrit à propos d' Elsa dans un célèbre poème "*J'ai tout appris de toi sur les choses humaines*" (RI, p. 238), il estime avoir " *beaucoup appris de Matisse. Dans des domaines qui ne semblent pas avoir été les siens. Je lui dois de m'être, dans le roman, dégagé de la perspective, j'entends de la perspective apprise et mesurable.* " (HM, II, p. 156) . Ainsi, l'oeuvre de Matisse, mais peut-être aussi les modalités particulières de leur relation auraient contribué à lui faire découvrir une autre conception du réalisme. L'hommage qu'Aragon a rendu à Matisse comme à Elsa révèle

une même permanence dans le temps , gage de fidélité , source de renouvellement inépuisable. En outre, il définit leur apport essentiel dans un sens comparable : c'est le réalisme déclaré d'Elsa (le réalisme étant cet autre nom pour le mentir-vrai) ; et c'est aussi le réalisme objectif de Matisse: "*Matisse voyait rouge quand on lui parlait réalisme, et moi je le considère comme un réaliste. Cela tient à ce que les mots n'ont pas le même sens suivant l'homme qui les prononce [...].*" ("Un réalisme du devenir", Les Lettres françaises, n°1083 du 3 juin 1965, p. 1; cf. aussi "Il n'y a pas de solution de continuité dans mon oeuvre", Le Monde du 13 septembre 1967, p. IV) . Aragon applique à Elsa romancière la leçon de Matisse: "*Toujours ce qu'Elsa Triolet écrit part de la réalité; la réalité est le tremplin du rêve, comme disait H. Matisse parlant de son art à lui* ." (Elsa Triolet choisie par Aragon, p. 13) . Ce qu'Aragon retient essentiellement du réalisme de Matisse , c'est qu'il faut au peintre "un modèle pour s'en écarter", de sorte que l'imitation et l'invention s'équilibrent (I, p. 106; I, pp. 235-236). Il retrouve là une conception de la création fondée sur un couple de contraires et des variations dialectiques. De même, il reconnaît dans la série des portraits que le peintre a faits de lui le jeu perpétuel de la ressemblance et dissemblance (II, p. 15; p. 47) .

Sur un plan anecdotique , et non plus théorique, il se trouve que Matisse a fait , comme Elsa, un voyage à Tahiti formant une manière de parenthèse de sa jeunesse ; c'est pourquoi dans l'imaginaire d'Aragon tous deux sont associés au thème exotique (cf. Matisse ou la grandeur (HM, I, pp. 7 -10 et p. 157; "Après-dire" de Blanche ou l'oubli, ORC, tome 38) . Une sorte de syncrétisme entre ces deux figures tutélaires semble s'être constitué symboliquement. Il faut rappeler à cet égard que Matisse a fait en décembre 1946 une série de portraits d'Elsa dont les reproductions figurent dans Henri Matisse, roman: Elsa est devenue aussi

le modèle du peintre . Par contre, celui-ci a échoué devant l'illustration des motifs de jacinthes, la fleur préférée d'Elsa (HM, II, pp. 55-59). Bien entendu, Aragon se considère lui-même comme le peintre de la femme aimée , même s'il se compare parfois aussi au donateur représenté dans un coin du tableau.(MM, p. 33; BO, p. 209). Les images fictives d'Elsa dans les derniers romans d'Aragon pourraient donc se rapprocher en particulier de l'iconographie matissienne. Si les dessins de Matisse se placent sous le signe du "blanc partout" (HM, I, p. 75, pp. 92-3), le personnage de Blanche symbolise parfois aussi le rayonnement de la couleur des idées, l'éblouissement des valeurs de la lumière . Aragon nous assure qu' il y a un " *joli sujet pour une thèse de lettres: cherchez dans La Mise à mort et Blanche ou l'oubli la silhouette d'Henri Matisse, comme dans ces devinettes de faïence...voilà sa canne, et son chapeau ? mais son sourire, où l'a t-on caché dans cette scène de genre [...]?* " (HM, II, p. 157). "L'album des couleurs" de l'édition de Blanche ou l'oubli pour les OEuvres romanesques croisées indique tout d'abord l'un de ces rapprochements dans la mesure où l'auteur nous propose de considérer une des reproductions de Matisse comme un portrait de Blanche (ORC, T. 38, p. 187). (Comme le montre la légende de deux autres illustrations, Marie-Noire et Madame Noire ont elles aussi leur image peinte, empruntée à Matisse). Ainsi, il est permis de relever dans Blanche ou l'oubli une citation de Luna-park qui évoque le style des portraits féminins sur les toiles de Matisse: "*Blanche , la femme aux opalines vertes et roses, qui lisait Trilby [...] , assise là -bas, dans le fauteuil de velours rouge, toute sa blondeur, tout ce blond-argent renversé sur du rouge...vous voyez bien , au caractère sommaire de cette description , qu'elle est un masque. Plus qu'une femme un rapport de couleur.*" (BO, p. 202). Dans un autre passage du roman d'Aragon ,

la composition du décor et une allusion à la sérénité de certaines oeuvres d'art confirmeraient que par une sorte de synthèse "transpicturale" Blanche est parfois dépeinte , de même, comme un Matisse :

> Je suis pris entre ce cauchemar que je porte à la lumière, du fond de mes ténèbres, et ce paysage d'indifférence, qui est clarté de la vie. Je m'avance parmi les choses avec ma vision noire, et leur désintérêt, leur désaffection me saisit. [...]. Et puis je demeurais interdit de te voir ainsi qu'une figure sur une toile peinte, et la pièce ou la nature, d'une huile sur le tableau, comme si [...] tout mouvement au monde ne pouvait être que de toi. Le jour tombait également sur toi, sur nous, la table ou le jardin. Tout s'était fait d'un calme exemplaire. Comment aurais-je osé troubler l'ordonnance du spectacle, la fenêtre blanche et les grands espaces de la couleur ? (BO, p. 398)

Le personnage de Blanche a ,ici, les attitudes sereines des femmes assises dans un fauteuil que l'on voit sur certaines reproductions des oeuvres de Matisse choisies par Aragon . Bien que le nom du peintre ne soit pas cité dans le texte, il émane de cette évocation le même enchantement de la beauté pure que dans les portraits féminins de Matisse (99) . S'il faut chercher Matisse dans l' oeuvre d'Aragon, il est sûrement entre autres dans ces tableaux imaginaires de la femme aimée où l'écrivain s'approprie son modèle à la manière d'un Matisse. Cette identification particulière de Blanche dans le roman passerait par la médiation de l'autre peintre. Il s'agit là , semble-t-il, d'un mécanisme où l'intertextualité s'élargit aux images spéculaires de la peinture de Matisse.

*

La pratique mimétique de l'intertextualité a partie liée avec les identifications de l'imaginaire , avec le "comme si" de la fiction. Investie de l' ensemble (infini) des fictions , l'écriture tend à faire vaciller la limite entre texte et intertextualité :

> Et si seulement, avec le monde changeant, le songe varie dans sa forme, prend la couleur du temps, ne subsiste-t-il pas, n'entre-t-il pas dans le grand roman des hommes, ce trésor des histoires, où ne meurent ni

OEdipe, ni Tristan, ni Hamlet...mais renaissent, *remis en scène* avec des machines nouvelles, de nouveaux acteurs, des lumières inventées, le décor qui suppose tous les songes des peintres, la perspective changée, que sais-je? et toute la romancerie... (MM, p. 272)

C'est ici à travers la métaphore du théâtre, avant Théâtre/Roman, que que la reprise , la transposition de la "romancerie" sont commentées . Nous avons pu constater, à la lecture des textes , qu'il y avait une grande cohérence , d'une oeuvre à l'autre, à la fois des principaux thèmes, et des métaphores métatextuelles de cet art romanesque (la théâtralité, les jeux de reflets, les symboles de la déchirure et de l'énigme dans l'écriture...) . L'autotextualité est très dense, très saturée ,sous les variations de la réécriture . Mais il importe d'avancer une autre hypothèse de lecture qui engage plus loin l' analyse de la poétique romanesque. En effet , si la "romancerie" montre la fiction romanesque *du texte même* tributaire de l'intertextualité, c'est le cloisonnement de principe entre l'oeuvre et son intertextualité qui s'effondre , c'est la différenciation entre l'intérieur et l'extérieur du texte qui est mise en cause. Le récit, l'histoire contée appartiennent à d'autres, non seulement dans la réalité, mais aussi dans le trésor des littératures . A mesure que le texte-récepteur se désapproprie, le texte-source perd sa position relative d'extériorité . C'est le principe du collage d'assimiler l'hétérogénéité des autres textes, et à l'inverse, d'intratextualiser leur "extranéité". Ainsi, les derniers romans sont écrits du point de vue de l'intertextualité ; ils se reportent vers le commentaire d'autres textes. Mais ce ne serait pas assez de parler de similitudes et de différences avec les autres fictions qu'ils convoquent. Les jeux de coïncidence, de confusion, bref, les enjeux mimétiques permettent aux derniers romans de fictionnaliser leur intertextualité. Ce seraient les modalités les plus spécifiques de la problématique étudiée.

Le procédé de la variation va de pair avec la reprise des thèmes littéraires ou iconographiques. Il constitue une autre dimension de la pratique de l'intertextualité, permettant de produire une série d'entrelacs où l'on ne sait plus quel est le point de départ ni quel est le point d'arrivée des références. Le vertige de la variation à l'infini joue sur les effets de miroir de la réécriture; il constitue une structure ouverte, pouvant être toujours développée, prolongée en abîme. La relation aux principaux médiateurs de l'intertextualité peut servir ici à éloigner l'objet du dire par allusion, ou à le rapprocher par asymptote. Le discours romanesque tourne sans cesse autour du discours d'autrui, auquel il emprunte des réseaux de sens qu'il réinterprète différemment comme pour signifier qu'il échappe en tant que tel au sujet et au destinataire initial. Dans ce cas, la plurivocité du texte se présente comme un dispositif symbolique de l'entre-deux, car il instaure ou relance une sorte de dialectique aux limites d'un impossible ajustement.

CONCLUSION

> On fauche l'herbe de
> ce qu'on croyait...j'irais ainsi de proche en proche
> du lire au dé-lire, et ce n'est pas de jeu.
> (Théâtre/Roman, p. 397)

Le vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon semble se rapprocher des débordements de l'esthétique baroque. L'écriture tend à déstabiliser la représentation , de sorte que le renversement des apparences et de la réalité fragilise les repères du temps, de l'espace , de l'identité. Les mirages et les escamotages se multiplient ; les jeux de la théâtralité redoublent l'art de l'illusion (cf. T/R, p. 87) ; les masques, les artifices changeants de la fiction révèlent les pouvoirs illimités de Protée; et il émerge de cette fantasmagorie une sorte d'inquiétude, d'angoisse confuses, à l'idée que "*l'arrière-texte de toute la vie, [...] c'est uniquement la mort*". (MM, p. 174). (1).

Les critères du baroque littéraire, que Jean Rousset a notamment dégagés —l'instabilité, la mobilité, la métamorphose, la domination du décor— conviennent à décrire, nous semble-t-il, la "poésie de la fiction" qui se déploie dans les derniers *romans* d'Aragon . Cependant, dans un essai intitulé Le Mirage baroque, Pierre Charpentrat a montré qu'une définition aussi générale de l'essence du baroque était en partie sujette à caution , dans la mesure où les changements de sens du mot n'en révèlent qu' une série d'avatars; cette catégorie très controversée recouvre en effet des acceptions différentes selon les commentateurs et les domaines étudiés. En outre, après la

réhabilitation de cette esthétique, dans les années soixante, la référence au baroque , trop galvaudée par la mode , a perdu toute signification précise. Selon Pierre Charpentrat, un des problèmes que pose en outre ce concept tient au fait que la critique thématique abuse des analogies entre littérature et architecture ; le lyrisme chatoyant des parallèles dissimule la non-spécificité des phénomènes décrits. Tout se passe comme si l'analyse empirique du baroque engluée dans la stéréotypie qu'elle invoque , ne présentait qu'une irréductibilité trompeuse, non- fondée. Il est bon de nous rappeler qu'en effet "*la Clarté ne nous attend pas plus à l'entrée du Musée classique que le Mystère et le Paradoxe ne recueillent les oboles à la sortie du Musée baroque.*" (2) . Ainsi, dans la mesure où toute assimilation à un imaginaire baroque "universel" est douteuse, trompeuse, il ne faudrait pas que cette première approximation passe pour un moyen d'escamoter la difficulté qu'il y a à analyser en elle-même la poétique des derniers romans d'Aragon. Si les figures omniprésentes de l'instabilité et de la métamorphose expriment l'étrangeté créatrice *in statu nascendi* , elles ne caractérisent donc peut-être que de manière imprécise l'inspiration baroquisante de la poétique étudiée, d'autant qu'elles concernent des textes modernes, qui n'appartiennent pas historiquement à "l'âge baroque".

Néanmoins, le rapprochement avec l'imaginaire baroque peut être défendu à l'aide d'autres arguments. En effet, dans les années 60, Aragon use , et très librement , du qualificatif de "baroque" pour commenter son oeuvre . En outre, les derniers romans contiennent de nombreuses références aux auteurs baroques ; leur importance même constituerait une preuve indirecte mais rigoureuse de leur influence réactualisée . En 1965, Aragon lui-même qualifie La Mise à mort de "*roman baroque*" (cf. Préface aux Beaux quartiers pour les ORC, repris

en coll. "folio", p. 14). (3) Dans Théâtre/Roman, le monde du théâtre se présente sous la forme allégorique d'un "*édifice baroque*" (T/R, p. 87); le narrateur de La Mise à mort emploie une expression voisine, "*le baroque des palais*", à propos d'une production à grand spectacle (MM, p. 124) et l'auteur reprend le terme de baroque, par dénégation, dans l'"Après-dire" , à propos du "miroir de Venise": "*Ce baroque ne me ressemble pas.*" (MM, "Après-dire", p. 512). Dans les derniers romans, Shakespeare est relu avec une ferveur obsessionnelle, et le thème du "spectacle immatériel" que suggère La Tempête ouvre sur une allusion à Calderon (MM, p. 152) ; l' épigraphe de Théâtre/Roman est emprunté à Jean Rotrou; un chapitre de ce dernier roman propose une mise en scène des Lacènes de Montchrestien . La présence des auteurs baroques se vérifie aussi dans la poésie d'Aragon à partir de la fin des années 50: Elsa, poème (1959) (E, p. 69, pp. 73-74), Le Fou d'Elsa (FE, pp. 339 -344). (4) . En outre, il se trouve qu'Aragon accorde une si large extension à l'histoire du baroque qu'il n'en exclut pas la littérature contemporaine, au contraire : "*Un jour, l'Ange du bizarre reconnaîtra les siens, et à côté d'Hoffmann et de Poë, de Lewis Carroll et de R. Roussel, Paul Gilson prendra* naturellement *cet éclat que les gens de nos jours n'ont pas su voir. Il y a dans l'histoire du baroque français une aventure qui se poursuit [...].*"("Paul Gilson", Les Lettres françaises, n°980, du 30 mai 1963, p. 1.) .

Dans le discours d'Aragon , "l'aventure" s'oppose au "dogmatisme" , qui sévit dans les conceptions du réalisme qu'il récuse. L'importance de la référence à Lewis Carroll , que nous avons déjà commentée à plusieurs reprises, pourrait chez le traducteur de la Chasse au snark représenter un lien sous-jacent entre le baroque et le surréalisme. Dès lors, la question se pose de savoir ce que l'auteur recherche dans l'esthétique baroque . Cette hypothèse , qui dépasse l'analogie

descriptive, permet de résoudre le problème précédemment soulevé , dans la mesure où elle vise à déchiffrer plus spécifiquement la signification appropriée des références au baroque. En effet, le discours de l'auteur sur le baroque révèle certaines modalités particulières , et son goût pour la littérature baroque a sans doute une "raison d'être" . C'est dans cette perspective que Jacqueline Dang Tran , après une analyse détaillée des thèmes et des figures baroques de La Mise à mort, conclut qu'ils ne reposent pas seulement sur des procédés formels, comme dans le cas de l'indexation "baroque" des oeuvres du "nouveau roman", mais qu'ils correspondent à une "nécessité intérieure" . La fonction épistémologique et politique de la vision baroque dans La Mise à mort serait liée au vertige , aux bouleversements de la réalité (5).

En fin de compte, pour caractériser la théorie de la fiction dans les derniers romans, nous serions tentés d'établir une sorte de parallèle dialectique entre le baroque et le réalisme . Aragon se réclame encore et toujours du réalisme, mais d'un réalisme anti-classique, qui se placerait objectivement , ce faisant, sous le signe du baroque, dans la mesure où l'écriture romanesque , à partir des années 60, tend à montrer l 'inconstance et l'inconsistance du réel . C'est ainsi qu'à certains égards, l'Aragon baroque semble prendre le pas sur l'écrivain réaliste . Mais il faut , à notre avis , maintenir le jeu ouvert entre ces deux hypothèses, ne pas réduire le flottement des catégories de manière univoque, dans la mesure où leur rapprochement constituerait un nouvel "état-limite" de l'écriture romanesque . Cette double référence permet de montrer la complexité imprévisible et en partie contradictoire de ces enjeux . La vision baroque évoque plutôt l'enchantement insidieux des puissances de la fiction, leur merveilleux, donc leur jouissance, car le jeu créateur

est toujours "magicien" . En contrepoint , le réalisme aurait partie liée avec la fonction explicative de l'arrière-texte , avec l'inscription du référent, dont il détermine la dimension de vérité douloureuse . Dans la mesure où elle tente de s'affranchir du vivre tragique, du passé irréparable, l'invention--qui est virtuellement toujours *réinvention* -- se présente symboliquement comme la relève du désastre, de la "mise à mort", comme une échappatoire régénératrice face à la réalité inquiétante du "hors-texte" . L'écriture de la fiction est donc " *une façon de se détourner de la réalité, de l'insupportable réalité.*" (MM, p. 250). Mais le vertige de la fiction est , cependant, de longer cette réalité génératrice d'angoisse. Le romancier place sa confiance et son espoir dans le monde fictif pour compenser l'échec et surmonter la crainte du monde réel , mais l'issue de cet affrontement reste incertaine. En effet, les romans ou les poèmes des années 60-70, dramatisent une perpétuelle oscillation entre les prérogatives de l'illusion ou la désillusion; c'est tantôt le jeu fictif et tantôt son contraire qui semble prendre l'avantage dans l'écriture; c'est peut-être cet *Âgon* qu'Aragon appelle dans Les Poètes avec une nuance de dérision le "*jeu de Rêve-qui-peut*" du Vieil Homme (P, p. 195)

Jouer le jeu. Pour me donner le change. (MM, p. 477)

Il y a trop souvent maldonne
Vivre est un jeu mal inventé
(Les Adieux, "Paroles perdues", p. 45)

L'imagination n'a pas grand jeu sur le temps réel. (BO, p. 93)

C'était le monde cruel de la mémoire où rien ne peut se démentir.
(BO, p. 162)

Cette vie comme un jeu terrible que j'ai perdu. Que j'ai gâchée de fond en comble. ("La Valse des Adieux", MV, p. 530)

Il y a de moins en moins de jeu dans la machine. (BO, p. 107)

Ecoute, Blanche. Je me moque bien du reste [...] de toutes ces inventions, de ce que j'imagine pour je ne sais quelle diversion. Y

compris ce travail de maniaque. Ce métier. Ma fureur de lire. Le grand jeu de mots qui aura été ma vie. (BO, p. 498)

Mais me pardonnerez-vous de dire , hommes et femmes de qui si souvent je saigne , de dire qu'entre toi [*Fougère-Elsa*] et moi elle [*la vie*] fut un immense jeu , et nous avons joué au bonheur [...] et nous avons joué , joué de toute chose, à toute chose , contre le malheur et le temps, nous avons joué aux histoires, et nous étions nous-mêmes d'autres [...] pour recommencer l'aventure , un beau jour et te rencontrer...[...] . Rêve ou jeu, vois-tu, c'est tout comme [...]. (MM, pp. 72-73)

Le jeu est le maitre-mot de cette série d'occurrences ; la dernière citation dénote , nous l'avons vu, de la part du narrateur une certaine réticence à avouer face à la misère d'autrui qu'il considère le jeu comme une finalité essentielle ; à l'évidence, le jeu captivant dont il veut parler n'est autre que l'art de feindre ; c'est *mimicry* dans la classification de R. Caillois -- le "*comme si*" dont les attraits s'étendent de l'écriture à la vie même . Nous avons analysé en ce sens les propriétés de la fiction comme un jeu : dès le premier chapitre de ce travail il a été question du jeu d'Anthoine, du "double jeu" des personnages. Plus généralement , la diatextualité est un jeu de substitution, de permutation où s'instaure une relation d'inconnu (6).

Le jeu et la fiction seraient donc étroitement liés à ces effets de vertige que l'on peut qualifier de baroques. Mais il convient à présent de préciser que les derniers romans font appel au jeu de la fiction pour son enjeu expérimental . Il nous semble en effet que l'écriture s'avère fondée sur une conception expérimentale de la fiction, et qu'elle diffère par là même des définitions les plus répandues , généralement statiques (ou moins dynamiques) de la fiction considérée en tant qu' "énoncé fictif"... Le "comme si *du jeu*" dont fait état Aragon (T/R, p. 438) serait un instrument opératoire qui permet d'explorer la réalité au moyen de la fiction. Le "comme" indique la part qui revient aux associations , au raisonnement analogique dans

l'engendrement de la fiction. Au-delà même de l'importance qu'elles revêtent chez l'ancien surréaliste, les images , les métaphores sont peut-être des instruments privilégiés de la poétique aragonienne dans la mesure où ce sont les figures même de la substitution entre les données de la réalité . Le fonctionnement de ces tropes rejoint les mécanismes de la diatextualité . Quant à la conjonction "si", son sens conditionnel va de l'éventuel à l'irréel. Par conséquent, la locution conjonctive "comme si" "*est une étrange expression où il y a du semblant ("comme") et aussi une hypothèse ("si").*" (7) . Le déchiffrement de la réalité (l'hypothèse) s'accompagnerait d' un déni de réalité ("comme si"). Le "comme si" apparaît en ce sens comme la figure par excellence du mentir-vrai et comme l' artefact de l'imaginaire.

Dans sa "Philosophie du comme si", Hans Vaihinger a traité de la fonction de connaissance *provisoire* et *substitutive* des fictions (8) . Ce philosophe néo-kantien distingue la fiction synonyme de mythologie (proche de la poétisation) et les concepts de la fiction scientifique (par exemple, l'atome, ou la chose en soi) qui aident la pensée à atteindre ses buts ("*Hilfsbegriffe* ")(9) . Les fictions sont assimilables à des comparaisons tantôt déjà utilisées, tantôt créées à neuf. Dans certains cas, sans les béquilles ("*Krücken*") de la fiction (10), l'activité de la pensée serait compromise. Une semi-fiction ne contredit que la réalité, tandis que la fiction proprement dite se contredit aussi elle-même (11) . Ainsi, le statut de la fiction dans les derniers romans correspond plutôt à la seconde catégorie, définie par Vaihinger comme un substitut artificiel . Tandis que la valeur de l'hypothèse a un but purement théorique , la valeur de la fiction est de répondre à une fin pratique; elle s'écarte *intentionnellement* de la réalité ("*bewusste Abweichung von der Wirklichkeit*")(12) : cette

erreur la plus conforme à l'approche de la vérité constituerait un stratagème , un artifice conceptuel au service de la pensée ("*Kunstgriffe des Denkens*") (13) . Or, Aragon pose dans Blanche ou l'oubli de manière assez ambivalente le problème de savoir à quelle(s) condition(s) la pratique romanesque anticipe sur la connaissance scientifique [cf. chapitre IV, 2-A, 3-A]; parfois l'anticipation est dénoncée ironiquement comme "*l'utopie , source de la désillusion des hommes, cette sorte de science-fiction* " (FE, p. 409; cité dans les Entretiens avec F. Crémieux, p. 73). Mais à condition d'admettre l'erreur, et de dépasser les conventions établies, le "comme si" de l'écriture peut aussi se rapporter au "coup d'audace" d'un réalisme expérimental , pour *"pénétrer dans le domaine de l'inimaginable"*. En prenant l'exemple du carré négatif, la postface du "Monde réel", contemporaine de la rédaction de Blanche ou l'oubli confirme que le pouvoir de la fiction se définit en vertu de son improbabilité, de son irrecevabilité ("La fin du "Monde réel"", C, pp. 608-609; p. 610) . Ainsi, le "trope fictionnel" (cf. C. Kerbrat-Orecchioni) , au lieu de se présenter comme un mécanisme de démarcation, peut être une source de confusion troublante entre réel et imaginaire [cf. chapitre VII, 1-A].

Une des applications du "comme si" est de mettre en cause les données tangibles et notamment l'irréversibilité du monde réel, pour leur substituer d'inépuisables , de vertigineux miroitements. Mais la problématique du "comme si" a aussi des incidences sur l'intertextualité ; elle tend en effet à provoquer un glissement entre texte et intertextualité où l'identification aux personnages , aux situations ou aux auteurs d'autres fictions s'impose souvent malgré une impropriété *apparente*, saillante [cf. chapitre VIII, 1. A]. Dans cette pratique de l'intertextualité , il n'y a plus de constitution autonome de l'être , du sujet, puisqu'ils sont soumis à des mécanismes

d'altération, de désappropriation. On ne peut plus distinguer la limite entre l'être et le non-être, pas plus que la limite entre le texte et son intertextualité (14). Dans les derniers romans se croisent des images "mythologiques" libérées de la successivité du devenir. Gérard Genette analyse comment chez Borges "*l'oeuvre ne vit que de ses relations innombrables avec les autres oeuvres dans l'espace sans frontières de la lecture.*" (15) . La réversibilité intemporelle du trésor des fictions autorise aussi chez Aragon tous les anachronismes (MM, p. 272) : "*La littérature est bien ce champ plastique, cet espace courbe où les rapports les plus inattendus sont à chaque instant possibles.*" (16) . Jean Cocteau aussi nous montre dans Le Testament d'Orphée que l'imaginaire créateur abolit l'ordre du temps , et qu'il accède à travers le cycle de ses métamorphoses à une forme d'éternité . Mais ce qui nous semble plus particulier à l'exploration des pouvoirs de la fiction dans les derniers romans d'Aragon, c'est que l'enchevêtrement des temporalités tend , entre autres, à créer des effets d'indistinction fondés sur une interchangeabilité référentielle, en procédant notamment à des variations diatextuelles entre les dates , les paramètres chronologiques ; le vertige du Temps est un jeu métaphorique qui consiste à superposer le destin de divers personnages réels ou fictifs "*sans respect des barrières du temps*" (JI, p. 109); ces effets de miroirs en trompe l'oeil peuvent aussi superposer dans l'espace-papier des séries différentes d' événements malgré leur distance dans le temps réel (17). Ce mécanisme fondamental de la fiction, partant de la réalité même pour en produire un reflet paramnésique déformé , mais enrichi de références culturelles, renvoie à l'image de l'Histoire en désordre, et du livre en désordre, dont l'intelligibilité se perd: en effet, quand le vertige de cette

affabulation mythico-ludique avec le Temps se radicalise, on ne sait plus où ni comment est situé le référent.

Tandis que la doctrine rigide du réalisme socialiste interdit cette poétique du jeu, pour ordonner au nom de la "vérité scientifique" le sacrifice des gratifications de l'écriture, l'opposition du monde réel et du monde fictif , dans les derniers romans, n'exclut pas la synthèse sous-jacente des finalités : la fiction la plus invraisemblable --la moins maîtrisée --acquiert une fonction expérimentale décisive parce qu'elle s'avère toujours aléatoire; elle "tente l'aventure" au sens plein du terme, au lieu de s'en référer aux conventions admises . Ainsi le mixte entre la réalité et son contraire tend à concilier les aspirations et les exigences de manière satisfaisante. Aragon fait l'éloge des avantages que présente le principe d'un tel compromis : les "auteurs de contes de fées" --c'est ainsi qu'il appelle plaisamment le courant irréaliste -- ne sont tenus à aucune obligation , mais leurs illusions perdent en force s'ils ne leur concèdent aucun fondement réel (cf. "Préface" aux Beaux quartiers et "Préface" à La Semaine sainte) . En revanche, l'idéologie de la véracité pèse sur le romancier réaliste ; c'est pourquoi " *il est celui qui a le plus de peine à rester un écrivain*" (18) comme s'en est rendu compte l'auteur des Communistes première version (cf. Postface du "Monde réel"). Les derniers romans affirment, par contre, l' irréductibilité du romanesque en misant sur l'invraisemblance, sur les abus de la fiction *au nom* du réalisme , et non sur le réalisme *contre* le trop de fiction.

Un tel renversement des perspectives permet à l'auteur d'être perpétuellement ailleurs , inassignable, de déjouer singulièrement l'attente par rapport à son image d'écrivain. C'est pourquoi il ne faudrait pas figer le schéma binaire qui vient d'être construit sur une

simple opposition. Les deux logiques se rejoignent , s'interpénètrent, dans la mesure où c'est le principe même de la réalité qui lui échappe et nous échappe alors comme à plaisir.

*

Si la réalité se dérobe, c'est qu'il y a peut-être en elle *du secret* et du *chaos*; les deux choses sont assez proches : l' informulé et l'informe ; ce sont des états en étroite connexion avec les processus de la genèse, et qui stupéfient et fascinent . Le texte des derniers romans semble renvoyer leur image presque monstrueuse . Aragon a fait cette étrange confidence à Daniel Wallard : "*J'ai toujours écrit à cause de quelque chose d'autre dont je ne parlais pas [...]. Tu ne sais pas, pour* [que] *ce que j'écris puisse tomber dans les mains des gens comme une chose humaine, par quoi je dois passer. Ce n'est pas croyable.*" (19) . Et dans le dernier de ses derniers romans, Aragon constate : "*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.*" (T/R, p. 436). Mais la forme du secret la plus spécifique de la fiction n'est-elle pas la feinte, c'est-à-dire un secret éminemment fictif, qui joue sur la supercherie dans l'écriture? [cf. chapitre II, 2, 3]. Pour en revenir , donc, par ce biais, à la dualité précédemment exposée , la *fiction* pure serait associée symboliquement au travestissement, et la *réalité* pure -- au contraire-- au dévoilement du secret . Tandis que le réalisme a une fonction explicative (JI, p. 74) , l'affabulation spontanée, improbable à l'origine aurait plutôt pour fonction de poser l' énigme, et non de la résoudre (JI, p. 9). "*Ecrire* ses *secrets*", cela ne veut pas dire nécessairement en donner la clef, au contraire. (JI, p.

31). Il ne s'agit donc pas uniquement de *mentir* pour plaire et de détourner pour séduire, comme pourrait le laisser supposer le rapprochement avec les artifices du baroque, mais bien pour tâcher d'atteindre une vérité codée, cachée. Dans la mesure où l'écriture vise à la fois à déchiffrer les énigmes, mais aussi à entretenir , à préserver le non-dit dans et par le jeu de la fiction, un autre lien assez déconcertant , qui renferme une nouvelle ambiguïté, apparaît entre ces termes contradictoires .

Il nous paraît probable, néanmoins, que le jeu du "mentir-vrai" se fonde essentiellement sur les "abîmes" du secret dans l'écriture (20) . Dans l'introduction , puis dans le chapitre II , nous avons posé les principaux jalons qui nous permettraient ici de caractériser l'écriture des derniers romans comme une poétique du secret, en précisant qu'il ne s'agit pas uniquement d'une quête du secret "réel". Car l'écriture de la fiction fait valoir le fait du secret *comme s*'il ne nous livrait que son image déceptive à la surface du texte. Cependant avant d'analyser de plus près le statut et la fonction du secret, il convient peut-être de ressaisir , de rappeler l'extension très enveloppante du champ sémantique du secret dans les textes étudiés.

Les secrets de la "représentation fictive" ne sont jamais entièrement anecdotiques; ils concernent déjà la théorie de l'écriture. En effet, les clivages de l'incognito , les effets d'anamorphose des protagonistes que nous avons étudié aux chapitres I et II ont montré que l'identité des personnages romanesques constitue déjà une réserve inépuisable de secrets exploités au niveau diégétique pour mobiliser l'intérêt , en déjouant les évidences (21) . Plus profondément, le dédoublement permet de reconnaître une béance, un effet d' altérité où se découvre à demi le secret de l' être . La genèse du Double dans les derniers romans d'Aragon se présente ainsi

comme un jeu de reflets brouillés ,dépareillés , confus, où s'entrecroisent les instances équivoques de l'énonciation et de l'écriture fictive (comme pour Anthoine , et Alfred , narrateurs-scripteurs, qui sont les doubles supposés de l'auteur) , les pilotis "réels", référentiels (souvent composites, hybrides) , les jeux de l'intertextualité. C'est pourquoi il est problématique d'isoler un "espace diégétique" de la représentation comme une catégorie spécifique de l'analyse : d'une part, le niveau de l'histoire fictive est perturbé , contesté, et d'autre part , l'espace diégétique peut se lire comme une allégorie réflexive de l'écriture romanesque , où apparaissent déjà toutes les modalités du mentir-vrai . Par là même, les figures du secret dans la fiction se trouvent confirmées et reportées au niveau de la "métafiction".

Mais la motivation du secret se trouve aussi associée directement à la problématique de l'écriture. Dans Blanche ou l'oubli , c'est le langage intérieur qui constitue pour le pseudo-linguiste du roman la source cachée de l'inspiration . Il ne s'agit pas du tout, comme chez Bergson, d'une pensée de l'ineffable , mais du "bouillonnement" d'un idiolecte à usage privé. Cet argot intime, "*potasson secret*" , "*individuel parler de Sioux hétérogène*" (BO, p. 378) , charrie de nouvelles images , au hasard des trouvailles , des associations de mots, parfois plurilingues. Jusque dans les incorrections , les impropriétés , c'est l'instrument essentiel du "style" tel qu' Aragon le conçoit dès la période surréaliste.

En outre, la pratique de l'intertextualité , comme nous l'avons vu, sert souvent à coder les indices du secret autobiographique . Un autre jeu consiste à dévoiler la réalité cachée dans les oeuvres de fiction d'autres écrivains : les modalités du mentir-vrai sont réfléchies sur

un autre texte pour en décrypter les secrets; elles sont déplacées du sujet de l'écriture vers tel autre objet écrit (22).

Enfin, les codes de l'écriture-lecture que propose l'auteur dans son propre "métalangage" peuvent être analysés comme une poétique du secret . Dans La Mise à mort, le modèle du roman policier et la référence au mythe grec d' "OEdipe" placent l'élucidation du secret sous le signe de la culpabilité ; une allusion au poème du Jabberwock de Lewis Carroll (MM, p.187) qu'il faut déchiffrer à l'envers , à l'aide d'un miroir, emblématise les secrets représentés dans le monde fictif .

Après le chapitre "Parenthèse-Hypothèse" de Blanche ou l'oubli, un important chapitre de Henri Matisse, roman nous livre une théorie du roman -parenthèse , qui s'apparente à la conception d'un labyrinthe de "*soupirs soupçons soupapes*"("L'homme fait parenthèse", mars 1968, HM, II, pp. 145-158). L' ouverture et la fermeture des parenthèses symbolisent un art d'enclore le secret, mais aussi de contourner les entraves de l'inter-dit: arabesques, écrans sans fin, abîmes, parages, parergons (23) de l'homme écrit , interférences et variations, rien n'est dit qu'en suspens, ailleurs , entre deux signes . Le procédé de la parenthèse instaure un système complexe d'attentes, de leurres qui subtilise l'objet de la représentation; avec une liberté de jeu étrangement familière à l'auteur , les figures sinueuses déploient leurs séductions, au double sens de piège et de plaisir esthétique. Le romancier s'embourbe même dans le chaos exubérant de la matière , il nous confond avec ses secrets de prestidigitateur, il nous amuse avec ses attractions de baraque foraine ; la technique de la parenthèse procure parfois une détente , un relâchement dégradé, sous la forme d' une récréation poétique que ce passage évoque avec brio:

[...]pour ma part, je nomme roman une machinerie, une machination, un machin, quoi! [...] un truc comploté [...] un compost [...],une

complicité de vous à moi ...avec chausse-trapes, vampires de poche, fausses portes, murs pivotants, fenêtres peintes, miroirs transparents, souterrains à donner le tournis à l'acarus sarcopte en personne, yeux à fermeture éclair, espièglerles de radars et mille et une autre nuits, enfin comme ces dessins de paraphes où le plein succède au délié avec des courbes de slalom , et l'on en oublie le portrait du bonhomme pour n'y voir que la perfection des parenthèses. (HM, II, p. 149)

Il pourrait être fait allusion ici à un référent iconographique: une des illustrations de Théâtre/Roman représente en effet "L'Homme écrit..." à travers une série de paraphes avec pleins et déliés(cf. ORC, p. 72-73) . Mais ce peut être aussi en termes abstraits, philosophiques que la théorie de l'écriture est placée en regard d'un point aveugle :

> Et dans ce que je vois grandit l'invisible
> Invisiblement Dans ce que je vois toujours
> Il y a l'invisible et l'invisible
> Est mon théâtre (T/R, p. 191)

L'apologie de l'invisible semble mieux convenir pour désigner par métaphore la littérature, dans son caractère purement verbal, que le théâtre, qui passe par la représentation visible au sens où il est spectacle . Dans le dialogue poétique où figure cette citation , l'Acteur parle contre le Metteur -en -scène, il se définit comme deux fois dupe, entièrement impliqué dans l'apparence puisqu'il est l'homme joué (24) .

En dehors des textes étudiés, les commentaires d'Aragon sur son oeuvre confirment une certaine propension à retourner sur les traces du secret (comme sur les traces du crime), à *expliciter* cette motivation essentielle de l'écriture : il évoque à propos du recueil des Yeux d'Elsa l'influence du "trobar clu" ("l'art fermé") dans un article de 1941 , "La leçon de Ribérac ou l'Europe française"; un entretien sur La Semaine sainte s'intitule "Secrets de fabrication" (repris dans J'abats mon jeu) ; dans le discours qu'Aragon prononce lors de la remise de ses archives au CNRS, "Un grand art nouveau: la recherche"

(1977) , il associe le thème du secret à l'analyse des manuscrits. Dans Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit* (1969), Aragon considère que l'activité créatrice serait régénérée par la vertu des secrets qu'elle découvre. Tel serait le principe symbolique de l'engendrement de l'écriture . Raymond Roussel et Samuel Beckett sont désignés parmi les héritiers du *trobar clu* moderne (JI, p. 137). L'incipit étant une figure métonymique de l'invention, il revêt une importance primordiale. S'il fait surgir une énigme que le récit tente d'expliquer, à la fin de cet essai, le "*mystère de finir, ce silence qui suit l'écriture*" n'en est pas moins reconnu comme plus insondable (JI, p. 139). En effet, dans l'imaginaire aragonien de l'écriture-lecture, l'invention ne s'épuiserait jamais à son terme si elle pouvait encore contenir en germe de nouveaux secrets au lieu de les expliciter; le mouvement perpétuel de circulation des secrets tend au dépassement de leur élucidation. C'est pourquoi l'acte de conclure est contredit pour préserver symboliquement les virtualités de la réécriture et du non-dit (25).

Cette poétique du secret associe étroitement à l'acte d'écrire l'investigation heuristique que constitue l'acte de lire . Plus que tout autre motivation de la lecture, le commentaire littéraire peut être considéré comme un art plus ou moins savant de découvrir les secrets d'une oeuvre . Aragon lui-même a commencé très tôt à chercher à comprendre comment les livres étaient faits de l'intérieur; il reconnaît l'expérience acquise dans l'imitation active d'autres oeuvres, bien qu'il dénie le caractère scolaire de certains exercices qui relèvent de l'apprentissage. En tout cas, la théorie de l'écriture comme lecture , développée dans Je n'ai jamais appris à écrire, intègre la pratique réflexive du commentaire, ce que les derniers romans confirment par la prolifération du discours métatextuel dans le texte. Si l'autorité d'un texte consiste à figurer une vérité ,

certaines pratiques "archaïques" du commentaire se soumettent à l'oracle qu'elles interrogent, d'autres sont fascinées par les arcanes d'un "savoir-écrire" où se confirment les pouvoirs du langage . Elles subsistent quand le lecteur se surprend à participer à un concours d'énigmes ou entretient une relation déférente au mystère du génie créateur .

Mais il n'est point nécessaire de s'en tenir à ces phénomènes extrêmes où s'affirmerait une communion dans le secret maintenu . Les discours critiques et théoriques s'efforcent d'apercevoir ce qu'un texte révèle ou occulte, au fur et à mesure qu'ils s'approprient une compétence qu'ils dénient parfois à l'oeuvre (ou à l'auteur) . Une hypothèse , une interprétation visent souvent à ressaisir la dichotomie du dire et du taire à travers un renversement dialectique de l'apparence à l'essence. Ainsi, le goût de l'élucidation est au principe des "explications" de texte (comme leur nom l'indique...), des comparaisons érudites entre les mythes littéraires, de l'analyse génétique des avant-textes , des théories fondées sur les structures "profondes" , "cachées" au niveau empirique, de la découverte des hypotextes issus de l'intertextualité, de la critique biographisante, de la psychocritique et de la méthodologie psychanalytique en littérature... Mais , en se prêtant à une lecture plurielle , à des hypothèses variables, l'oeuvre jugée ouverte à une quantité indéfinie d'interprétations virtuelles, démontre par là même qu'elle n'en épuise aucune . Tout porte à croire qu'elle renferme par le biais du langage - suggestion un excédent de non-dit, qu'elle s'engendre au coeur d' une relation d'inconnu, qu'elle se dérobe à mesure qu'elle fait l'objet , historiquement, de nouvelles lectures ... Toute oeuvre "digne de ce nom" est regardée comme le signe étoilé d'une énigme toujours inexplicable.

Les derniers romans d'Aragon vérifient cette loi générale, tout en la déplaçant à travers un cas particulier qui consiste à désigner à l'attention du lecteur les modalités du secret insoluble . En effet, conformément (si l'on peut dire) aux propriétés de l'anomalie, la problématique du secret affleure à la surface des énoncés , de l'énonciation fictive, et des codes de l'écriture romanesque , avec une insistance paradoxale. Tout "OEdipe", le troisième conte de la chemise rouge , emblématise le point de vue du Sphynx; et du mythe grec au roman policier , les références du "conte" multiplient les registres de l'équivoque . Les textes de notre corpus , en révélant l'importance du questionnement du secret dans l'écriture romanesque , s'opposent aux tentatives de déchiffrement hâtives du lecteur . Le vertige du mentir-vrai joue à décevoir, à égarer l'herméneute . Les derniers romans ne cessent d'entretenir le lecteur de ce que l'auteur lui cache , et que celui-ci croit découvrir . Ce dispositif fondamental de leurre n'a pas seulement recours à ce que Barthes a appelé le code herméneutique du récit; il prend également appui sur le commentaire pour jouer des ressources de l'interprétation. Le contenu caché que laisse supposer le secret a tendance à paraître introuvable . Dans l'énoncé fictif, à travers l'énonciation et les codes de l'écriture ne subsistent que l'image apparente du secret , ses indices formels que constituent les allusions explicites au secret, les questions sans réponse, les incertitudes de l'enquête. D'où la perplexité du lecteur face au romancier qui a tout brouillé, qui a manigancé l'équivoque. Le secret, c'est peut-être de nous faire croire au secret, de recourir au secret et de le manipuler dans l'écriture. Chaque fois que le lecteur rencontre une équivoque, il faut suspecter une feinte du secret et peut-être aussi sa sublimation, puisque celle-ci n'est plus entièrement fondée,

fonctionnelle. Le secret dans l'écriture devient un fait de discours, un mode d'énonciation, un moyen d'invention romanesque.

*

La stratégie des derniers romans met en difficulté notre investigation . Elle confronte le lecteur aux mirages du secret. Quel est le statut du non-dit dans le mentir-vrai? Comment cerner les rapports entre la feinte et l'aveu autobiographique? Qu' attendre du déchiffrement de cette poétique du secret si l'écriture romanesque se désigne comme intermédiaire entre le vrai et le faux ?

Les effets de brouillage , la pluralité des voix et des registres (familier, ironique, emphatique, etc) permettent toutes sortes de dénégations . Dans ces conditions, il reste problématique de connaître ce qui est en cause, dans l'arrière-texte, en- deça de la fiction ; l'auteur ayant choisi le statut de l'Indifférent, du tiers invisible, de l'Absent, rien de ce qui se dit ne l' affecte, ne l'atteint directement en tant que "sujet de l'écriture"; cependant, le lyrisme , le tragique se déploieraient suivant le flux ou le reflux de l'aveu; toute une rhétorique en fait connaître les difficultés, les suspens, les contournements . En même temps, les jeux verbaux, les "ficelles" du récit (MM, p. 266), la contrebande des allusions cachées apportent souvent un contrepoint humoristique. En multipliant les coïncidences et les distorsions biographiques et chronologiques, le romancier incite ses lecteurs à rétablir la réalité sous les anomalies , à déceler les contrefaçons, les déguisements de la fiction ; mais il ne nous cache pas que ce protocole de lecture est piégé . Il est peu d'écrivains qui encouragent à ce point une telle compulsion à l'interprétation pour la décevoir, pour l'éluder. En outre, le

décryptage du "mentir-vrai" n' apporte peut-être pas de révélations décisives quant aux faits événementiels et référentiels . Traités comme de petits rébus, comme des cryptogrammes, les indices biographiques peuvent être considérés comme un jeu d'énigmes , à moins qu'ils ne se rapportent à l'inscription d'un arrière-plan fantasmatique . Ils ne se vérifient donc pas seulement "empiriquement", dans la mesure où ils décrivent la poétique du mentir-vrai. Contrairement aux Mémoires, cet art romanesque a tendance en effet à boucler ses structures au niveau de l'invention, de l'imagination créatrice.

Certes, les contradictions d'Aragon--et elles sont légion-- doivent être relevées , mais elles ne permettent pas toujours de déceler une vraie difficulté où se cacherait un non-dit. Elles ne sont pas toujours le signe d'un achoppement: leur mécanisme a quelque chose d'excitant, même si la crise est insurmontable; il arrive en effet que le vertige de la contradiction se présente comme un glissement dialectique propice: *"Pour moi, je ne sais comment je fais. Je n'ai pas plutôt avancé quelque chose sur un sujet qu'il me faut le contredire...D'ailleurs, il suffit de voir la différence qu'il y a entre mes livres; j'ai toujours écrit le livre qu'on n'attendait pas de moi, et on a toujours été déçu."* (Elle, 14 février 1964, p. 91) . L'auteur connaît sa nature, et il ne la réprime pas. En 1969, dans son essai sur les incipit, il reprend cette idée : il écrit un livre contre le précédent , ce qui constitue souvent un défi à l'adresse du lecteur (JI, p. 96) . Les derniers romans illustrent aussi les ressources des contradictions: l'écrivain les utilise , les manipule pour inverser des termes, pour retourner la situation ,pour entretenir l'instabilité (cf. MM, p. 479), de sorte que l'incohérence ne le gêne pas, ou moins qu'on ne le pense. A vrai dire, Aragon pratique la logique de la contradiction "créatrice" , dont Frédéric Paulhan a analysé la vertu dans un essai

retenu par Aragon pour la Bibliothèque J. Doucet . Le dernier Aragon se meut avec plus d'aisance que de peine dans le paradoxe, ce reflet voulu, outré de la contradiction que le concept du "mentir-vrai" désigne dans ses rapports avec la fiction : "*Le paradoxe c'est la dialectique de la vie.*" (OP5, p. 360) .

Il est peut-être en ce sens le produit d'une philosophie non dogmatique, acquise à travers l'expérience, qui permet de trouver, d'inventer des compromis, de concilier l'inconciliable, d'expliquer l'inexplicable. Le réalisme d'un genre paradoxal qui se constitue dans notre corpus ne cherche plus à dominer ses contradictions , mais à les faire coexister; elles se rencontrent dans une chaîne circulaire, ce qui permet à la chose écrite d'être niée, annulée, et du même coup à l'auteur de perdre ses propres traces, de les effacer . Le secret de l'image qui se maintient à la faveur du désordre apparent instaure dans les derniers romans une certaine jouissance plus ou moins avouée du puzzle , dès lors que l'auteur n'a plus la prétention ni le souci de mettre en ordre la réalité, pour la rendre intelligible dans une certaine perspective idéologique. Dans La Mise à mort, la manipulation des incompatibilités s'autorise du "*comportement dialectique de l'esprit*" chez Lautréamont-Ducasse , ce "*génie à deux faces*". ("Lautréamont et nous, II", "Les Poésies voient le jour", L.F, n° 1186 du 8 juin 1967, p. 6.) En effet, Aragon se refuse à dissocier la "réécriture au Bien" de la part maudite de l'oeuvre dont la définition est elle-même équivoque. Le procédé des "collages" auquel Aragon s'intéresse de longue date permet lui aussi la coexistence d'éléments hétérogènes, hybrides .

D'autres phénomènes que les contradictions sont peut-être des artifices moins maîtrisés, moins contrôlés. Dans la mesure où les "non-dits" d'Aragon dissimulent peut-être la vérité à l'insu de l'auteur, il

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

y a lieu d'analyser avec attention les doubles entraves , les évitements et les dénégations dans le discours romanesque. Ces phénomènes s'imposent souvent aux abords de l'aveu autobiographique , ou à propos de la méconnaissance politique et idéologique. L'omission d'un évènement d'importance (par exemple le pacte germano-soviétique dans la chronique du "Miroir de Venise"), l'abandon d'un thème ou sa réfection , le remaniement des codes idéologiques font sens . Mais pas plus que des contradictions , il ne faut pas tirer de conclusions hâtives concernant les implicites du discours romanesque . Devant les lacunes , les inconséquences, les distorsions du texte , l'interprétation est tentée assez inévitablement , par définition, de leur substituer une version cohérente; elle court alors le risque de réécrire le discours romanesque, d'occulter ,et par là même de trahir sa forme disjointe, irrégulière. La volonté de comprendre se transformerait insidieusement en manie de la rationalisation . C'est là une imposture critique en ce sens que le texte appelle peut-être une autre conception du dicible et de l'indicible, un tout autre partage de la vérité et de la fausseté que ceux qui définissent les présupposés du commentateur; mais parfois cet investissement projectif du lecteur correspond , à l'inverse, à une forme de rêverie, mieux accordée à la nature de la fiction romanesque : "*Les blancs* romanesques [...] *laissent au contraire place à toutes les suppositions du lecteur. C'est-à-dire au délire d'autrui.* " (Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit* (note infra-paginale, p. 35). La critique soucieuse de validité, dans l'ordre de la vérité externe, n'échappe pas non plus au contresens, à l'erreur d'appréciation. En effet, rien ne permet de décider en toute certitude de la nature, du sens et de l'importance d'une omission. Aucun discours ne saurait tout dire, et de ce fait une place vide ne correspond pas nécessairement à une manipulation fallacieuse de la vérité; elle n'est pas toujours

intentionnelle; cette omission peut même , le cas échéant, servir à marquer l'emplacement d'une vérité inaccessible. Dans la nouvelle autobiographique du "Mentir-vrai" , il est question d'un enfant à qui l'on ne dit pas la vérité. De même , à l'ouverture de La Mise à mort, dans "Le miroir de Venise", le narrateur retrace son aveuglement à la vérité, à l'époque stalinienne. Comment se représenter , sinon par une fiction, ce qui n'était pas su , pas compris , et ce qui a changé depuis, irréversiblement? Ces deux exemples d'une importance manifeste montrent que la vérité fait l'objet d'un paradoxe : parce que le vrai n'est pas advenu, ou advenu plus tard, après-coup, il est indissociable du mensonge, il est compromis dans le camouflage ; il faut dire le contraire du vrai pour dire le vrai.

Les stratégies du mentir-vrai cautionnent mieux cette approche dialectique du vrai parce qu'elles renvoient à une expérience réelle d'un leurre impossible à dénoncer si ce n'est comme l'aveu d'un silence. Il n'y a pas , en tout cas, d'occultation des "blancs" : ils l'emportent sur l'ordre du dire : l'auteur de Théâtre/Roman accorde aux silences "*poids égal des mots*", pour rendre "*impossible de brûler les silences*" (T/R, p. 423); les subtilités du discours , les motivations du récit romanesque n'entament jamais assez cette réserve d'une vérité à jamais inaccessible; il y a du manque, de l'inexprimable; des effets de suspens, de déchirement (typographique, thématique) ; de multiples allusions aux corrections, aux biffures, à la restitution du blanc sous la forme de l'auto-censure. Même si l'on peut détecter dans une omission la teneur d'une falsification , une fois détectée, dialectiquement elle s'inverse, pour révéler le mensonge.

Il y a assez d'effets de miroirs en tous genres , à tous les niveaux, pour comprendre le faux-semblant non comme une tricherie, mais comme le signe visible d'une tricherie. Un énoncé comme celui-ci est

tout à fait révélateur de cette vérité du semblant: "*[...]je crois au miracle de l'équilibre, je survis...des jours , des semaines...je suis là qui fais semblant, semblant.*" (BO, p. 502). De même, toutes les lacunes produites comme telles, mentionnées marquent l' emplacement du non-dit, ils en rappellent la trace au lieu de l'occulter définitivement. Selon Jankelevitch, l'ironie a pour fonction de permettre cette démystification. La réflexivité des derniers romans est à lire, elle aussi, au second degré. L'omission peut être , qui sait? le signifiant d'une vérité à connaître, et qui se fait jour ailleurs dans le texte, ou encore, le plus souvent, d'une vérité indéchiffrable . Les silences sont une déchirure, une latence de la fiction, plus révélatrice peut-être que les anecdotes, les récits (T/R, p. 243).

On a également reconnu , admis, que la fiction, bien qu' elle ressemble à un évitement, est encore la meilleure couverture pour se défendre de l'éventuel reproche de ne pas "tout dire" (notamment sur le stalinisme): car le roman n'est pas justiciable d'un débat de ce type, contrairement à des Mémoires . Le personnage de "L'Ecrivain" dans Théâtre/Roman renverse les rôles établis en dénonçant les prétentions abusives ou naïves à dire le vrai : "*Je ne suis pas loin de considérer les mémorialistes comme des faussaires.*" (T/R, p. 400). L'honnêteté exigerait de n'écrire que des romans. Peu importe s'il en résulte une extension indéfinie qui absorberait tous les autres genres d'écrits. Malgré les apparences, ce n'est pas à l'auteur qu'il revient de satisfaire à un contrat de véridicité, pas plus qu'il ne revient aux préjugés du lecteur d'en juger. Il suffit au texte de faire état de son statut (d'en jouer) pour que la légitimité du procès soit perdue d'avance [cf. chapitre II, 3-D]. Le polémiste est à court d'arguments après avoir dénoncé le parti-pris de la fiction qui autorise l'auteur à ne rien attester; il est contraint à piétiner au seuil du texte. Le

romancier lui oppose que si les manifestations de l'erreur sont universelles, l'énonciation du vrai n'est pas possible, ou du moins ne consiste qu'à dénoncer cet état de fait (26) .

Le vertige de la fiction, dans les derniers romans , peut aller de la réflexivité à l'aporie , de l'auto-représentation à l'anti-représentation . Mais contrairement à la problématique du Nouveau Roman, la réalité extérieure n'est pas pour autant un terme exclu , puisque les trucages du faux-semblant, les effets d'illusion subvertissent autant les conditions d'un discours ou d'une lecture autobiographiques que les principes du réalisme "classique". Comme le montrent les diverses fonctions du miroir, cet objet symbolique , les enjeux du mentir-vrai se rapportent à la fois à la conception de l'écriture et aux fantasmes narcissiques, à la théorie du roman et à la projection-écran du référent . Il s'agit donc d' un concept-charnière, formant un système intermédiaire où s'imbriquent la théorie du réalisme , les brouillages de l'autoportrait, la réécriture des débats idéologiques antérieurs. Le réalisme s'y définit comme une théorie de la fiction , mais il peut aussi se décrire comme une nouvelle et dernière strate archéologique du discours de l'écrivain.

La volonté de roman, c'est-à-dire la volonté de fiction qu'affirme l'auteur (cf. "Avant-lire" au Libertinage , 1964 , l'année de publication originale de la nouvelle du "Mentir-vrai") sert à contourner les impasses , à remanier l'image de la réalité . La cohérence du dispositif symbolique du mentir-vrai se reconnaît à cette solution -échappatoire, propre à désamorcer les présupposés idéologiques . La théorie de la fiction permet de reconnaître l'erreur universelle , et de ne rien reconnaître, en alléguant un certain consensus, à savoir qu' il n'y a pas lieu de demander des comptes à l'imaginaire , qui, indifférent aux jugements éthiques exerce une

attraction incomparable. Pour résumer la parabole de Blanche ou l'oubli , la variation historique des critères du vrai et du faux dans le "monde réel" fait que la fiction d'aujourd'hui sera la réalité de demain, et que la réalité d'aujourd'hui sera à l'avenir regardée comme une fiction. Les illusions ne sont jamais qu'imparfaitement corrigées; la scène de l'Histoire est agitée de bouleversements en tous sens , à telle enseigne que le panorama mouvant des croyances opposées s'équilibre en fin de compte dans le néant du sens. Le doute , le relativisme , complices des valeurs de la fiction, prennent leur revanche sur le dogmatisme du savoir . A l'écart et en-deçà des règnes de la fiction , il ne subsiste que le tragique ; la douleur tragique , cette catégorie de l'anti-fiction, qui perdure , immuable, est peut-être le seul indice par quoi peut être atteinte la réalité à l'état pur.

A "dénoncer" cette volonté de fiction comme un pur subterfuge idéologique, on ne fait preuve, par un singulier retournement des choses , que d'un excès de rigidité idéologique (à notre avis, l'ouvrage de S. Bibrowska tombe dans cette erreur [cf. chapitre II, 2-C]). Les derniers romans contredisent une critique acharnée à en interpréter le contenu politique ; la virtuosité des ressources littéraires fait ressortir le caractère sommaire de cette polémique . Tout se passe comme si le lecteur était placé devant un mécanisme de double entrave dont l'effet de dissuasion l' obligerait à remettre en cause certains présupposés . La modernité de ces textes tient à ce que les paradoxes du faux-semblant nous écartent des conclusions trop simples qui ne renvoient qu'à des a-priori. Le statut que le mentir-vrai accorde à la fiction pour déconcerter et contredire les apparences a le mérite de (faire) savoir l'erreur qu'il y a à prétendre "savoir". Mais ce dispositif n'est-il pas un moyen plutôt

qu' un but en soi? Ne faut-il pas , au -delà de ce constat, cerner les stratégies de ce vertige? Les quelques remarques qui suivent nous amènent à souligner que le recours à la "fictionnalité" peut servir à la fois d'avertissement au lecteur, et à l'auteur, de moyen de protection du secret, de mécanisme de défense.

Les deux sont liés; la poétique du secret instaurerait en effet entre le lecteur et le romancier un affrontement d'intérêts ; l'enquête que nous prétendons mener, l'auteur la contrecarre :

> [...]moi qu'on tient pour un romancier, [...] on essayera, si on continue à s'intéresser un tant soit peu à mes écrits, d'y découvrir, sous l'aspect de personnages inventés, des traits de moi-même, des faits de ma vie, *d'expliquer* enfin les mensonges de mes romans pour y trouver les aveux, les secrets de mon existence.
> [...]. Pardonnez-moi. Mais veuillez comprendre, en passant, que ce livre-ci [...] , avec [...] son désordre apparent, comme son désordre réel, n'est de bout en bout qu'une tentative d'en désorienter l'analyse et l'interprétation. (T/R, pp. 407-408)

Une crainte panique de l'indiscrétion, de l'effraction semble déterminer l'inviolabilité , c'est-à-dire l'illisibilité des secrets intimes. Ce que le romancier veut éviter, c'est d'être disséqué sur la place publique ; le vertige de l'écriture sert à résister aux maladroites tentatives de déchiffrement du lecteur , à dénoncer les constats que nous établirions . Mais l'auteur se trompe peut-être sur nos intentions; nous ne croyons pas , pour notre part, qu'il soit recommandé de procéder purement et simplement avec les présupposés de l'investigation biographique, même s'il faut tenir compte de la caution qu'il lui apporte à son insu. Mieux vaut , à notre avis, questionner cet enjeu, et tenter une exégèse paradoxale, qui tienne compte des difficultés qui nous sont signifiées. Prenons appui sur les apories de l'interprétation qu'engendrent ici les modalités particulières de la fiction. Il est peut-être plus intéressant d'analyser comment s'élaborent les anomalies, les incohérences que

de chercher à percer les apparences, pour déchiffrer une cause extérieure .

1) Nous avons tenté de décrire les "manipulations" du discours romanesque : ses digressions, sa réflexivité, ses permutations, ses contournements, ses contradictions ... Admettons que ces altérations fassent la preuve qu'il s'agit de fausses pistes sur le plan référentiel , comme l'auteur entend nous l'indiquer. C'est donc qu'il faut dépasser l'objet d'une critique référentielle, "vériste" . Les effets retors permettent ainsi à la poétique du mentir-vrai de contrevenir au "réalisme classique", et par là de se constituer comme une innovation . De ce point de vue, l'intérêt même de ces "impasses" de l'écriture et de la lecture est de compromettre certains codes préétablis, et de découvrir d'autres rapports entre la fiction et la réalité, ainsi qu' entre la lecture et l'écriture. Nous avons suivi cette hypothèse de travail: après avoir montré comment la mimesis référentielle était brouillée par le double jeu des personnages et compromise par des stratagèmes spéculaires , nous avons étudié les remaniements des positions théoriques antérieures ; en dernier lieu, nous avons essayé de décrire en eux-mêmes certains mécanismes de cette poétique , à savoir les incidences théoriques , dans les oeuvres du corpus, de la conception de l'avant-texte , du genre, du langage, de l'intertextualité.

2) On peut défendre cependant le bien-fondé de l'hypothèse inverse, dans la mesure où il est arbitraire d'évacuer totalement le plan référentiel dans l'analyse. Les ambiguïtés de la représentation ne s'expliquent pas , ou pas seulement ici, dans une perspective théoricienne. La dénégation de l'écriture autobiographique , l'évitement d'une enquête policière sont des aveux suffisants pour permettre au lecteur de suspecter les alibis de l'auteur; puisque les pistes en ont

été brouillées "*sciemment, [...] cyniquement*" (JJ, p. 57), il ne faut pas abandonner cette investigation de la réalité cachée [chap. II, 3]. La stratégie du mentir-vrai exige en contrepartie que le lecteur redouble de vigilance, d'habileté, et de perspicacité . Alors que l' hypothèse précédente permet d' étudier les figures du mentir-vrai , celle-ci maintient comme pertinente la question des causes de l'inavoué et de l'inavouable dans l'écriture . Il y aurait donc un double régime du texte ainsi que de notre rapport au texte.

En multipliant ainsi les embûches de l'interprétation, les derniers romans renvoient au lecteur une image critique de ses présupposés ; le mécanisme spéculaire est fondé sur le questionnement de notre conception de l'oeuvre et de l'auteur (27) . Tel serait le rôle didactique des brouillages, des contradictions ostensibles de la fiction , de l'écriture et du référent. L'auteur réfute les lieux communs tenaces qui le concernent en objectivant ses contradictions. Le lecteur s' en irrite lorsqu'il n'accepte pas d'être remis en cause (ou de voir l'auteur se remettre en cause, ce qui revient presque au même). Sur la scène du mentir-vrai , l'auteur ne se reconnaît plus, et le lecteur ne s'y reconnaît plus; mais en fin de compte ce double dévoiement peut séduire . Les derniers romans semblent ainsi apprivoiser "l'inquiétante étrangeté" pour que la lecture progresse dans un but de recherche, de questionnement, où les images d'Epinal les vérités rassurantes, les mieux établies en apparence, se dérobent, s'effacent. En outre, l'enquêteur a mauvaise conscience de refuser les droits de la fiction (du "mentir") . Est-il encore légitime de demander des comptes au romancier réaliste au nom du "vrai"? Gilles Barbedette , dans un essai récent sur le roman, dénonce ce goût si répandu de la suspicion et de la dénonciation dont témoigne actuellement la vogue médiatique de la littérature du Moi et du "roman vrai" (28) . Toute la création

romanesque est réduite par les médias au repérage des éléments réels et autobiographiques. Avec ce questionnement de l'oeuvre se perd la liberté de l'écriture romanesque . L'auteur de cet essai accuse en outre l'héritage scientiste dans la littérature d'avoir contribué à imposer ces exigences de véridiction: il est question du Naturalisme; mais le réalisme socialiste s'inscrit lui aussi dans cette lignée. Il estime que toute conception de la lecture littéraire fondée sur le vrai est appauvrissante et dangereuse dans la mesure où elle condamne l'exploration des mondes fictifs ; cette finalité essentielle du genre romanesque devrait être seule prise en compte .

Bien que G. Barbedette dénonce, nous semble-t-il, à juste titre, la relation la plus triviale aux textes littéraires , il semble qu'Aragon ne cesse de *provoquer* ce type de réaction chez le lecteur pour le contredire. Loin de concevoir une "éthique" du lecteur éclairé , il heurte les présupposés du mauvais lecteur. Certes , les derniers romans ne se proposent pas de vérifier la réalité en la décrivant comme elle est ou comme elle devrait être ; ils visent bien plus à exercer une tension maximale entre le "monde réel" et les mondes fictifs. La tension qui s'accroît renforce les enjeux liés à la possibilité ou à l'impossibilité du déchiffrement. Le risque pris de part et d'autre a tendance , dès lors, à augmenter la compétition entre l'auteur et le lecteur (29) . Le "mentir-vrai" opèrerait à la jonction du monde réel et des mondes fictifs , c'est-à-dire en fait au point de disjonction de ces deux plans, en multipliant les anomalies , les méprises, les subterfuges, les heurts. Chez ce "réaliste" , les jeux de l'imaginaire passent par des communications dérobées et des commutations parfois explosives avec les circonstances , le contexte; c'est pourquoi la nécessité se renforce d' essayer empiriquement de les reconstituer, de les déceler. Encore faut-il apercevoir que les obstacles herméneutiques

ont partie liée ici avec le pouvoir de transformation de l'imaginaire qui non seulement entrave, mais dissipe le vérifiable. Le référent historique et biographique peut se refléter dans les intertextes les plus fabuleux, les moins réalistes; la perte de la crédibilité, les perturbations de la *mimesis* deviennent , à la limite, l'objet de l'investigation ; aussi faut-il se retenir de vouloir trouver hâtivement l'intelligibilité , la cohérence extérieures.

En ce sens, il ne suffit plus de chercher des clefs, il s'agit surtout de montrer comment le jeu vertigineux de l'écriture se soutient de son ambiguïté; le tour de force des derniers romans est de reporter l'intérêt sur le non-dit en tant que tel, sur l'indicible, sur les figures du vide, sur les paradoxes ou les équivoques du semblant . L'art du mentir-vrai réside ici dans cette tension irréductible entre l'encodage et le déchiffrement dont l'effet ne peut se maintenir qu'en dérobant le contenu du secret , en l'annulant, en jouant sur l'échappée, sur le blanc (30) .

La question demeure de savoir quelles sont les motivations de cette poétique de l'invérifiable. Le vertige de la fiction est le seul moyen de dépasser les contradictions inconciliables, les doubles entraves, les contraintes . En outre, les buts pragmatiques étroits du "mentir" (la falsification, l'omission) ne suffisent pas à expliquer les effets de ce vertige; il s'y rattache en effet une valeur heuristique , dans la mesure où l'*aire* du soupçon permet de réinventer l'écriture romanesque et de questionner la relation au lecteur. Dans la mesure où cette problématique tend à remanier de fond en comble les conditions de possibilité et de validité de l'interprétation, le "comme si" de la fiction aurait en effet une fonction "cognitive" expérimentale.

Mais le vertige de la fiction ne satisfait pas seulement à des motivations pragmatiques, didactiques ou critiques . La profusion des

doubles jeux, des pièges, des paradoxes allusifs se rapproche, à notre avis, des mécanismes tout de même plus gratuits de la création : elle apporte à l'origine le bénéfice de plaisir de la fiction; elle relève de la fonction ludique et de ses recoupements avec la créativité . L'auteur se perd pour se retrouver dans des identités multiples. Les masques variables de personnages et de narrateurs à la fois semblables et différenciés montrent assez que leur identité leur pèse, qu'ils aspirent à ne plus se reconnaître, à se faire passer pour autres qu'eux-mêmes. Au-delà du sens tragique que revêt l'auto-sacrifice, l'auteur attend de cette annulation même la possibilité de renaître à la faveur de substitutions à perte de vue. Au gré de leurs transpositions, les personnages révèlent que la volonté de roman se fonde sur le désir de l'altérité: "*Je ne reconnais pas celui qui parle, cet autre moi, mais un autre à chaque fois que le souvenir vient l'éclairer.*" (MM, p. 276). L'identité de l'auteur se fait étrangère à elle-même; de même, le référent se perd, s'altère, à la "*faussure*" du temps , pour reprendre le néologisme d'un poème des Adieux (1982) ("Paroles perdues", éd. Messidor, p. 43) .

De même, les narrateurs-scripteurs constatent que leur discours dévie sans cesse : "*Mais je m'écarte de mon propos. Je le perds tout le temps , on l'aura fini par remarquer.*" (T/R, p. 422). On peut croire que les mots servent à dissimuler (cf. FE, p. 142) , et que la fiction vise aussi à se détourner de l'aveu du secret (MM, p. 476) . Mais du fait que son *intention* n'est pas de parler de lui-même , mais d'inventer d'autres personnages, le romancier laisse ainsi *échapper autre chose* (de plus révélateur); il tombe sur ce qu'il ne cherchait pas à éviter (BO, p. 359) : "*Ce que j'ai à dire bouscule ce que je dis.* " (T/R, "Le contre-dit", p. 161) . Il découvre par rapport à ce qu'il voulait dire ce à quoi il ne pensait pas : "*On peut se*

taire de soi, mais cela parle, au fond, là où rien ne s'entend que du dedans." (Henri Matisse, roman, II, (mars 1968), p. 274). C'est pourquoi la fiction constituerait paradoxalement le lieu le plus approprié à un dévoilement dialectique de la vérité indicible : "*Il y a une heure entre le silence et la parole, une heure entre la mémoire et l'oubli, entre crier et craindre [...] une heure entre perdre et prendre conscience [...] pardonnez-moi les mots meurtris, ces bleus de l'âme, qui l'a frappée ?"* (BO, p. 220) . Il y aurait une certaine ressemblance entre les processus primaires et le principe de la fiction , car le fait même de ne pas assumer la réalité désignerait la place de l'Autre (31). Ainsi , dans la poétique des derniers romans, l'expérience de la création imaginaire serait mise à la disposition de ce que Lacan définit comme l'inconscient .

Mais l'invention du mentir-vrai , grâce à ses clivages, constituerait un espace de liberté incontrôlable qui renvoie à la logique de l'ouverture , de l'inachèvement et de l'ellipse: "Ce que nous cherchons est tout." . Le vertige de la fiction procure une forme de jouissance dans la mesure où la vérité est placée désormais sous le signe de ce qui échappe. L'écriture engendre l'informe et l'informulé; elle permet de s'égarer au seuil de l'irreprésentable . Jouer et déjouer, tromper et détromper, mentir et démentir: les derniers romans comptent sur cet étrange "à qui perd gagne" du réel à l'imaginaire. L'auteur parie sur ce qui n'est pas, et il entraîne le lecteur à en reconnaître à son tour les effets déconcertants . Une des paroles les plus profondes d'Aragon sur lui-même nous interpelle en ces termes :

> Vous pouvez toujours me crier Fixe
> [...]
> Je m'échappe indéfiniment sous le chapeau de l'infini
> Qu'on ne m'attende jamais à mes rendez-vous illusoires
>
> (Le Mouvement perpétuel, "Les débuts du fugitif", MP, p. 118)

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

REPRODUCTION AUTORISÉE

UNIVERSITE DE PARIS VII

I 15122-3 = 4

THESE DE DOCTORAT EN

LITTERATURE FRANÇAISE

présentée par Nathalie LIMAT-LETELLIER

LE VERTIGE DE LA FICTION DANS LES DERNIERS ROMANS D'ARAGON : VERS UNE THEORIE DE L'ECRITURE.

SIBIL Nº 288373

NOTES DE L'INTRODUCTION

(1) Sigmund FREUD, Le Mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient, Idées /Gallimard, n°198, p. 207).

(2) J. B. PONTALIS, "L'illusion maintenue", Nouvelle revue de psychanalyse, *Effets et formes de l'illusion*, n°4, automne 1971. --D. W. WINICOTT, Jeu et réalité. L'Espace potentiel, Biblioth. des Idées, 1975.

(3) Gilles BARBEDETTE, L'Invitation au mensonge , nrf , Gallimard, 1989, p. 16. L'auteur de cet essai sur le roman indique d'entrée un lien étymologique qui lui est cher, puisqu'il dénonce les pièges du "vérisme" pour défendre la supériorité de la fiction . Il n'y est jamais question du "mentir-vrai"; Aragon n'y est pas cité et les références essentielles sont prises chez Beckett, Borges, Cervantès, Flaubert, James, Tolstoï, Wilde... Le dernier Aragon fait bien une telle apologie de l'invention fictive, mais ce "réaliste" ne refuse pas pour autant , contrairement à la problématique de Gilles Barbedette, les déterminations de la vie, de la réalité extérieure.

(4) "*L'équivoque , un mot auquel notre Anthoine donnait un sens très particulier, devait porter sur des éléments autrement fondamentaux du récit que sur le physique du héros. Par exemple, sur le sujet même du roman qu'il écrivait maintenant [...]. D'ailleurs le roman pouvait avoir plusieurs sujets , comme plusieurs personnages . Du point de vue d'Anthoine, cela pouvait bien être le roman de quelqu'un qui a perdu son image, tandis que du point de vue de Fougère ce serait un roman sur le réalisme ou le chant, et ainsi de suite . [...]Mais la question n'était pas tant du sujet réel du roman , que de comment il serait entendu par les lecteurs.*" (MM, pp. 25-26).

(5) Sur cette non-reconnaissance des innovations de La Semaine sainte dans le commentaire de l'auteur, cf. l'article de Mireille HILSUM, "La question du seuil dans le paratexte aragonien", Histoire/Roman. La Semaine sainte, Publications de l'Université de Provence, 1988, pp. 294-311.

(6) Nathalie LIMAT-LETELLIER, "La Semaine sainte au seuil des derniers romans", Histoire/Roman. La Semaine sainte, Publications de l'Université de Provence, 1988, , pp. 266-292. Pour résumer quelques-unes des différences relevées : dans La Semaine sainte, il y a un suivi chronologique de "l'histoire contée" (la fuite du Roi pendant la semaine de 1815) qui ne se retrouve plus à partir de La Mise à mort; les mécanismes d'écriture qui préfigurent les derniers romans se trouvent localisés dans des parenthèses par rapport au récit , réservées à des intrusions d'auteur; ainsi, le commentaire sur l'écriture est encore limité et isolable , alors qu'il ne cesse d'interagir avec la fiction dans les derniers romans ; de même , à partir de La Mise à mort se fait jour une tendance plus marquée à l'intrication réflexive et à la confusion dans les anachronies diégétiques et dans les récits métadiégétiques. Enfin, l'instance de l'auteur se projette dans les *a-parte* de La Semaine sainte , mais elle ne joue pas encore à se dissimuler, à se travestir comme le montrent les effets narratifs du "double jeu" produits dans la nouvelle de 1964 puis dans La Mise à mort, Blanche ou l'oubli et Théâtre/Roman.

(7) Puisque Les Communistes devaient couvrir toute la durée du second conflit mondial, le grand roman collectif a néanmoins été abandonné très en deça de son projet initial, puisqu'il s'interrompt sur les épisodes tragiques de mai-juin 40 . L'écrivain s'est expliqué sur cet inachèvement dans la Postface des Communistes(1967), l'attribuant en grande partie au sentiment d'échec qu'il a éprouvé devant l'accueil des premiers volumes publiés. Il aurait été confronté alors à une double méprise des lecteurs . D'une part, alors qu'Aragon se penchait sur une tragédie *nationale* encore toute proche, le public non communiste n'a manifesté que désintérêt et mépris pour ce qu'il considérait comme un médiocre roman à thèse, une apologie politique partisane qui ne le concernait point ; ce public résolument inconciliable est, en l'occurrence, exclu, inexistant. A l'inverse, pour leur part, les communistes, directement concernés, lui ont adressé des éloges sans réserve, mais presque tous à l'aveugle, sans comprendre quels objectifs le romancier s'était fixé. En retrouvant leurs propres souvenirs , les militants de son parti, devant la recherche scrupuleuse de la documentation historique, assujettissaient l'écriture en toute bonne foi à la restitution exacte du "monde réel" , alors que l'écrivain aurait voulu , de par l' efficacité de son réalisme , faire revivre un grandiose souffle épique et donner à méditer aux temps de la Guerre Froide la déchirure morale que l'interdiction du Parti communiste français avait entraînée, bref, le mécanisme de l'exclusion symbolique, l'humiliation de la défaite, puis la reconstitution glorieuse (et comme mystique) de la communauté nationale dans la Résistance clandestine . En percevant chez les non communistes comme de la part des destinataires tout désignés par le titre même de son roman un profond malentendu , le *romancier* déçu semble avoir cherché à défendre la tâche entreprise au nom de ses propres valeurs, bien qu'il ait renoncé à la poursuivre.

(8)Il s'en est pris en ces termes aux "misérables inventions" de la jonglerie verbale chez Desnos ("Corps, Âme et biens", Le Surréalisme au service de la révolution, n°1, juillet 1930). Certes, la propension au scandale ainsi qu'aux pamphlets a marqué l'histoire du mouvement surréaliste . Mais cette explication ne nous paraît pas suffisante : en ces années de passage, où il force sa "violence d'expression" sous la pression de circonstances, comme il le reconnaîtra plus tard, Aragon se raidit excessivement contre lui-même pour servir la cause révolutionnaire . S'il accuse ici Desnos de "complaisance verbale", au lieu de se montrer sensible à l'exploration des propriétés du langage, c'est parce qu'il s'efforce de rompre avec une image de poète un peu trop littérateur qui pourrait être la sienne , puisqu'elle lui a été parfois reprochée par Breton ; c'est en lui , même si c'est contre l'autre, qu'il a renié cette aimable tentation du jeu verbal qui prendra avec Le Roman inachevé (1956) une revanche éclatante.

(9) Aragon met en doute l'existence de véritables historiens , en invoquant les variations successives dans l'interprétation des faits (cf. Aragon parle avec Dominique Arban, p. 172) . Certes, le mensonge historique , la falsification , l'omission volontaire, l'autocensure rejoignent l'acception triviale du "mentir-vrai" (MV, p. 24), mais il faut prendre garde que la critique aragonienne de l'histoire est beaucoup plus radicale .

(10) FREUD, Le Mot d'esprit..., op. cité, p. 172.

(11) Henri MITTERAND, Le Discours du roman, , coll. "Puf /écriture ", 1980. Dans la mesure où le réseau des compatibilités et des

incompatibilités s'élabore dans un nouveau contexte d'écriture, l'art romanesque du "mentir-vrai" constituerait un "complexe discursif" où l'auteur se livrerait à un vaste travail d'assimilation ou de transformation critiques .

(12) cf. Patrick TORT, La Pensée hiérarchique et l'évolution, éd. Aubier, 1983. Cité par Régine ROBIN, Le Réalisme socialiste, Payot, 1986, p. 111) .

(13) Paul CLAUDEL,"Poème ou roman? Aurélien", paru dans Les Etoiles du 15 mai 1945, p. 5.

(14) La traduction de l'édition Payen, que voici, ne rend pas l'adjectif "bel" ("par un beau mentir"): "*Pour atténuer la honte et éviter le scandale, il est utile de mentir un peu.*" cf. Tristan et Yseult, éd. de J. C. Payen, coll. "Classiques Garnier", 1974, p. 75.

(15) En raison de la connotation éthique du début de la phrase, ce serait aussi "mentir pour une belle *et bonne* cause"; mais alors nous insisterions trop en voulant traduire un seul mot par une périphrase entière .

(16) Ogrin va écrire au roi Marc pour lui proposer un compromis : l'éloignement de Tristan et le retour d'Yseult . Il achète à la Reine de très beaux vêtements (éd. Payen , op. cité, p. 87) pour qu'elle fasse à la Cour une réapparition somptueuse, éblouissante . Ainsi, la souillure de ses amours coupables et de sa vie sauvage avec Tristan dans la forêt sera ignorée ; Yseult semblera retrouver le Roi comme pour de nouvelles noces . La symbolique est la même chez Aragon puisque la culpabilité liée au stalinisme est comme effacée en faveur de la Reine; la dignité de la femme aimée est intacte, et l' image d'Elsa n'est que plus exaltée à l'heure du pesssimisme historique. Le poète cherche à sauver leur union comme un honneur au milieu du désastre, à sauvegarder tout le prix de cet amour de blessure , en lui accordant la grâce d'un art mystique qui se déploie de manière très fastueuse à partir de la fin des années 50, avec Elsa, poème, Le Fou d'Elsa, Il ne m'est Paris que d'Elsa, Le Voyage de Hollande , La Messe d'Elsa...

(17) A propos d' un texte de 1946 où il considérait l'oeuvre de Matisse comme un exemple à opposer à ceux qui se complaisent dans le désespoir stérile (NB: les existentialistes), l'auteur reconnaît aussi dans une note de 1969 qu'il n'a pu , malgré ses efforts, "garder la pose" et maintenir sur le tard , aux yeux d'autrui, son optimisme de commande (cf. "Apologie du luxe", HM, I, p. 285). L'accentuation du tragique dans son oeuvre tardive en constitue la preuve. L' "aveu" que renferme le texte "déchiré" de 1954 pourrait donc être interprété comme suit : l'écrivain communiste aurait du mal à dissimuler comme il le faudrait pourtant les blessures personnelles qui , au cours de son activité militante, affectent son idéal politique . Le malaise de l'auteur se révèle aussi dans le fait que ce discours philosophique sur le peu de réalité de la réalité extérieure à l'art n'est pas , nous semble-t-il, une manière "consensuelle" mais paradoxale et pratiquement irrecevable de défendre la "cause" de l'optimisme historique. Tout porte à croire que ce texte aura été écarté de la publication parce qu'il devait paraître trop subversif au regard de certains interdits idéologiques . S'il a été écrit en novembre-décembre 1954 , c'est-à-dire au moment de la mort de Matisse (et plus d'un an après l' affaire du portrait de Staline) , force est de

reconnaître que cette idée du "monde faux" , cette défense de l' espace intérieur , cette inquiétude devant le tragique de l'existence sont déjà aux antipodes de la polémique de l'Aragon d'après-guerre pour défendre le réalisme en peinture. Le texte publié par Aragon dans L'Humanité à la mort de Matisse évoque l'opposition entre la lumière et le drame personnel, mais dans un esprit stoïcien qui est beaucoup plus proche du dévouement aux valeurs collectives et conforme aux finalités de l'optimisme historique. C'est après l'abandon confirmé de la doctrine de l'art de Parti que cet inédit , qui aurait fait l'objet d'une auto-censure de l'écrivain , se trouve publié dans une oeuvre tardive comme Henri Matisse, roman.

(18) cf. TODOROV, Introduction à la littérature fantastique, coll. Points, pp. 175-176 et pp. 183-184.

(19) cf. Pierre MACHEREY, Pour une théorie de la production littéraire , François Maspéro , coll. "Théorie IV", p. 27. L'auteur de cet ouvrage qui oppose l'illusion et le savoir critiques , traite des rapports fondamentaux entre la littérature de fiction et la vérité *cachée*. Par contre, dans les derniers romans d'Aragon, Blanche ou l'oubli mis à part, la version sociologique de l'analyse marxiste se trouve mise en difficulté , mais contrairement à la critique autobiographique, c'est faute de trouver assez d'indices , assez de matériaux documentaires .

(20) Poétique, n°39, septembre 1979, "Théorie de la réception en Allemagne", en particulier Wolfgang ISER, "La fiction en effet. Elément pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires, pp. 275-298 et Karlheinz STIERLE, "Réception et fiction", pp. 299-320.
Thomas PAVEL, Univers de la fiction, coll. "Poétique", Seuil, 1988.

(21) Vincent KAUFMANN, Le Livre et ses adresses, Kliencksieck, 1986. Cet ouvrage étudie d'autres dispositifs symboliques, ceux de Mallarmé, Valéry, Ponge et Blanchot; il montre que ces poètes ont compté paradoxalement sur l'intransitivité de l'écriture pour s'adresser au lecteur , et construire par ce moyen un certain type de communication qui leur convenait .

(22) Roger CAILLOIS, les Jeux et les hommes, Le Masque et le vertige, repris coll. "Idées", Gallimard, 1967.

(23) D'autres tentations de l'écriture , comme le désordre "*apocalyptique*" et inachevable de La Défense de l'infini (JI, p. 66) ou l'écriture d'un *roman* sur Matisse (HM, I, p. 17) sont également évoquées dans l'essai sur les incipit comme un vertige.

(24) Les Lettres françaises annoncent cette publication en indiquant que l'arrière-texte "*fait tout. Sous les phrases banales une charge émotive des plus fortes transparaît. Il y a ce qui est dit en clair et ce qui est dit* sous *la clarté...quelque chose qui se passe* sous *l'impression que l'on a que rien ne se passe.*" En outre, un article d'Aragon rappelle que Tchekhov découvre le mécanisme de l'arrière-texte dans sa première pièce (cf. "Les Clefs", LF, n° 1015 du 6 février 1964 , p. 8)

(25) Sur la notion de contrebande sous l'Occupation, cf. Aragon parle avec Dominique Arban, éd. Seghers , pp. 138-143.(En particulier : "*[...] le poème devenait l'agent naturel de la contrebande, politique, si vous voulez, mais en tout cas, nationale, anti-allemande.*", p. 140) . Les références au *clus trover* de la poésie courtoise dans la préface aux

Yeux d'Elsa vont en ce sens, pour affirmer des valeurs nationales opposées à celles de l'Occupant. (cf. "*Arma virumque cano*", YE, éd. Seghers, p. 19). Mais Aragon applique la notion de contrebande à d'autres contextes que celui des années 40 , à propos de son oeuvre ou de celle d'autres écrivains pour désigner le fait que la littérature contourne les interdits idéologico-politiques (par exemple: La Lumière de Stendhal, éd. Denoël, p. 114-115; à propos d'Hölderlin dans Blanche ou l'oubli, p. 285) . Le concept de "contrebande" est employé aussi dans La Mise à mort (MM, p. 395).

(26) Roger CAILLOIS, Les Jeux et les hommes, op. cité, p. 27.

(27) Roger CAILLOIS, Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige, nrf, Gallimard, (1958), Idées /Gallimard, op. cité, respectivement, p. 47 et pp. 46-47.

(28) Il s'agit bien ici d'un manifeste . Par contre, en 1964, dans L'"Avant-lire" au Libertinage , Aragon prend soin de nier toute ressemblance entre lui et un personnage inventé , le Clément Grindor de "Lorsque tout est fini", un conte du Libertinage ; il rappelle que lors de la rupture avec les Surréalistes, puis à la Libération , et en 1963 encore on lui a "jeté à la tête" la phrase de ce Clément Grindor sur le "besoin de trahir", comme si "*on l'avait tirée d'un manifeste, comme si cela avait été un aveu de l'auteur (Néron imputé à Racine, Iago imputé à Shakespeare...)*. " (Le Libertinage, Li, coll. "L'imaginaire", Gallimard, p. 29) . Loin de reprocher ce genre d'aveu à l'auteur, il faudra aussi analyser comment les confusions identificatoires entre l'auteur et les personnages fictifs sont en même temps provoquées et évitées dans les derniers romans.

(29) cf. Marguerite BONNET, André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste, José Corti, p. 213 (Cette pénétrante observation concerne Aragon à l'époque surréaliste).

(30) cf. Jean BOUFFARTIGUE, Anne-Marie DELRIEU, Trésors des racines grecques. *Le français retrouvé*, éd. Belin, 1981, p. 67.

(31) cf. Mikhaël BAKHTINE, La Poétique de Dostoievski, éd. du Seuil, coll. Pierres vives, 1970, p. 325. Cependant, la préface de Julia Kristeva, "Une poétique ruinée" , s'en réfère au "sujet divisé" pour interpréter la dissolution du principe d'identité dans la théorie de Bakhtine.

(32) Gérard Genette étend parfois le statut de l'énallage à l'analyse narrative , pour définir une conversion de "personne", c'est -à-dire un changement de narrateur (cf. Nouveau discours du récit, coll. Poétique," Seuil", 1983 p. 64, p. 74, et suiv, et Palimpsestes, coll. "Poétique", Seuil, 1982, p. 257) . Mais prenons garde qu' à la différence de la "transvocalisation" qui consiste à réécrire un (autre) texte en y opérant, par exemple, une transposition de personne (ou énallage de personne), les dispositifs diatextuels que nous étudions sont intra-textuels, c'est-à-dire qu' ils produisent leurs effets dans chaque oeuvre considérée séparément (mais ils peuvent aussi communiquer d'un roman à l'autre) ; tels que nous les définissons, en tout cas, ils ne correspondent pas à ce que Genette appelle la "conversion" d'un texte ou d'un avant-texte à un autre (avant)-texte.

(33) Bernard DUPRIEZ, L'Etude des styles ou la commutation en littérature, 1971, pour l'édition augmentée, éd. Didier, Montréal-Paris, Bruxelles.

(34) Philippe DUBOIS, "L'énonciation narrative du récit surréaliste. L'identité du sujet et de l'objet couplée à la conquête du Nom. Vers une circularité de la narration" dans Littérature, n°25, février 1977, p. 33.

(35) cf. Au sens où Bernard Magné définit la "métatextualité", à savoir comme une fonction de commentaire qui opère dans le seul espace du texte lu, c'est-à-dire une fonction intratextuelle; dans Palimpsestes , Genette assimile la "métatextualité" à la relation critique, donc à une relation extratextuelle , "*unissant un texte à un autre texte dont il parle*" (cf. G. GENETTE, Palimpsestes, op. cité, p. 10; cité par Bernard MAGNE, "Le Puzzle, mode d'emploi", Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de La Vie, mode d'emploi, Texte, revue de critique et de théorie littéraire, n°1, Toronto, 1982, pp. 71-96 . Dans sa réflexion sur le "vertige textuel", Jean Ricardou appelle "métatextuelle" toute théorisation interne au texte (toute auto-théorisation) et "transtextuelle" tout "*métatextuel interne textualisé par son objet*"(cf. Jean RICARDOU, "L'escalade de la représentation", Texte, n°1, op. cité, p. 20).

(36) Aragon reconnaît respectivement une fonction réaliste et une fonction métaphorique à cet art de synthèse . Or, l'équivalent littéraire qu'il a essayé de trouver à ce moyen d'expression plastique semble évoquer cette même oscillation entre réalité et irréalité .

(37) Henri BEHAR, "Le pagure de la modernité", repris dans Littéruptures, "Bibliothèque Mélusine", L'Age d'homme, 1988, p. 185.

(38) Mais une définition du collage pose initialement problème dans la mesure où Aragon applique un procédé des arts plastiques à l'écriture, même s'il convient de reconnaître la cohérence de son interprétation. L'analyse comparative des papiers découpés chez Matisse et du concept du papier-peint chez Elsa Triolet atteste ces rapprochements métaphoriques du collage en peinture et du collage dans l'écriture (cf. "Le ciel découpé", pp. 139-157).

(39) Wolfgang BABILAS, "Le Collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon", Revue des sciences humaines, juillet-septembre 1973, n°151, pp. 329-354.

(40) Henri BEHAR, "Le pagure de la modernité", Littéruptures, art. cité, , p. 185 .

(41) W. BABILAS, art. cité, p. 345.

(42) Eliane KOTLER, "Sens et sensations . Regards sur les collages et la typographie dans Le Paysan de Paris, Les Mots La Vie, n°5, 1987, pp. 69-85).

(43) A première vue, ce que l'on peut en dire est moins caractéristique : il s'agit par exemple des "collages" de manifestes Dada incorporés aux Aventures de Télémaque ; les collages qu'Aragon révèle, *a posteriori* dans Les Beaux quartiers, les "thèmes secondaires" de

L'Inspecteur des ruines ne relèvent que d'une pratique de l'auto-textualité ou de l'intertextualité explicites .

(44) Henri BEHAR, art. cité, pp. 198-200.

(45) Je me permets de renvoyer à mon article pour l'analyse détaillée du dossier conservé au Fonds Aragon : Nathalie LIMAT-LETELLIER, "Présentation d' un manuscrit en abyme: Théâtre/Roman", Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, n°1, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté et Les Belles-Lettres, 1988, pp. 33-83.

(46) Jean RISTAT, "Du manuscrit d'Aragon considéré comme un jeu de cartes", Digraphe, n°11, avril 1977, pp. 140-147.

NOTES DU CHAPITRE PREMIER

(1) Gérard GENETTE, Palimpsestes, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1982, p. 10.--Bernard MAGNE, "Le puzzle, mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de La Vie , mode d'emploi", Texte, n°1, Toronto, 1982, pp. 71-96 (en particulier p. 71 pour la différence avec la définition du métatexte donnée par G. Genette) --Jean RICARDOU, "L'escalade de l'autoreprésentation", Texte, op. cité, pp. 15-25.

(2) Roman JAKOBSON, "Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe", Essais de linguistique générale, éd. de Minuit, 1963; rééd. 1981, pp. 176-196.

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

(4) Sur le concept d'autotextualité, cf. Lucien DÄLLENBACH, "Intertexte et autotexte", Poétique, n°27, 1976, pp. 282-296. L'autotextualité est définie dans cet article comme une intertextualité interne, autarcique, qui concerne le rapport d'un texte à lui-même. Nous nous proposons d'étendre un peu la notion aux rapports qu'entretient un texte avec d'autres textes du même auteur. Nous insisterons cependant sur un cas particulier , qui constitue sans doute le plus phénomène manifeste de ces rapports autotextuels: les autocitations d'Aragon dans les derniers romans.

(5) Gérard GENETTE, Seuils, coll. "Poétique", 1987.

(6) Serge DOUBROVSKY, Fils, "Prière d'insérer", éd. Galilée, 1977.

(7) Bruno VERCIER et Jacques LECARME, avec la participation de Léo BERSANI, La littérature en France depuis 1968, éd. Bordas, 1982.-- Gérard GENETTE, Palimpsestes, op. cité.

(8) Ph. LEJEUNE, "Le pacte autobiographique" (bis), Poétique, novembre 1983, pp. 416-430; repris dans Moi aussi, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1986, pp. 13-35.

(9) Ph. LEJEUNE, "Autobiographie et nom propre", Moi aussi, op. cité, pp. 37-72.

(10) ibidem, p. 65.

(11) Sur la "volonté de roman", cf. notamment préface au Libertinage "Avant-lire", qui s'ouvre par ces mots : "*Je ne raconterai pas ma vie.*" (ORC, tome 2; repris coll. "L'Imaginaire", éd. Gallimard, en particulier p. 15, p. 31). Sur la critique de l'autobiographie , cf. "les clefs", Les Lettres françaises n°1015 du 6 février 1964, pp. 1-8-9.(A propos de l'autobiographie que venait alors de publier François Nourissier, Un Petit bourgeois , 1964) . Elsa exprime elle aussi ses réticences envers l'autobiographie (cf. "Les romans du jour", LF, n°925, du 3 mai 1962, p. 1, p. 5). Néanmoins , F. Nourrissier a été très proche dans cette période d' Aragon et Elsa. Il est à remarquer que dans le premier chapitre de La Mise à mort, le narrateur a recours à un ami écrivain pour lui donner lecture d'un passage de son nouveau roman ; il pourrait s'agir d'une allusion motivée à F. Nourissier, dans la mesure où le narrateur aurait choisi de convoquer, pour avoir son avis,

un spécialiste de l'autoportrait, un amateur de confessions intimes ; en effet, il est dit de cet ami --" *jeune homme relatif*"--qu'il a "*pris dans la vie ,et dans la littérature, une attitude qui permettait d'imaginer ses réactions*", puisqu'" *il a choisi de se faire passer pour un petit bourgeois, [...] je veux dire pour un petit bourgeois typique [...].*" (MM,p. 29) . "*Naturellement, c'est* aussi *un écrivain. Du talent. Beaucoup de talent. Et puis, l'essentiel, il a un certain goût d'habitude pour ce qu'Anthoine écrit.*" (MM, pp. 29-30).

(12) Les mémorialistes retracent les événements de l'Histoire et de la vie politique dont ils ont été les témoins ou même les acteurs (cf. mémoires du Cardinal de Retz, mémoires du Duc de St Simon), tandis que l'auteur d'une autobiographie insiste sur sa vie privée, sur la formation de sa personnalité individuelle. En France, Les Confessions de Rousseau peuvent être considérées comme le premier exemple de l'autobiographie moderne (cf. Philippe LEJEUNE, L'Autobiographie en France, coll. "U2", éd. A. Colin, 1971, pp. 15-17 et p. 38).

(13) Ph. LEJEUNE, Moi aussi, op. cité, p. 52.

(14) A la différence des romans du *Monde réel* par exemple où Aragon n'atteste ces demi-coïncidences que dans le paratexte, notamment dans les préfaces tardives.

(15) Selon le mot de Tzara cité en épigraphe à Anicet: "L'absence de système est encore un système, mais le plus sympathique." Mais on lit aussi cette profession de foi dans "L'Homme fait parenthèse" : "[...] la parenthèse, c'est l'esprit de système[...], et personne, jamais, n'a porté plus haut que Matisse , plus systématiquement haut l'esprit de système dans ces régions de l'esprit où si peu de gens , d'artistes comme on dit, pénètrent, parce que, là, à eux, la couleur des idées leur brûle les yeux." (HM, II, p. 157).

(16) Philippe HAMON, "Un discours contraint", repris dans Littérature et réalité, ouv. collectif, coll. "Points", pp. 119-181.

(17) Lubomir DOLEZEL, "Le triangle du double", Poétique, n°64, novembre 1985, pp. 463-472.

(18) ibidem, respectivement p. 464 et p. 469.

(19) ibidem, p. 464.

(20) G. GENETTE, Figures III, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1972; et Nouveau discours du récit, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1983.

(21) Jean RICARDOU, "La population des miroirs", Poétique, n°22, 1975, p. 196.

(22) Julia KRISTEVA, Histoires d'amour (Denoël, 1983) , repris dans la coll; "folio/essais", 1985; cf en particulier sur la structuration du narcissisme, pp. 33-34.

(23) SAMI-ALI, L'Espace imaginaire, nrf. Gallimard, 1974, p. 15 pour la citation.

(24) Christian est présenté par le narrateur (dont nous savons les liens équivoques avec l'auteur) comme un double de sa jeunesse: "*Et si*

Christian n'était que l'image de deux sous de ma mémoire, une sorte d'Epinal d'un jeune homme d'autrefois [...] et sans doute que je l'ai fait [...] plus petit que moi, à cause d'un vers [...] de Musset qui me travaillait aux jours adolescents [...]." (p. 98). Au début de ce chapitre, (séquence I), certaines allusions du récit nous renvoient à des temps anciens , et plus particulièrement aux années 20 : "*C'était bien avant que j'eusse fait la connaissance d'Anthoine Célèbre [...]. [...] . J'étais à l'âge des rencontres.* " (pp. 87-88). Tout d'abord, Christian est censé avoir sauvé le narrateur d'une noyade en mer, sur la plage de Perros-Guirrec; or, cette anecdote rappelle un épisode qu'Aragon aurait vécu l'été de 1920, et qu'il a raconté à Daniel Wallard (Aragon. Un portrait, éd. du Cercle d'art). Pour qu'il se remette de son malaise, il aurait été aussitôt recueilli chez la maîtresse de son sauveteur, qui se serait montrée très tendre à son égard; cette circonstance correspond, sur ce point aussi, au récit de l'aventure que l'on peut lire dans La Mise à mort (pp. 88-91). Un peu plus loin, Christian se rend au jardin des Buttes- Chaumont (ce rappel possible d' un des chapitres du Paysan de Paris, et permet ainsi de dater symboliquement les circonstances) . Christian rentre de Venise en s'arrêtant à la Scala de Milan pour assister à plusieurs représentations de l'Othello de Verdi (MM, p. 97; cf. pour l'"attestation autobiographique" dans L'OEuvre poétique , tome IV, pp. 320).

(25) Michel PICARD, La lecture comme jeu, éd. de Minuit, 1986.

(26) Tzvetan TODOROV, Introduction à la littérature fantastique, coll. "Points, p. 29.

(27) Aragon a développé cette notion notamment dans La Lumière de Stendhal (1954) et dans J'abats mon jeu (1959). Quant aux allusions intertextuelles, elles figurent déjà au chapitre I d'Aurélien, le roman du Monde réel qui annonce sans doute le plus la dernière période romanesque d'Aragon. On trouve aussi des identifications intertextuelles dans le roman balzacien , mais elles sont dues au narrateur omniscient, plutôt qu'aux personnages eux-mêmes. Dans Aurélien, la projection des vers de Racine sur Bérénice Morel diffère déjà sensiblement de ce qu'on pourrait appeler le traitement balzacien de l'allusion intertextuelle; le caractère producteur de la citation de Racine qui constitue l' incipit du roman a été analysé du point de vue de l'imaginaire aragonien par Lionel Follet dans Le Fantasme et l'histoire (1980), rééd. Annales littéraires de Besançon-diffusion Les Belles-Lettres, 1988.

(28) Les premiers romans d'Aragon (Anicet ou le panorama et Les Aventures de Télémaque) accordent déjà un statut au secret et peuvent être lus comme des romans à clefs.

(29) Gérard GENETTE, Palimpsestes, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1982. Le concept d'"hypertextualité" désigne "*toute relation unissant un texte B* "(l'hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) "*sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.*" (pp. 11-12). Sous le terme d' " antiroman" , l'auteur de cet ouvrage caractérise cette modalité particulière de l'hypertextualité où un "*héros à l'esprit fragile et incapable de percevoir la différence entre fiction et réalité prend pour réel (et actuel) l'univers de la fiction, se prend pour l'un de ses personnages, et "interprète" en ce sens le monde qui l'entoure.*" (ibidem, p. 168).

(30) Concept que nous nous permettons d'emprunter par métaphore aux travaux psychanalytiques de Balint (cf. Le Défaut fondamental. Aspects thérapeutiques de la régression, éd. Payot, 1971.

(31) Sur l'opposition établie en narratologie entre le récit primaire et le récit enchâssé (ou récit métadiégétique), cf. Gérard GENETTE, Figures III, op. cité, pp. 238-239 et Nouveau discours du récit, op. cité, pp. 55-60.

(32) cf. Lucien Dällenbach, le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1977. Dans son Nouveau discours du récit, Gérard Genette distingue six fonctions du récit métadiégétique, dont l'une est la mise en abyme (cf. pp. 62-63).

(33) Nathalie LIMAT-LETELLIER, "Présentation d'un manuscrit en abyme: Théâtre/Roman", Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, n°1, Annales littéraires de l'Université de Besançon-Les Belles-Lettres, pp. 33-83.

(34) En dehors de sa fonction thématique pure (du type de la mise en abyme) , le récit métadiégétique peut entretenir avec le récit primaire une relation dramatique, quand il entraîne des conséquences dans l'action primaire (cf. Gérard GENETTE, Nouveau discours du récit , op. cité, p. 62).

(35) Sophie BIBROWSKA, Une Mise à mort, coll. "Les Lettres nouvelles", éd. Denoël, 1972.

(36) Lucien DALLENBACH, op. cité (sur la reduplication à l'infini: cf. pp. 33-38; pp. 142-143).

(37) Octave MANNONI, "Je sais bien, mais quand même", Clefs pour l'imaginaire, coll. "Points", pp. 9-33.

(38) Par exemple, et surtout, Jean-Claude MILNER, "Grammaire d'Aragon" (1967) , Les Cahiers pour l'analyse, n°7, mars -avril 1967 , pp. 45-56; Jean- Pierre FAYE, "Oublier vrai", Les Lettres françaises du 3 janvier 1968, n°1215, pp. 10-11.

(39) Gérard GENETTE, Figures III, op. cité, p. 243 et suiv.

(40) Le trouble que suscitent de telles intrusions d'un auteur dans l'action fictive ou d'un personnage "*dans l'existence extradiégétique de l'auteur[...]ne peut relever que de l'humour (Sterne, Diderot) ou du fantastique (Cortazar, Bioy Casares) , ou de quelque mixte des deux (Borges, bien sûr) , à moins qu'il ne fonctionne comme une figure de l'imagination créatrice*" (cf. Noë de Jean Giono). cf. Gérard GENETTE, Nouveau discours du récit, op. cité, pp. 58-59. L'auteur de La Mise à mort n'est pas cité.

(41) SAMI-ALI, L'Espace imaginaire, p. 221. cf. Lewis CARROLL, "A travers le miroir", Tout Alice, trad; éd. Garnier-Flammarion.

(42) Lubomir DOLEZEL , "Le triangle du Double", Poétique, n°64, novembre 1985, p. 464 et p. 469.

(43) cf. Jean RICARDOU, "L'escalade de l'autoreprésentation", Texte, art. cité, p. 20 et suiv.

(44) "*La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes.*"(Isidore DUCASSE, Poésies, coll. "Poésie"/ Gallimard, p. 293) . Aragon cite cette phrase dans "Lautréamont et nous", I, n°1185, du 1er juin 1967, p. 8. Il nous paraît donc assez probable que dans ce passage de Je n'ai jamais appris à écrire *ou les incipit* , il reprend allusivement l'expression employée par l'auteur des Poésies: "*[...] un temps où la continuelle osmose de l'imagination et de la mémoire se ferait sans contorsions ni jongleries [...].*" (JI, p. 110)

(45) Roland Barthes oppose le "texte scriptible" (le pluriel , l'infini du texte en train de s'écrire) au "texte lisible" (régi par les principes de non-contradiction, de compatibilité et de détermination causale qui permettent d'instituer la vraisemblance) , cf. Roland BARTHES, S/Z, coll. "Tel Quel", éd. du Seuil, 1970, pp. 10-11; pp. 161-162; pp. 187-188).

(46) Paul WATZLAWICK *et alii*, Une logique de la communication, coll. "Points", éd. du Seuil, pp. 23-27. Le mécanisme du "feed-back" s'oppose au déterminisme linéaire. Il désigne un système de rapports de cause à effet circulaire, où un événement D renvoie à un événement A. Lorsque la dernière information n'entraîne aucun changement par rapport à la situation initiale , le système est stable ou "homéostasique". Lorsqu'elle conduit au changement , la rétroaction produite par l'effet du "feed-back" est qualifiée de "positive" . En littérature, le concept de "feed-back" désigne le plus souvent comment le lecteur est amené à découvrir un imprévisible effet en retour jouant par rapport aux données initiales que lui fournissait le texte.

(47) "L'expulsion par l'acte. *L'acting out est la contrepartie externe de l'acting in psychosomatique. Il a la même valeur évacuatrice de la réalité psychique. La fonction transformatrice de la réalité de l'acte s'efface devant sa valeur expulsive. L'acte, fait important, s'accomplit dans un rapport d'anticipation consommatoire de l'objet.*

Ces deux mécanismes ont un remarquable effet de cécité psychique. Le sujet s'aveugle sur sa réalité psychique, soit aux sources de la pulsion, soit à son point d'aboutissement dans la réalité extérieure court-circuitant tout l'entre-deux de l'élaboration."
(André GREEN, "L'analyste, la symbolisation et l'absence dans le cadre analytique", Nouvelle revue de psychanalyse, n°10, automne 1974, p. 233).

(48) J. KRISTEVA, Histoires d'amour, op. cité, pp. 131-170. Voir aussi la reproduction du Narcisse du Caravage placée en exergue de La Mise à mort dans l'édition des OEuvres romanesques croisées et reproduite sur la couverture de l'édition "Folio".

(49) J. KRISTEVA, Pouvoirs de l'horreur, éd. du Seuil, 1980.

(50) L. DOLEZEL, art. cité, p. 467.

(51) L. DOLEZEL, art. cité, ibidem.

NOTES DU CHAPITRE II.

(1) "*Aussi , parce que le principal ennemi m'est forcément ici Anthoine, est-ce d'abord de lui que je veux arracher le miroir. D'abord dans son miroir que je veux arracher les secrets qui , de moi, détournent Fougère.*" (MM, p. 275).

(2) Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit* (1969) commence par établir le principe du secret à l'origine de son oeuvre, dès les textes de l'enfance:
" *[...] il n'en reste pas moins que j'avais commencé d'écrire, et cela pour fixer les secrets que j'aurais pu oublier. Et même plus que pour les fixer, pour les susciter, pour provoquer des secrets à écrire. Bien sûr, [...] c'est bien plus tard que je le compris [...] mais alors en tout cas je me persuadai que j'avais commencé de le comprendre dès l'âge le plus tendre, si bien qu'aujourd'hui même je le crois. Je crois encore qu'on pense à partir de ce qu'on écrit, et pas le contraire. [...] Moi, je ne fais des calculs que pour voir surgir sur le papier des chiffres, des nombres inattendus, dont le sens m'échappe, mais après quoi je rêve. J'écris comme cela des romans.*" (JI, p. 9)
Au seuil de son OEuvre poétique (1974), Aragon rappelle encore que le radical de parole, en grec, signifie énigme. Par conséquent, nulle formation verbale, nul énoncé, nulle énonciation, voire tout métalangage, ne sauraient s'expliquer entièrement, expliciter leur sens. La pratique de "l'écriture" réfléchirait le processus d'engendrement des énigmes . Le mythe des commencements consacre , dans *l'imaginaire* de l'écrivain, le rôle fondamental du secret qu'emblématise aussi le titre du troisième conte de La Mise à mort, "OEdipe". A travers son double thème, (la "*fatidique question*" du Sphynx et le secret de la naissance), ce mythe grec est , selon Huizinga, encore imprégné du caractère sacré des énigmes originelles , dont la vie du répondant est l'enjeu . (cf. Johan HUIZINGA, Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu, rééd. "Tel", Gallimard, 1988, pp. 180-182.).

(3) La corrélation entre l'image spéculaire et le secret n'est pas étrangère à la conception que l'auteur se fait des miroirs dans son roman . En effet, l'auteur précise dans sa postface que ce sont les miroirs (d)écrits dans le roman qui lui ont donné , ensuite, l'idée d'illustrer l'édition des OEuvres romanesques croisées d'une galerie de miroirs peints. Il ne s'agit donc pas d'une genèse simultanée du texte et de l'image , à la différence d'Ecoutez-voir d'Elsa Triolet (1968), "*né imagé*", nous dit la romancière.

(4) Lacan cite ce quatrain en exergue d'un Séminaire et commente l' élision du regard qu'il fait apparaître en faisant référence entre autres au Visible et l'Invisible de Merleau-Ponty. (cf. "L'anamorphose", chap. VII du Séminaire, Livre XI, , éd. du Seuil, pp. 75 et suiv) . Nous reprendrons plus loin dans ce chapitre le thème de l'anamorphose dans une perspective légèrement infléchie [cf. 4-A]. Cette citation du Fou d'Elsa dans le discours de Lacan a été commentée par Ginette MICHAUX ("Places d'un poème d'Aragon dans le Séminaire XI de J. Lacan", Analytica, vol. 43, pp. 59-63.)

(5) Chez Aristote, la mimesis est généralisée à tous les genres littéraires dans lesquels elle s'intègre à des degrés divers; elle est réhabilitée grâce à son effet de *catharsis* ; mais la dialectique n'est plus une catégorie du langage assimilée à l'instrument transcendant de la révélation de la vérité ; le *logos* perd chez Aristote des fonctions

qui pouvaient, dans la doctrine de Platon , l'élever au statut d' un métalangage par rapport au statut de la mimesis; ce n'est pas parce qu'un interlocuteur a levé toutes les objections que son discours n'est pas dans l'erreur ; tout langage n'est qu'un substitut imparfait qui amorce au mieux la révélation du vrai; c'est pourquoi au lieu de conférer au discours un pouvoir abusif sur la vérité il convient de lui appliquer le critère de la vraisemblance .

(6) On pourrait retrouver la trace de cette idée générale dans l'héritage de la pensée grecque au Moyen Age (chez Plotin, St Augustin), puis à travers l'*épistèmè* du XVIème siècle fondée sur la ressemblance selon Foucault(BO,p.488)et dans la prédominance du paraitre qui serait une constante de l'Age baroque selon Jean Rousset; plus tard, les théoriciens du Romantisme allemand (Jean-Paul, Novalis) portent à la réflexivité du langage dans son intransitivité un intérêt de premier plan; il y a certainement aussi chez les écrivains romantiques une vision du monde qui s'accomode (non des faux-semblants, certes) mais du miroir merveilleux et révélateur: est-ce un hasard si le Romantisme allemand (autant que Lewis-Carroll) tient une telle place dans La Mise à mort ? Des Lumières aux philosophies du XIXème siècle , la théorisation de la réflexivité suit certainement une courbe ascendante : la théorie dialectique de l'esthétique chez Hegel , le concept de la représentation chez Schopenhauer . Pour le XXème siècle, on ne saurait passer sous silence la contribution de Heidegger renouant le dialogue avec les origines grecques de la philosophie. La pensée, à son commencement, a pour fin de discerner les voies de l'Etre, du Non-Etre et de l'apparence qui s'impliquent l'une l'autre (voir Parménide, fragment 1).

(7) Dans A la lumière de Stendhal (1954) , Aragon se réfère aussi à l'idée que la littérature produit un reflet sélectif et critique de la réalité comme s'il voulait par cette assimilation réfuter d' autres interprétations de la fameuse image stendhalienne du miroir promené le long du chemin . (cf. Roger GARAUDY, L'Itinéraire d'Aragon, éd. Gallimard, p. 283).

(8) A la fin du "Contrefacteur", un des poèmes des Destinées de la poésie , la signature "Louis Aragon" est écrite à l'envers. Les manifestes dadaïstes intégrés aux Aventures de Télémaque sont également très éloquents à cet égard:

> *"Tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible.*
> *[...].*
> *Tous les mots , si tout à coup je ne me contente plus de les garder dans ma main comme de jolis objets de nacre, tous les mots me permettront d'écouter l'océan, et dans le miroir auditif je ne retrouverai que mon image.*
> *[...].*
> *Tout ce qui est moi est incompréhensible."*
> (Les Aventures de Télémaque, AT, pp. 28-29).

Plus loin, le système Dd superpose déjà des variables permettant de produire toutes sortes de glissements contradictoires ; les dispositifs optiques successifs de La Mise à mort et plus généralement les mécanismes de l'écriture diatextuelle s'apparenteraient à la définition de cette logique spéculaire , multiple, indéterminée , bien qu'ils se développent dans les derniers romans de manière moins arbitraire , moins purement formelle :

"*Le Système Dd: jeu du miroir blanc sur le miroir noir, jeu du miroir blanc sur le miroir plan , jeu du miroir plan sur le miroir convexe, jeu du miroir convexe sur le miroir concave, jeu.*"
(AT, p. 34).

(9) La problématique du miroir dans les derniers romans , entre autres, doit beaucoup aux thèmes de la poésie d'Aragon vers la fin des années 50. Par exemple, dans Elsa, poème , "Chanson du miroir déserté", pp. 24-25; p. 98, p. 100; le "miroir à trois faces", p. 104).

(10) Daniel Simon est probablement l'auteur de cette maîtrise communiquée à l'écrivain; Aragon le désignerait sous un pseudonyme de son invention, Claude Rouquier.

(11) L'adhésion au marxisme ouvre aussi les ressources infinies de la dialectique qui permettent de concevoir un renversement continuel des images de la réalité. Enfin, la conscience dogmatique a pu être vécue , paradoxalement, comme l'avènement de vérités nouvelles, encore fragiles et peu acquises: le communisme proclame en effet sa confiance en l' avenir, qu'il prévoit comme une loi historique , alors qu'en fait l'avenir immédiat est trop incertain pour ne pas exiger une lutte épuisante sur le front idéologique .

(12) "*Ombre*", c'est aussi de ce terme qu' Aragon stigmatise Drieu la Rochelle dans sa lettre de rupture.

(13) Aragon prend position dans certains débats récents en faveur des écrivains soviétiques qui soutiennent qu'il fallait montrer toute la malfaisance des adversaires politiques, des ignobles saboteurs pour que ressorte par contraste le héros positif , éclairé par son adhésion au Parti . Un écrivain nommé Samed Vourgoum regrette que la littérature soviétique manque d'audace : pour dépeindre les adversaires politiques de l'URSS, elle ne parviendrait pas à égaler l'oeuvre de Shakeaspeare quand il dépeint par exemple la noirceur d'un Iago , cette image du traître qui fait, à distance, un *come-back* symbolique dans la Mise à mort (Littératures soviétiques, LS, p. 299; MM, pp. 262-263). Mais dans cet article, Aragon répond à S. Vourgoum qu'il y a un Shakespeare soviétique : c'est Maïakovski (LS, p. 299).

(14) Rappelons peut-être brièvement dans quel contexte l'écrivain cherche à rappeler l'ambivalence de la réalité. En 1959, dans une conférence donnée à la Mutualité , "Il faut appeler les choses par leur nom", Aragon met en garde contre l'effet pernicieux des " *belles images rassurantes*" dont la littérature soviétique offre tant d'*exemples* . Il assure que rien n'est dangereux comme ce genre d'utopie qui "*endort les gens*". Il reproche à cette conception du réalisme socialiste "*fixée une fois pour toutes*" de juxtaposer à " *un réalisme vulgaire*" une "*moralité apparemment communiste*" , au lieu de montrer les contradictions exacerbées de la réalité .

(15) En termes bakhtiniens, cette conception permettrait d'accroître le dialogisme par opposition au monologisme prédominant à travers la production du réalisme socialiste ; cf. Régine Robin, Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible, éd. Payot, 1986.

(16) Nous l'avons déjà dit: Aragon , comme d'autres théoriciens marxistes du réalisme (Luckacs, par exemple) condamne dans le Naturalisme une illusion fondée sur la neutralité objective du reflet;

il se prononce, au contraire, en faveur d'un rapport actif et critique à la connaissance .

(17) A en croire la Postface au "Monde réel", cette entreprise aurait été en partie dictée par la volonté de *corriger* certaines données de l'objectivité historique à laquelle le romancier croyait atteindre dès la première version.

(18) Rappelons à cet égard que dans J'abats mon jeu, à propos de La Semaine sainte, Aragon définit le romancier comme celui qui "*réussit ses mensonges*". Il est reconnu que toute une part de la poésie d'Aragon et plus généralement du discours d'Aragon tient non seulement de la joute , cette forme d'éloquence, mais aussi de la jonglerie, de l' acrobatie verbales (phonique, rythmique, syntaxique, parfois graphique). Dans un passage des Poètes, le récitant se désigne lui-même en ces termes "*Moi l'acrobate*" (Discours". 2. , Les Poètes, poème, coll. Folio, p. 185) . Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit*) compare le romancier au jongleur (op. cité, p. 87). En outre, dans un article de la période surréaliste "L'ombre de l'inventeur" , Aragon s'est plu à faire l'éloge des petites inventions du concours Lépine qui portent encore le "décoiffé du rêve" . Il semble donc associer l'habileté technique aux projections de l'imaginaire, alors que ces domaines sont d'ordinaire opposés dans la conception commune . A cet égard, les critères du "mentir-vrai", où interviennent l'artifice et l'élaboration de l'imaginaire pourraient constituer une manière de combler cet abîme .

(19) André Breton a sans doute contribué à fixer cette image: dans ses Entretiens (1952),il évoque à plusieurs reprises le côté ludique , l'aisance , l'élégance, la facilité d'écriture , la virtuosité d' Aragon surréaliste. Il lui sait gré , d'avoir été, notamment le plus habile "*détecteur de l'insolite sous toutes ses formes*". L'apport et la vocation d'Aragon, en ce sens, auraient consisté à découvrir les manifestations cachées du surréel dans l'environnement quotidien , dans le milieu que l'on croit le plus rétif, par essence, aux projections de l'imaginaire. Bien avant qu' Aragon veuille bien retenir des propos de Matisse l'idée qu'il faut un modèle pour s'en écarter, les descriptions du Paysan de Paris partent de la réalité , c'est-à-dire du matériau le moins apte à nous tromper. Il n'est pas aisé de prendre cette voie d'un réalisme surréaliste . Mettre la réalité à l'épreuve du surgissement du surréel ou de l'imaginaire, puis contester les illusions de l'idéalisme , ce n'est pas seulement braver les interdits du surréalisme, c'est en un certain sens , entrer en lice en acceptant comme par défi des difficultés supplémentaires.

(20) Marcel DETIENNE et Jean-Pierre VERNANT, Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs, Flammarion, 1974, p. 9.

(21) Il s'est rallié à une idéologie, le réalisme socialiste, qui exaltait l'avenir d'un monde en gestation . En dehors même de ses options philosophiques, il est notoire que l'habileté d'Aragon s'est manifestée dans l' art des compromis , des négociations visant à concilier certaines divergences à l'intérieur du groupe surréaliste puis de l'appareil politique communiste, à partir de Karkhov. A l'époque de J'abats mon jeu, à la veille des derniers romans, il réoriente , réélabore sa conception du réalisme socialiste dans un sens démesurément ouvert, élargi à l'infini aux apports dans le domaine de la création d'écrivains (du Nouveau roman notamment) très éloignés de ses convictions politiques.[cf. chap. IV]

(22) Aragon conjuguait également l'art de plaire et l'art de déplaire; il associait une civilité et des fureurs dont Claude Roy a dit qu'elles étaient calculées et contrôlées .

(23) Pierre ABRAHAM, "Elle et lui. 2", Europe, n° 454-455, février-mars 1967, p. 148.

(24) Par exemple, dans Le Traité du style (1928) ou dans "Corps, âme et biens", Le Surréalisme au service de la révolution, n°1, juillet 1930.

(25) Rappelons que dans "Une vague de rêves" (1924) Aragon se refusait à établir un clivage entre la simulation et l'authenticité des sommeils hypnotiques : disqualifier les manifestations incomparables de la surréalité qui ont su exalter la merveille, cela revient à réinstaller après-coup l'esprit critique dans ses droits abusifs, en raison d'une objection invérifiable. Seuls importent les phénomènes produits --et leur qualité même , en fonction des effets plus ou moins saisissants , spectaculaires, que l'expérience a permis de constater sur le comportement et le discours du sujet : "*Simuler une chose, est-ce autre chose que la penser ? Et ce qui est pensé, est. Vous ne me ferez pas sortir de là.*" ("Une vague de rêves", OP2, p. 239)

(26) Comme il l'indiquait déjà lui-même dans "L'échange fou", Daniel Bougnoux a parfois recours aux "caramboles" du jeu de mots pour ressaisir les fulgurances du discours littéraire ; sitôt associées , l'expression "en prime" et la locution familière "par dessus le marché" donnent lieu à un rapprochement polysémique avec "*un marché ou un pacte qui peut être lui-même [...] économique mais diabolique*" . Et de citer à l'appui ce passage de La Mise à mort (p. 12): "*[...] il a fait un marché avec le diable...*". Le texte comporte en fait une dénégation, ce qui revient au même: (*"[...] je n'avais fait de marché avec personne"*, p. 12). S 'agissant de la damnation symbolique d'Aragon, ce pacte démoniaque ne peut que désigner la compromission stalinienne, comme le confirme amplement la suite de l'argumentation de D. Bougnoux .

(27) Daniel BOUGNOUX, , art. cité (1985), p. 460. D. Bougnoux qualifie à cet égard l'écriture d'Aragon comme un "*art du croisement ,c'est-à-dire de la contrebande*" .

(28) Aragon a-t-il admis les contre-vérités officielles de la dictature stalinienne parce qu'il n'en savait rien , ou plus probablement a-t-il feint de les ignorer parce qu'il ne voulait rien en savoir , au nom des intérêts supérieurs du parti ? Sa détermination de pas nuire à la propagande communiste l'a conduit , comme d'autres dirigeants, à accréditer des mensonges grossiers; mais bien que les mécanismes du camouflage politique ou de la falsification historique semblent constituer une sinistre parodie du "mentir-vrai", il nous paraît quelque peu forcé de retenir cette hypothèse . Les circonstances, toutefois, se seraient prêtées à échaffauder des équivoques , des escamotages subtils qui permettent d' atténuer le traumatisme de la responsabilité.

(29) Sophie BIBROWSKA, Une Mise à mort. L'Itinéraire romanesque d'Aragon, "Dossiers des lettres nouvelles", éd. Denoël, 1972, p. 157.

(30) Bien que S. Bibrowska, à la fin de l' introduction, qualifie Aragon d' "*interprète parfait de son époque*" (p. 13), son étude contient une série de jugements critiques (cf. S. BIBROWSKA, ouv. cité, p. 64, p.

66, p. 164, p. 165, p. 170, p. 205). On y trouve aussi une étrange lecture des romans du *Monde réel* comme "substance purement verbale", "parole unidimensionnelle" (pp. 89-90).

(31) "*A partir de La Mise à mort, Aragon a souvent répété que la valeur esthétique d'une oeuvre se mesure à la force de la tension qui maintient l'anecdote au sein de son prolongement, c'est-à-dire de la "vision artistique"*. (ouv. cité, p. 156) . On attendrait des références plus précises qui étayent cette logique de la transcendance que S. Bibrowska prête à l'écrivain. Il est regrettable qu'en voulant exalter la dimension éthique de la littérature , cette étude ne soit pas en mesure de donner une analyse critique plus précise, plus exacte du discours de l'écrivain dans la période post-stalinienne : "*La vision artistique, notre idéal, ce qui nous fait croire et rêver, ce qui fait que notre espèce est dotée de la notion d'avenir, l'espace où tend notre grandeur, cette compréhension immense, se situent au niveau de l'absolu. Et de cette position jaillit le sens à la fois critique et symbolique de la littérature.* " (S. BIBROWSKA, ouvrage cité, pp. 156-7).

La critique des appareils politiques dans cet essai semble se rattacher indirectement à l' influence de la pensée contestataire de mai 68 , comme le suggèrent assez les indications qui figurent au dos du volume : "*[...] Sophie Bibrowska [...] écarte, comme trop facile, l'idée si répandue que l'idéologie est néfaste à l'art, et se demande si la question cruciale n'est pas l'attitude de l'artiste envers l'idéologie, envers ce que celle-ci contient de vivant, de transcendant, d'essentiel. Aragon a-t-il eu des rapports authentiques avec l'idéologie qu'il était censé vivre ? Et l'absence de tels liens, n'est-ce pas ce qui l'a poussé à chanter l'institution plus que l'idéal, le moyen en dépit du but ?*" (cf. Dernière de couverture).

(32) Nous indiquons ci-dessous quelques thèmes et formulations qui renvoient à des analyses très intéressantes des stratégies de la duplicité et des paradoxes de l'écriture : le "malentendu" (p. 18), l'"effervescente insignifiance" , la "folle mascarade" d'un "non-assassin à la recherche de son crime" ; les "jeux mi-sinistres, mi-loufoques" d "OEdipe" (pp. 45-50); le "paradoxe" (p. 13, p. 48), le "hiatus" entre les "Digressions" et les récits (p. 49); l'esquive et l'équivoque (p. 67); l'ironie tragique (pp. 162-166) ; la "flexibilité infinie" des protagonistes (p. 167) ; le "désir de s'éluder" (p. 177).

(33) Jean-Claude MILNER, "Grammaire d'Aragon", Les Cahiers pour l'analyse, mars-avril 1967, p. 45.

(34) MILNER , art. cité, p. 51.

(35) ibidem, p. 48.

(36) ibidem, pp. 52-54.

(37) ibidem, respectivement p. 53 ("isotone"), p. 54 ("figure de l'écrire désindividuant", et p. 55 ("indéfinité").

(38) ibidem, p. 55.

(39) ibidem, p. 56.

(40) ibidem, p. 53.

(41) L'analyse structurale établit que ce sont les oppositions distinctives qui contribuent à construire l'intelligibilité, mais l'importance des brouillages est incontournable dans les derniers romans.

(42) S. BIBROWSKA, op. cité, p. 8 . La fin du "Miroir de Venise" contient l'amorce de cette interprétation : "*Tout un siècle ne peut comparer son âme à ce qu'il voit. Et nous nous comptons par milliers qui sommes les enfants égarés de l'immense divorce.*" (MM, p. 67). Si l'analyse de S. Bibrowska ne cite pas ce passage, elle précise les particularités du dédoublement entre Anthoine et Alfred de ce point de vue. Mais puisque le texte littéraire formule déjà cette hypothèse, il faut le tenir , objectivement, pour la source autorisée de cette interprétation, de cette "manière de voir". Cet exemple donne en fait une idée des difficultés que pose le commentaire critique des derniers romans. Ces métaromans ont, par définition, tendance à annexer à l'usage du lecteur ce que Genette présente comme un élément du paratexte, le commentaire critique (Voir l'article cité de MILNER, p. 45; voir aussi l'article de Randa SABRY, Poétique, n°69, "Quand le texte parle de son paratexte", pp. 83-99). Le commentateur peut avoir l'impression de ne pas parvenir à s'émanciper de telle ou telle image, suggestion ou concept du texte. Même le discours critique qui prétend ne pas se laisser envahir, qui refuse délibérément d'être leurré par l'auto-commentaire, est ici devancé, investi, cerné; il n'échappe pas plus à la réflexivité des hypothèses énoncées par le texte dont il constitue la paraphrase . Pour notre part, nous voudrions plutôt faire de cet état de fait un objet d'analyse . Il n'y a pas lieu de disqualifier *a priori* les hypothèses de lecture internes au texte, car elles font retour, nécessairement) ni de les reprendre comme vérités révélées. Le seul recours consiste à notre avis à admettre qu'il y a des spécificités dans le travail herméneutique ou critique que demandent ces textes. Nous rejoignons en ce sens les analyses d'E. Béguin (cf. note suivante).

(43) Edouard BEGUIN, "La lecture au miroir. Remarques pour lire La Mise à mort", Aporie, n°10, novembre 1988, pp. 23-33. L'auteur de cet article montre comment le texte tourne en dérision les pratiques idéologiquement répandues de la lecture pour nous conduire à nous interroger sur les mécanismes de l'écriture. Loin de s'astreindre à confirmer des interprétations préconçues, le romancier se joue de nos attentes .

(44) MILNER, art. cité, p. 45.

(45) On reconnaît ici l'influence des théories de la modernité des années 60, bien que le non-lieu de la véridicité qu'aperçoit Milner diffère de la réalité de l'écriture telle que la conçoivent les écrivains-théoriciens du Nouveau Roman. Nous reviendrons sur ces problèmes au chapitre VI.

(46) En effet, Aragon a été inculpé de "provocation à l'assassinat" pour Persécuté persécuteur (1932). Il a été privé de ses droits civiques en octobre 1949 . Sur le plan de l'écriture et de ses répercussions autobiographiques, l'on sait aussi le roman en tant que genre a été condamné par le surréalisme, et étroitement codifié par le réalisme soviétique . Il y a lieu de rappeler ce commentaire de l'auteur sur les procès staliniens : "*Il est assez étrange de penser que parmi les défenseurs apparents du réalisme socialiste, il y avait Karl Radek qui partagea finalement le destin de Boukharine, et comme lui succomba sous*

le poids des crimes imaginaires qu'on parvint à lui faire avouer." (OP6, p. 194). Il y a eu aussi des précédents fameux dans l 'histoire littéraire , puisque certains écrivains ont été poursuivis en justice (comme Flaubert , pour Madame Bovary; une place importante lui est consacrée dans l'intertextualité de Blanche ou l'oubli) .

(47) Dans "Lorsque tout est fini", Clément Grindor, membre d'une bande de malfaiteurs anarchistes, dénonce ses amis à la police ; il leur reproche d'être unis par un instinct grégaire ; dans le culte du chef et des valeurs collectives, ce personnage barresien ne retrouverait pas assez le "culte du moi"... Le parjure commet le plus scandaleux des crimes , comme s'il estimait que la trahison, cet acte contraire aux lois du groupe était le *nec plus ultra* de la provocation et de la conjuration . En fait, il obéirait paradoxalement d'autant mieux à la morale des hors-la-loi en leur désobéissant.

(48) Nous avons déjà indiqué que dans le tome IV de L'OEuvre poétique , l'auteur, à propos de La Grande gaieté, Aragon revient sur les circonstances de ce drame; il aurait séjourné une quinzaine de jours à Milan pour entendre plusieurs fois l'Othello de Verdi à la Scala. Cet épisode autobiographique , lié à l'origine à l'infidélité de Nancy, est repris dans La Mise à mort comme un thème essentiel qui motive l'ajout d'un(e) "h" au nom d'Anthoine comme Othello.

(49) Eliane FORMENTELLI, "Le Miroir et la voix", L'Objet au défi, diff. PUF, p. 44 et p. 50).

(50) cf. chapitre I, 2-C; et chap. I, note 24. Issu d'une famille d'industriels, il approuve la conception des hommes doubles formulée par le banquier Joseph Quesnel (p. 106); il défend même la légitimité d'avoir une "*triple vie* (MM, p. 118). Dédaigneux du marxisme (p. 130), lui aussi il pactise avec les"monstres," puisqu'il est allé acclamer Daladier signataire des accords de Munich (p. 115).

(51) Par exemple, en ce qui concerne le statut de La Semaine sainte: l'auteur, dans la préface de La Semaine sainte pour les OEuvres croisées , reprend des extraits de J'abats mon jeu qui insistent surtout sur la parenté de ce roman et des Communistes, contrairement à l'ensemble de la critique à la parution de ce roman.(cf. Mireille HILSUM , "La question du seuil dans le paratexte aragonien", Histoire/Roman, Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 1988 , Publications de l'Université de Provence, pp. 293-312).

(52) Dans la nouvelle d'E. Poë, le voleur de la lettre, un ministre , est devenu aussi le détenteur du secret; mais son identité ne fait aucun doute, car sa victime s'est rendu compte à l'insu du voleur de son manège. La perquisition de la police à son domicile a échoué , parce que la découverte ne relève pas d'une fouille approfondie mais d'un raisonnement dialectique. L'affaire est à la fois simple et bizarre : le document est invisible parce que trop visible. L'hypothèse de Dupin va se révéler exacte au second degré , en déjouant la ruse employée par le voleur pour se protéger des méthodes de détection policières , infaillibles dans leur genre .

(53) Il arrive parfois que l'un des joueurs, découragé, renonce à la partie, s'avoue vaincu : il abat son jeu. La théorie des jeux s'applique dans La Mise à mort à l'inquiétante fiction policière que

suggère l'"Après-dire" (lettres dissimulées, poisons et poignards au fond des tiroirs secrets...) .

(54) FREUD, L'Inquiétante étrangeté et autres essais, nrf, Gallimard, pp. 236-7. En marge de l'ouvrage de Rank (Le Double, 1914), Freud indique que la conception du Double renvoie à l'inquiétante étrangeté dès lors qu' elle ne passe plus pour une assurance de survie (comme c' était le cas dans les civilisations primitives) mais pour un signe avant-coureur de la mort, de la disparition du moi.

(55) Freud, L'Inquiétante étrangeté et autres essais, op. cité, p. 215.

(56) cf. plus loin: 4-C. Pour que la blessure semble irreprésentable alors même qu'elle est le seul contenu vraiment décelable , il faut d'abord limiter l'épanchement trop facile, trop limpide de la confidence , contrairement aux expressions courantes de la sensibilité romantique. Au besoin, le lyrisme doit paraître entravé pour mieux fonctionner comme tel.

(57) Comme nous l'avons vu précédemment [cf. 1-C], la glace sans tain symbolise la tentation de percer le miroir au-delà des apparences; elle ouvre sur le secret de l'arrière-texte , c'est-à-dire " *uniquement la mort*" (MM, p. 174) ; de même, lors de la tentative ultime d'effraction du miroir, l'effraction du secret est cause d'une blessure (MM, p. 493).

(58) Le narrateur de La Mise à mort qui passe devant l'école Massillon s'adresse à celle qu'il appelle dans le texte "Maman", formulant le mot véridique, mais interdit dans l'enfance (MM, p. 482) . Le secret de la naissance s'est trouvé en rapport avec l'inquiétante étrangeté puisqu'un mot aussi familier par excellence a été perçu par l'auteur comme un mot tout à fait étrange , qu'il lui est inhabituel de prononcer (cf. dans En étrange pays dans mon pays lui-même, le premier poème de la séquence "Le domaine privé", "Le mot", dont voici les deux premières strophes:

"Le mot n'a pas franchi mes lèvres
Le mot n'a pas touché son coeur
Est-ce un lait dont la mort nous sèvre
Est-ce une drogue une liqueur

Jamais je ne l'ai dit qu'en songe
Ce lourd secret pèse entre nous
Et tu me vouais au mensonge
A tes genoux"

La pitié d'Aragon pour la vie gâchée de sa mère , les souffrances partagées dans l'intimité et toujours en secret avec elle aggravent l'effet de l'incompréhension qu'elle a montrée pour sa vocation littéraire (cf. "Pour expliquer ce que j'étais", nrf, Gallimard, 1989).

(59) La rupture avec Drieu, fondée sur des raisons éthiques , est plus nette et sans retour; mais le suicide de celui-ci efface les fautes du doriotiste qu'il fut; et l'image de leur amitié d'autrefois reste intacte (cf. sur le maintien de la dédicace du Libertinage) .

(60) Depuis les débuts difficiles pour un intellectuel d'origine bourgeoise à l'Humanité à l'invasion de la Tchécoslovaquie en passant par l'affaire du "portrait de Staline", par exemple ; il est difficile, de même, de prendre ses distances envers l'idéologie stalinienne

après l'avoir encensée ; non seulement l'incohérence est gênante, mais les révisions déchirantes que nécessiterait l'effondrement du culte de Staline en 1956 risquent surtout de mettre en cause les amis politiques de l'auteur.

(61) Le vieillissement aggrave la certitude de l'irréparable; dans le dernier numéro des Lettres françaises, contemporain de l'écriture de Théâtre /Roman, Aragon présente le bilan d'une faillite plus profonde que les dettes qui entraînent la disparition du journal : "*J'ai gâché ma vie et c'est tout*". L'écriture donne aux larmes "*l'éclat des cristaux*" (T/R, p. 412) ; il y a "cristallisation" non tant au sens de l'idéalisation stendhalienne que de la douleur incrustée dans l'amour-passion ; l'orgie du style, le jeu perpétuel de l'invention et de la réinvention ne parviennent plus à compenser cette pétrification mortifère.

(62) Dans le septième cercle de l'enfer et de l'extase mystique règne le "goût de l'absolu". Jadis, aux temps de Nancy, le couple et l'écriture semblent s'être consumés dans un incendie passionnel .Dans un vers du Roman inachevé, les militants communistes sont désignés comme des suppliciés qui ont aimé la flamme au point d'en devenir l'aliment . C'est toujours une main séduisante, fraternelle ou tutélaire qui meurtrit le plus gravement.

(63) Peu importe de ce point de vue s'il est invraisemblable que Marie-Noire accède soudain à la passion des lettres et à une prise de conscience des tragédies de l'Histoire , alors que le premier chapitre du roman , qui devait être à l'origine une nouvelle indépendante, a présenté tout autrement sa vision du monde ; son créateur- Pygmalion , qui prétend disposer d'elle , a voulu qu'elle évolue tout à coup pour comprendre Blanche , quand bien même rien ne l'y prépare ; comme pour déjouer les complaisances de la réflexivité, en l'occurrence, nulle analogie préalable ne la destine à remplir cette mission. Cette transformation abrupte du personnage de Marie-Noire peut évidemment se justifier dans une perspective idéologique, en fonction d'une certaine dialectique: cette jeune femme d'un milieu bourgeois accède à une nouvelle vision du monde , en rupture avec sa classe sociale d'origine. Mais cette motivation ne se révèle qu'indirectement et dans un second temps, par rapport à l'effet d'arbitraire.

(64) Il la congédie en accusant son imagination de fausser les hypothèses; Marie-Noire réécrirait le passé de Blanche en y mêlant sa vie privée (remplie de ses propres secrets: l'amour de Philippe, l'enfant qu'elle attend) .

(65) Il n'a pas su entendre le secret de Blanche, car il s'est répandu en paroles insignifiantes. Le seul indice tangible que Blanche laisse de sa visite est une mèche de cheveux blancs où le "malheur d'aimer" s'aggrave peut-être désormais d'une nouvelle preuve : la vieillesse irrémédiable. Les conduites de diversion rejoignent un thème d'Aurélien, cette autre Education sentimentale construite autour des secrets de Bérénice. Les différences tiennent cependant au fait que ce ne sont plus les conduites de diversion qui prédominent; le roman de Blanche accentue la quête, projetée dans la tonalité nostalgique du passé, sous la forme d'une narration à la première personne; une autre différence consiste à associer aux codes traditionnels du roman d'amour des préoccupations théoriques et les audaces formelles d'une double régie narrative , dûe à la concurrence de Marie-Noire.

NOTES DU CHAPITRE III.

(1) André BRETON, Entretiens (1952), coll. Idées/ Gallimard, p. 109.

(2) Michel BEAUJOUR, Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autopportrait., coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1980, p. 345.

(3) Michel BEAUJOUR, ouv. cité, p. 39.

(4) ibidem, p. 40.

(5) ibidem , p. 40.

(6) *"[...] l'autobiographie est avant tout un récit, qui suit dans le temps l'histoire d'un individu, alors que l'essai ou l'autoportrait (par exemple La Difficulté d'Être , 1947, de Jean Cocteau) sont avant tout des tentatives de synthèse, dans lesquelles le texte s'ordonne logiquement, selon une série de points de vue, ou selon les étapes d'une analyse, et non chronologiquement. Nous disons bien "avant tout": car dans la pratique, l'autobiographie peut naturellement comporter beaucoup d'analyse, mais subordonnée au récit."* (Philippe LEJEUNE, L'Autobiographie en France, coll. "U2", éd. Armand Colin, 1971, § b), p. 33).

(7) M. BEAUJOUR, op. cité, pp. 30-32.

(8) ibidem, p. 9.

(9) ibidem (p. 9).

(10) ibidem, p. 14.

(11) Cependant, il arrive qu'elles soient tenues à distance , conjurées, anesthésiées par l'humour : Christ-ian, et sa Trinité humaine (MM, p. 108), le Créateur et le Tiers larron (MM, p. 135).

(12) M. BEAUJOUR, ouv. cité, p. 36.

(13) Vladimir JANKELEVITCH, Du mensonge suivi de La Mauvaise conscience (1942) , IIème cahier de la Renaissance française, Confluences, 2ème édition, 1945, pp. 17-18.

(14) En effet, comme le montre la suite de cette déclaration capitale , écrite à une date -clé du renversement des valeurs, Aragon retourne (une fois de plus!) la dialectique de l'erreur et la vérité :

"Je connais des gens qui sont nés avec la vérité dans leur berceau, qui ne se sont jamais trompés, qui n'ont pas eu à avancer d'un pas de toute leur vie [...]. Ils savent ce qui est bien, ils l'ont toujours su. Ils ont pour les autres la sévérité et le mépris que leur confère l'assurance triomphale d'avoir raison. Je ne leur ressemble pas. La vérité ne m'a pas été révélée à mon baptème, je ne la tiens ni de mon père, ni de la classe de ma famille. Ce que j'ai appris m'a coûté cher, ce que je sais je l'ai acquis à mes dépens. Je n'ai pas une seule certitude qui ne me soit venue autrement que par le doute, l'angoisse, la sueur, la douleur de l'expérience. Aussi ai -je le respect de ceux qui ne savent pas, de ceux qui cherchent, qui tâtonnent, qui se heurtent."

("Il faut appeler les choses par leur nom", (JJ, pp. 134-135)
Les acquis sont liés à des crises successives. Dans la mesure où le devenir nie l'hypothèse d'une vérité préétablie, l'autoportrait aura pour but de montrer comment le sujet se constitue à partir de représentations changeantes , de transformations dialectiques .

(15) Alors que la subjectivité , à l'origine, est peut-être une médiation nécessaire de la connaissance du monde:
"*Si tu es le miroir de toi-même il n'y a porte que de toi sur le monde*" (Le Fou d'Elsa, p. 200).

(16) Dès les premières années 20 , l' exploration de l'inconscient psychique prend le contre-pied de la littérature psychologique traditionnelle . Alors que jusque vers 1925, Aragon témoigne d'une relative indifférence à l'égard du monde extérieur , et de la politique en particulier, il dénoncera rétrospectivement le passif de son égocentrisme, à l'image d'un repli solipsiste sur la subjectivité . Dans Pour un réalisme socialiste comme dans La Mise à mort, il ironise sur lui-même en rappelant qu' à l' époque où il venait de traverser la Grande Guerre , il se flattait de ne pas avoir écrit un mot sur elle: "*La guerre de 14-18, par exemple, cela n'avait été qu'un décor où j'étais habillé en bleu.* " (MM, p. 17-18). Plus exactement, Aragon rappellera à partir des années 60 ce fait hautement symbolique que lui et ses amis voulaient nier l'exaltation de la guerre en la traitant par le silence ; tout se passe comme s'ils dénonçaient une réalité contraignante, de sorte qu'au lieu d'exprimer leur révolte ils l'associaient à une forme d'autocensure (Préface d'Anicet pour les ORC; "Ecrit au seuil, OP1) .

(17) Durant cette période, il était à peu près inconcevable qu'un écrivain communiste se livre publiquement à l'épanchement autobiographique ; au pire, une auto-critique pouvait être attendue de lui ou, au mieux, l' exaltation héroïque d'une prise de conscience politique et un destin combattif aux côtés de la classe ouvrière. Mais dans "Le Monde réel" et dans les poèmes , Aragon contourne sans doute déjà à cette époque cet interdit.

(18) cf. Staline à Paris, ouv. collectif, éd. Ramsay, 1982, p. 256.

(19) Aragon a d'ailleurs lui-même subi le préjudice de la censure, lors de la publication des Voyageurs de l'impériale en 1942 sous le régime de Vichy . D'autre part, ayant entrepris en collaboration avec André Maurois, à l'époque de la législature de Khrouchtchev, une Histoire parallèle des Etats-Unis et de l'URSS (1962) où il se chargeait de la partie soviétique, il a dû mesurer plus profondément que d'autres communistes l'abîme entre le panégyrique officiel du régime stalinien qui entretenait la foi des communistes et l'épreuve des faits, la réalité objective de la dictature stalinienne . Non seulement la raison d'Etat couvrait une répression massive, mais la falsification a été en vigueur pour faire disparaître de la mémoire collective les noms des révolutionnaires accusés de traîtrise, et couverts d'infamie .
Mais dans La Mise à mort, puisqu'il ne s'agit que d'un meurtre fictif, ou, au pire, d'une *autœ*censure concernant un personnage inventé, comment retenir un grief sérieux à la charge du romancier? [cf. chapitre II, 3-D]. Une référence au travail de Flaubert montre aisément qu'il y a non-lieu (MM, pp. 471-2). Au regard des " *leçons d'amertume et de souffrance*" (MM, p. 364) de ce siècle, combien plus dérisoire paraît dès lors le soupçon de culpabilité auquel le romancier fictif faisait

allusion ! Le double jeu utiliserait pour dérouter les ressources d'"immunité" de l'oeuvre d'imagination , en confinant les traces d'une compromission possible dans le " *terrible monde réel*"(BO,p.496).

Pourtant, deux ans après La Mise à mort , en 1967, Aragon publiera pour les OEuvres Romanesques croisées une version entièrement révisée des Communistes dans laquelle il a *supprimé* ...certains personnages typiques de l'idéologie stalinienne. Ce vaste travail de réécriture, que l'auteur jugeait *après-coup* nécessaire en raison de l'évolution historique, semble témoigner, *à l'inverse* des pratiques staliniennes, des scrupules du romancier. Il trahit, sinon une mauvaise conscience rétrospective comme l'estime S. Bibrowska, du moins une insatisfaction personnelle. Lorsqu'Aragon a rédigé la première version des Communistes, publiée vers 1949-50, il projetait de consacrer une ample fresque aux événements douloureux que la nation venait de traverser entre 1939 et 1945. Il a toujours affirmé avoir entrepris ce roman épique avec un parti-pris d'objectivité qui sans doute devait seul lui paraître digne de lui accorder l'autorité irrécusable qu' un sujet de pareille importance nécessitait. Etant donné les divisions qui s'étaient déclarées aux lendemains de la Libération, il fallait plus que jamais faire oeuvre d'historien pour mieux convaincre . L'invention romanesque s'est alors effacée sous la pression d'un témoignage évènementiel qui s'attaquait imprudemment à des faits récents que les passions attisaient encore . Le roman se serait donc trouvé pris dans une impasse. L'auteur se privait du même coup du droit à l'invention et des ressources du lyrisme au profit d'un style factuel, informatif, ce qui l'a conduit à reproduire , au lieu de l'objectivité recherchée, une "vision du monde" fondée, de manière organique , sur les valeurs communistes . En termes bakhtiniens, cet imposant roman témoigne sans doute excessivement d'un "monologisme" conforme aux exigences doctrinales du réalisme socialiste . Dans la version de 1967, l'auteur s'est efforcé d'atténuer, d'assouplir les effets pervers du projet qu'il s'était fixé . Comme Aragon l'indique dans la Postface aux Communistes des OEuvres Romanesques croisées intitulée "La fin du Monde réel" (1967), il fallait parfois , tant bien que mal, "retoucher" les pièces à conviction de l'"utopie" stalinienne, gommer les préjugés manichéens d'une vision périmée pour s'efforcer de *rendre compte* "de biais" de la réalité historique . Ecrite après La Semaine sainte et La Mise à mort, la version réécrite des Communistes insiste davantage que la version originale sur les implications dramatiques, passionnelles et confuses de la subjectivité aux prises avec les événements et les mythes.

(20) "*Je me battais avec mon passé. Pour et contre mon passé. Parce que, dans cette histoire, il y a le monde qui naît, mais aussi celui qui n'accepte pas de mourir. Dans chaque homme.* " (Littératures soviétiques, éd. Denoël, p. 22). Il s'humilie de ses erreurs et il héroïse son sacrifice lorsqu'il évoque la rupture avec son appartenance de classe , comme d'autres intellectuels passés , dit-il, "avec armes et bagages" à la Révolution ouvrière.

(21) "*[...] dans ces années [...] où j'écrivais Les Communistes peut-être pour cela même, et encore les années tout de suite après, j'étais la proie en même temps de cette certitude qui était ma vie et d'un doute affreux, qui me venait je ne sais d'où. Et voilà que, sans doute parce que la lumière état si forte, on ne voyait plus dans ce que j'écrivais que la lumière, comme si la lumière n'engendrait pas l'ombre, et pouvait être lumière sans remuer les ténèbres.*" ("La fin du "Monde réel", C, p. 595). [cf. "Symboles de l'ombre et de la lumière", chap. II, 2-A].

Aragon aurait alors adopté une stratégie implicitement paradoxale : pour se fortifier, pour se raidir contre le vertige du doute, dans Les Communistes, il lui fallait affirmer des certitudes inébranlables, des "vérités élémentaires". D'après l'explication donnée ici par l'auteur--et qui est assez plausible, nous semble-t-il, en raison des multiples contradictions latentes d'Aragon--l'intransigeance même de l'Aragon stalinien serait fondée sur un singulier écartèlement, auquel le discours explicite tente de faire pièce à l'aide d'un mécanisme de dénégation.

(22) Ainsi, dans Henri Matisse , roman, en 1971, Aragon publie un "texte déchiré" de 1954 qui présente en effet la trace d'une crise, d'une interrogation personnelles (cf. HM, II, pp. 269-274). Nous renvoyons au commentaire donné de ce texte dans l'introduction , à propos de la définition du mentir-vrai [cf. supra, Introduction, p. 31]. "Pour expliquer ce que j'étais" , cet inédit retrouvé dans les archives de l'écrivain en constitue peut-être un autre exemple (publié à titre posthume en 1989). Ce texte n'était peut-être pas d'une publication opportune: il ouvrait une parenthèse dans les années noires de l'Occupation; dix ans après la rupture de 1932, il faisait état d'un autre "nous", celui de l'époque surréaliste, avec une sympathie indéfectible.

(23) A l'époque surréaliste, un poème -titre du Mouvement perpétuel fait état dans ce mot d'arrière-pensée une sommation à l'encontre de la pensée logique . Le dernier Aragon semble retrouver le goût de s'attaquer à nouveau à l'infaillibilité de la pensée.

(24) Jacques LACAN, "L'inconscient freudien", Séminaire, Livre XI, éd. du Seuil, p. 28.

Ainsi, dans La Mise à mort, la formule de Rimbaud, "Je est un autre", citée en épigraphe du "Carnaval" fait l'objet de certains commentaires que nous avons cités précédemment, et en particulier celui-ci : "*[...]je ne reconnais plus celui qui parle, cet autre moi, mais un autre à chaque fois que le souvenir vient l'éclairer. Un autre? Il y a donc un autre? Je ne suis pas seul sur cette terre des songes, où ce qui fut et ce qui sera se confondent en ce qui est.*" (MM, p. 276) Blanche ou l'oubli énonce à propos du déchaînement de la fureur une vérité générale: "*Le sentiment étrange de n'être pas maître de soi. D'être à la merci de soi. De cet autre en moi que j'appelle* soi." (p. 335).

(25) Dans L'Inconscient malgré lui, V. Descombes avance l'hypothèse que la logique de l'inconscient peut être conçue par rapport à différentes autres catégories de secret.

(26) Vincent DESCOMBES, L'inconscient malgré lui, éd. de Minuit, p. 147).

(27) Car il ne *peut plus se regarder dans la glace* , comme le récit prenait au pied de la lettre cette expression imagée , pour désigner un personnage trop atteint dans son narcissisme . Si l'incompréhension de la femme aimée suscite chez le narrateur quelque ressentiment dû à l'impossibilité de s'exprimer librement , la passion amoureuse , à tous les sens du terme, demeure intacte dans l'extrême tension affective d'une souffrance contenue, inarticulée.

(28) Elsa est , entres autres, l'auteur du Le Monument, dont le titre désigne le statut de l' oeuvre d'art dans ses rapports avec la société

et l'Histoire. Pour l'anecdote, on peut rappeler qu'Aragon remet aux militants de la section de Saint-Denis ce roman d'Elsa si mal accueilli par le parti communiste. Nous sommes en 1959, l'année où il publie une oeuvre comme Elsa, poème , et il fait remarquer à cette occasion qu'il a donné pour titre à cette oeuvre le nom d'Elsa , ce qui montre bien l'importance qu'il attache à une inscription officielle, publique dont le mécanisme est caractéristique de l'accès au symbolique. (cf. J'abats mon jeu, op. cité, p. 85). Au cours de ses prises de paroles, et de toute cérémonie officielle , en France ou à l'étranger, Aragon demande que soit attribuée à la romancière la place qu'elle mérite dans le public, la première place qu'il lui confère dans son oeuvre .

(29) Ce poème du Mouvement perpétuel ("Bouée") imite une traduction juxtalinéaire des fables de Lokman . "*Lokman, l'auteur initial de Medjnoun et Leïla , qui devait quelque trente-six ans plus tard me donner le thème d'où est sorti Le Fou d'Elsa est un poète de l'époque préislamique.*" OP2, p. 95. La dimension mythique du discours amoureux ne pouvait pas manquer d'être influencée par la poésie ancienne et traditionnelle , remontant aux origines d'une civilisation.

(30) Aragon a fait savoir lui-même qu'il employait le mot "âme" dans Le Fou d'Elsa parce qu'il subissait alors l'influence (une expression qui s'entend ici si l'on veut dans un sens magique) du roman qu'Elsa était en train d'écrire.

(31) Bernard Dupriez baptise du nom de *tactisme* les phrases construites "*de façon que l'ordre des mots reproduise qqch. [quelque chose] du sens*" (B. DUPRIEZ, Gradus , Les procédés littéraires, coll. "10/18", p. 445).

(32) Le [m], cette consonne labiale, que l'on trouve dans des mots emblématiques comme "musique", "mélodie", et dans l'onomastique de "Murmure", évoquerait des connotations de sensualité en raison de son substrat d'oralité (cf. les enquêtes "phono-analytiques" menées par I. Fonagy (La Vive voix, Payot, 1983).

(33) Julia KRISTEVA, Histoires d'amour, coll. "folio", 1985.

(34) Daniel SIBONY, Le Féminin et la séduction, Le Livre de Poche, "biblio essais",1986, p. 9.

(35) Le Féminin et la séduction, ouv. cité, p. 5.

(36) ibidem, ouv. cité, p. 12.

(37) ibidem, p. 6.

(38) Rappelons aussi qu' Aragon montre une fascination particulière pour les personnages féminins de l'oeuvre d'Elsa Triolet . Or, les plus attachantes "créatures" d'Elsa, comme il les appelle, semblent vivre leur séduction sur le mode déceptif , tragique ou désenchanté; la romancière montre toujours leur vulnérabilité, leur difficulté à vivre , leur douloureuse insatisfaction : que l'on songe , dans Le Cheval blanc (1943), à Elisabeth, qualifiée pourtant comme étant la plus "naturelle" par rapport à ses rivales (un écho s'en trouve peut-être dans BO, p. 275), à Jenny , dans Personne ne m'aime (1946), à Martine dans Roses à crédit(1959), à Clarisse dans Les Manigances(1961) , à Madeleine dans Le Grand jamais et dans Ecoutez-voir (cf. BO, p. 22). Ce

n'est pas du tout l'amour physique, mais la séduction qui prend chez Elsa Triolet une importance considérable et vitale; mais la séduction semble perçue comme une quête semée de doutes et de déceptions, parce qu'il faut traverser les épreuves et les affres de ce que Sibony appelle le "devenir-femme" . Un des romans les plus autobiographiques d'Elsa, Camouflage (Moscou, 1928) pourrait être analysé plus précisément comme l'échec d'une confrontation à l'Autre-femme . Ce roman est , en effet, construit autour d' une relation au Double féminin , impliquant les apories du désir mimétique . Varvara compare sans cesse l'existence comblée de Lucile à son propre dénuement ; son amie bénéficie d'un "amour protecteur" qui la confirme dans son aptitude à plaire ; Varvara , désespérée , croit qu'elle ne pourra jamais connaître l'épanouissement et la sérénité qu'elle envie chez l'autre femme.

(39) D. SIBONY, op. cité, p. 14.

(40) ibidem, p. 12.

(41) ibidem, p. 7.

(42) ibidem, p. 7.

(43) ibidem, p. 9.

(44) Eliane Formentelli relève dans La Mise à mort un jeu latent sur le signifiant : le rappel subtil de "Démon" dans "Desdémone", un des rôles de Fougère à la scène, dont la voix (du Ciel ou de l'Enfer) est toujours associée à l'ambivalence du magique (cf. E. FORMENTELLI, "Le miroir et la voix", L'Objet au défi, diffus. PUF, 1987, p. 40 .

(45) Catherine Clément a noté que la perte de l'image, dans le cas d'Anthoine, est un symptôme de castration, comme chez Peter Schlemihl, le personnage de von Chamisso, auquel il est fait allusion dans La Mise à mort (C. CLEMENT, "L'âme pupilline", L'Arc, 1973 repris dans Miroirs du sujet, UGE, col. "10/18", 1975.

(46) Le voilage qui semble ici *animé* de courants d'airs se trouve placé à la limite de la vitre , dont le verre est promis à se briser comme dans La Clef des champs de Magritte . Ces éléments semblent figurer le cadre d'une scène primitive . Assimilé à l'image du rideau, le sujet est présent dans le fantasme sous une forme désubjectivisée . (cf. C. B. CLEMENT, "De la méconnaissance : fantasme, texte, scène", Langages, n°31, septembre 1973, pp. 36-52). Cette transposition renvoie aussi avec beaucoup de cohérence au caractère fantomatique de l'auto-représentation , à son statut de non-être.

(47) LACAN, Le Séminaire, Livre XX, "Encore", op. cité, p. 77.

(48) L'ouvrage de Charles HAROCHE, L'Idée de l'amour dans "Le Fou d'Elsa" et l'oeuvre d'Aragon (nrf, Gallimard, 1966) contient déjà une comparaison avec les hypothèses de Denis de Rougemont , et d'autres éléments d'analyse sur les sources savantes du Fou d'Elsa .

(49) Lacan définit l'âme comme "*ce qui permet à un être--à l'être parlant pour l'appeler par son nom--de supporter l'intolérable de son monde, ce qui la suppose y être étrangère, c'est-à-dire fantasmatique. Ce qui, cette âme, ne l'y considère--c'est-à -dire dans ce monde-- que*

de sa patience et de son courage à faire tête." Puis , faisant appel aux ressources de "lalangue", il énonce la conjugaison intime de l'amour et de l'âme : "J'âme, *tu* âmes, *il* âme." Il en conclut que tant que "*l'âme âme l'âme, il n'y a pas de sexe dans l'affaire. Le sexe n'y compte pas. L'élaboration dont elle résulte est* hommosexuelle (sic) , *comme cela est parfaitement lisible dans l'histoire.* "(J. LACAN, Le Séminaire, Live XX, "Encore", p. 78).

(50) D. SIBONY, op. cité, p. 8.

(51) Dans les Entretiens avec F. Crémieux , Aragon commente explicitement la réécriture de la mystique dans Le Fou d'Elsa comme une figure de la dialectique marxiste (il s'agit de "remettre sur ses pieds" la mystique) (cf. Quatrième entretien) .

(52) Aragon indique en effet que chez les *soufi*, les mystiques de l'Islâm, "*le principe féminin est tenu pour l'origine du monde, pour l'origine de l'homme. Il est donc naturel de dire qu'il "crée l'homme".* (Entretiens avec F. Crémieux, p. 66). On peut aussi s'en référer à l'exegèse d'autres sources arabisantes . Ainsi, le cycle de Medjoûn et Leïla, dont Aragon s'est inspiré, illustrerait , selon Charles Haroche, les principaux thèmes de l'amour "odhri", tels que les définit Charles Pellat (Charles Haroche, op. cité, pp. 177-180). Il s'agit d'un amour chaste et malheureux, consacré à une seule femme . Le poète exprime les tourments de son âme, son désespoir et sa souffrance. Quant au platonisme d' Ibn Hazm , théologien andalou du XIème siècle , qui a codifié l'amour courtois andalou, il décrit l'union des amants comme une fusion des âmes, un état contemplatif et ineffable de complaisance spirituelle (Ch. Haroche, op. cité, p. 185). Dans Le Fou d'Elsa, la substance de l'érudition hispano-arabe semble donc très proche des orientations qui viennent d'être définies d'après Lacan comme l'objet d'une fascination "âmoureuse" , dans laquelle la Femme célébrée tient la place de l'Autre, c'est-à-dire de Dieu même .

(53) Tout se passe comme si le narrateur était tenté ici de renier, d'abjurer solennellement , comme si la chose était possible, son ancien égocentrisme envers Blanche ; Aragon a confié qu'Elsa, sous l'Occupation, lui a reproché ses préjugés typiquement masculins (cf. Entretiens avec F. Crémieux, pp. 98-100).

(54) Dans le même sens , Elsa a fait connaître ses réticences envers l'autobiographie (cf. "Les romans du jour" , Les Lettres françaises, n°925 du 3 mai 1962, pp. 1 et 5.

(55) "*Mon style est comme la nature ou plutôt réciproquement.*" (cf.Traité du style, op. cité, pp. 168-9). Suit un superbe développement de cette verve créatrice.

(56) "*[...] le scandale de parler d'une femme vivante , et la sienne [...] est intolérable, n'est-ce pas ? C'est un scandale, et ce scandale est le mien, à la face des sots, des hypocrites et des sourds. Je ne sortirai jamais de ce scandale, et sans lui rien de ce que j'écris , de ce que je pense, de ce que je suis, n'a de sens ni de réalité.*" (Aragon parle avec D. Arban, p. 160).

(57) Elsa ne mentionne pas ici une exception notoire, où elle introduit leur couple dans la fiction romanesque. En effet, dans Le Cheval roux a donné son prénom à un personnage féminin qui appelle

Louis au secours dans la dernière scène du roman, avant de mourir dans un accident d'avion.

(58) A peu près à la même époque que les Entretiens avec F. Crémieux, dans le film d'Agnès Varda, Elsa la rose, Elsa interviewée raconte sur le ton du badinage plaisant qu'il arrive à Aragon de lui demander de ne pas le déranger , parce qu'il écrit un poème sur Elsa. Autrement dit, il se consacre à l'Autre , non pas à elle , à proprement parler; une dissociation s'établit entre la vie privée et l'écriture. Le déséquilibre dont fait mention F. Crémieux ne va pas sans entretenir à cause de ce clivage une certaine frustration paradoxale chez celle qui est pourtant désignée comme l'objet de cette consécration.

(59) Il s'agit de préserver Elsa d'un danger réel, par un comportement magique, en ayant recours à l'affabulation (comme Schéhérazade, qui a démontré le pouvoir séducteur des fables contre une menace de mort).

(60) Dans La Mise à mots, elle commente ce que signifie pour elle écrire en prose; elle insiste sur le contraste entre la fonction romanesque de son style et la forme du discours poétique (la Mise en mots, coll. "Les Sentiers de la création", éd. Skira, 1969, pp. 57-58).

(61) L'on connait aussi la prédilection d'Aragon pour la romance, les souvenirs de chansons, pour les transpositions de formes musicales. Mais selon Daniel Simon, qui recense la discographie des poèmes d'Aragon, les chansonniers populaires ont pris trop de libertés avec le texte original pour être les interprètes reconnus que l'auteur aurait été en droit d'attendre.

(62) Cette réflexion annonce le propos de "L'homme fait parenthèse", un chapitre de Henri Matisse, roman où il est question des "soupapes", des "soupirs" de la parenthèse. Ce concept décrit comme le "merveilleux inutile, c'est-à-dire la poésie" n'est pas non plus sans rapport avec l'invention des collages, ces inserts dans la trame d'une oeuvre. La digression de La Mise à mort sur le thème secondaire chez Elsa Triolet a été reprise dans Les Collages. Il est probable , donc, qu'une convergence s'établit d'une formulation à l'autre: l'introduction de thèmes secondaires chez Elsa Triolet correspond assez à ce qu'Aragon appelle en 1963 l'opéra, c'est-à-dire l'émerveillement de la poésie faisant son entrée en scène dans le roman . Il se trouve même que dans L'Inspecteur des ruines, Elsa a choisi pour thème secondaire un conte de Hoffmann, Don Juan, dont le sujet lui permet, par un effet typique de collage, d'amener littéralement son personnage, par la porte dérobée d'une chambre d'hôtel, à assister à un spectacle d'opéra italien (cf. L'Inspecteur des ruines : "La loge des étrangers").

(63) En dehors de la problématique amoureuse, il en va de même dans Henri Matisse, roman, quand le peintre , que l'écrivain décrivait comme son personnage, entreprend ,vers 1942, une série de portraits d'Aragon. Le romancier assiste à un renversement des rôles où il devient à la fois l'objet et le témoin fasciné du regard de l'Autre sur lui [cf. chapitre VIII, 4 -B].

(64) Puisque Trilby , qui est le thème secondaire de Luna-park , est mis en parallèle dans Blanche ou l'oubli avec le thème de Pygmalion, il apparaît d'autant plus significatif de trouver dans Luna-park (1959) une lettre du mari de Blanche Hauteville où apparaît déjà un renversement des rôles par rapport à Trilby : "*Ah! j'ai relu "Trilby" à cause de toi. Ce n'est pas humain de me l'avoir fait relire. Avec moi, tout est à l'inverse. Si je ne chante plus, si je ne peux plus chanter,*

c'est que ma femme ne me donne plus l'ordre de le faire ..." (Elsa TRIOLET, Luna-park , coll. "folio", p. 155). La lettre précédente, signée de Blanche, s'achève ainsi: *"[...]tu sais bien, mon chéri, que tant que je vivrai je te demanderai de chanter."* (ibidem, p. 143). Tout comme la poésie dédiée à Elsa, le scénario de La Mise à mort semble faire écho à ces mots . Dans Luna-park, le *réalisateur* Justin Merlin lit Trilby comme le mari de Blanche, ce qui lui donne l'idée d'adapter ce roman au cinéma . Elsa Triolet est revenue sur le thème de la création à travers l'imaginaire fantastique : dans L'Ame (1963) , où est repris le mythe du Golem, elle médite sur les automates anthropoïdes.

(65) Julia KRISTEVA, "Les troubadours: du grand chant courtois au récit allégorique", Histoires d'amour, coll. "folio", 1985, pp. 347-365.

(66) Dr LAGACHE, La Jalousie amoureuse, PUF, 1981.

(67) Jacques LACAN, Le Séminaire, Livre XI, p. 105.

(68) cf. Dr Lagache, La Jalousie amoureuse, op. cité.

(69) René GIRARD, Mensonge romantique et vérité romanesque, Grasset, 1961, pp. 20-21 et p. 78.

(70) D. BOUGNOUX, "Girardisme et littérature : une lecture de La Mise à mort", Violence et vérité autour de René Girard, Grasset, 1985. (Et notre résumé, cf. supra, pp. 190-191.

(71) Dans sa théorie du désir mimétique, René Girard montre que chez Proust, ou dans l'univers de Dostoïevski , (cf. L'Eternel mari, et nous ajouterions Le Double) -- l'homosexualité latente peut se définir comme un glissement vers le médiateur d'une attirance érotique (cf. Mensonge romantique et vérité romanesque, op. cité, pp. 52 et suiv.) . Mais jusqu'à la scène finale de La Mise à mort, Fougère contient les deux virtualités, joue les deux rôles, dans la mesure où elle a établi par compromis avec le narrateur les conventions de l'existence d'Anthoine. Elle est l'intermédiaire, l'interlocutrice à la fois comme objet de la passion et comme médiateur ayant tout pouvoir sur Anthoine . Un chapitre de Théâtre/roman pousse beaucoup plus loin l'équivoque . "Aurore" raconte en effet la machination perverse du mari trompé , qui avec la complicité de sa femme, se plait à (a)voir les amants qu'elle a séduits (pp. 278, p. 281-2). Cet arrière-texte est l' inverse de la jalousie déclarée dans le couple, puisqu'à la différence du scénario de La Mise à mort, la souffrance que le sujet affirme subir se retourne en jouissance homosexuelle avouée .

(72) C'est dans l'imaginaire de l'auteur que s'opposent de manière aussi absolue la création (sur)naturelle et magique de "vrais personnages" chez la femme aimée (incarnation de l'Ame féminine) et les artifices destinés à la desappropriation de l'identité dans son oeuvre. Aragon poétise toujours la genèse de l'écriture chez Elsa : : *Au fond, je ne suis pas très romancier...Il s'agit toujours chez moi d'idées auxquelles j'essaie de donner un corps, un visage. Elsa, elle, est une romancière-née. Tout lui vient sous la forme de personnages; et vous ne pouvez pas imaginer ce qu'est pour moi le spectacle de leur naissance."* (J'abats mon jeu, p. 92). En fait, Elsa Triolet connait aussi *parfaitement* les efforts, les difficultés de l'élaboration romanesque , dont elle a rendu compte dans un essai au titre significatif, La Mise

en mots (1969). Elle attribue plutôt à Aragon qu'à elle-même la facilité dans l'écriture (cf. *infra*, note 75).

(73) Douée d'un pouvoir d'Incarnation , la voix de Fougère implique une communion sacrée qui rappellerait le thème de l'Epiphanie chrétienne . La dualité du miroir et de la voix rappelle aussi , d'après C. Clément la transposition inversée du mythe de Narcisse et d'Echo. Dans La Mise à mort, Narcisse dépossédé de son reflet aime la voix de Fougère, dont il redouble l'inspiration originelle (art. cité , 1973, dans L'Arc et 1975). Enfin, E. Formentelli (art. cité *supra*) montre que les propriétés de la voix rejoignent les analyses de Derrida sur la primauté que l'héritage philosophique accorde à la présence immédiate et originelle de la *phonè*, par opposition à l'écriture , assujettie à la *mimesis* . Dans La Voix et le phénomène , Derrida commente la conception du langage chez Husserl, pour qui l'écriture n'exprimerait une signification qu'à travers la temporalité de la parole. Le mot ressemble à un corps que le vouloir-dire transforme en "chair spirituelle".

(74) cf. Les analyses de Lionel FOLLET dans *Aurélien*: Le Fantasme et l'histoire , rééd. Annales littéraires de l'Université de Besançon-Les Belles-Lettres, 1988 .

(75) Dans son essai de 1969 , Elsa Triolet commente (avec élégance, éloquence) ses difficultés , ses efforts dans le travail de l'écriture, ce qui fait sens , néanmoins, par opposition à la facilité d'écriture que tout le monde reconnaît à Aragon (elle aussi) . La "mise en mots" chez Elsa se présente , au contraire, comme un équivalent de la "mise à mort"; la romancière éprouve des angoisses, des déceptions; elle traverse des états-panique :

"Captive. De mes limites, de mon peu de moyens. On m'a mis une camisole de force. Captive forcenée, pas résignée, oh non! [...]."(La Mise en mots, coll. "Les Sentiers de la création", Skira, 1969, p. 17)

"J'ai maille à partir avec les mots . [...]
C'est, entre le langage et moi, une perpétuelle dispute. Les mots [...] me résistent, prennent le maquis, refusent de s'ordonner à la convenance de ma pensée [...]." (ibidem, p. 54 et suiv.)

"Remarquez que rien de ce que j'écris ne s'organise, ne s'ordonne en vers. Je ne danse pas, je marche pour aller d'un point à un autre. [...]. Les mots un à un me sont un mal inévitable, je passe outre [...]."

(ibidem, pp. 57-58)

"Et puis vient la relecture, l'image développée, tirée, qui est là sur le papier. [...]. Seigneur! la surprise que c'est! Le tour que vous jouent les mots, la mise en mots. Des tours pendables! C'est toi, l'écrivain, le pendu. Il s'agit de se dépendre. Ca s'appelle travailler. Souvent on meurt étranglé." (ibidem, pp. 59-60).

(76) On lit dans Blanche ou l'oubli une anecdote où le narrateur aurait interprété à tort les gestes d'un homme comme une *"menace obscène"*. Geoffroy aurait ressenti incidemment une "*crainte sexuelle*", ce qu'il juge "*assez bizarre*" à son âge. (BO, pp. 450-1). Dans Théâtre /Roman, enfin, il ne s'agit plus d'allusions générales , ni de malentendus. Le désir homosexuel intervient dans le sujet de "La Comédie du lévrier" et dans le dénouement d'"Aurore". Cette "autre façon d'aimer" fait sans doute de moins en moins l'objet d'un tabou.

(77) L'on sait aussi que dans la dédicace du *Monde réel*, "A Elsa sans qui je me serais tu", il est permis de lire aussi (d'après Bruno Jasienski) le participe passé du verbe " se tuer" à la place de "se taire" (cf. Jean SUR, Aragon, le réalisme de l'amour, éd. du Centurion, 1966). La tentative de suicide d'Aragon vers la fin de l'été 28, avant de rencontrer Elsa , en novembre, confirmerait le bien-fondé analytique de ce double sens . Les faits sont ainsi relatés dans La Mise à mort que "l'arrière-texte" de la mort, en effet, plane sur les premiers instants de ce nouvel amour (et pour toujours) (MM, p. 174). Au -delà même des déterminations de la biographie, il y a une équivalence profonde entre la fécondité de l'écriture et la vie, et d'autre part, entre les tourments de la stérilité , la blessure et la mort.

(78) Ce bénéfice secondaire ne parvient pas aussi simplement à son but dans la réalité. Dans le film d'Agnès Varda , Elsa interviewée regrette qu'Aragon , à s'humilier ainsi, "se fasse du tort" dans le public. Emouvante sollicitude, où c'est , tout de même par la formulation d'une critique encore (et toujours!), et non par un *satisfecit* qu'elle témoigne de son attachement à l'image et à l'oeuvre d'Aragon. On sait comment , en 1964, dans la préface des OEuvres romanesques croisées aux Cloches de Bâle , l'auteur explique tout le changement de perspective et de structure de la seconde partie par la fameuse "petite phrase" d'Elsa . Aragon attribue un poids décisif et la valeur d'un diktat, au jugement, aux appréciations d'Elsa.

(79) LACAN, Le Séminaire, "Encore", p. 82.

(80) Dans La Mise à mort, Elsa apporte le manuscrit à Fougère du Grand jamais; ce roman qu'elle vient d'achever raconte l'histoire d' "*un homme qui est mort, et d'une femme qui lui a survécu...*" (MM, p. 485).

(81) A l'opposé de Ronsard, dans le plus *célèbre* des Sonnets pour Hélène, qui imagine non sans cruauté la femme aimée vieillie, déchue, tandis que son oeuvre de poète triomphera pour l'éternité.

(82) Nous nous en réfèrons sur ce point à la réflexion de D. Sibony, Le Féminin et la séduction , op. cité, p. 103.

(83) Tel poème du Voyage de Hollande publié à titre posthume pourrait avoir été écarté du volume publié parce qu'il chantait trop haut le vertige de s'abandonner aux gestes de l'amour physique dans les bras des "éphémères" : ce que les prostituées procurent de meilleur (cf.Le Paysan de Paris , le mot de la fin de L'Education sentimentale cité dans Blanche ou l'oubli), c'est, dans l'oeuvre d'Aragon, cette révélation qu'elles n'exigent pas de mentir .

(84) En mars 1965, Nane venait de mourir ravagée par l'alcoolisme, dans la misère et la solitude :

"Il a oublié toute sa vie, comme une simple enfance, il croit commencer, il a oublié derrière lui [...]toutes les Rosanette et , s'il les revoit, comment voulez-vous qu'il ait pour elles les mêmes yeux : elles sont devenues très grosses, énormes, ou ce ne sont plus que des squelettes fardés. L'homme les regarde, lui qui ne se voit pas , il regarde le temps sur ces horloges tragiques, et n'y entend plus battre son propre coeur. Dieu du ciel! Je pense à celle qui est morte cette année, elle m'avait téléphoné, donné rendez-vous pour quatre jours plus tard et , ce

jour-là, j'ai appris la chose terrible...Dieu du ciel, je ne l'ai pas revue. Ceci m'a été épargné." (BO, p. 94)

D'après les indications de la biographie de Pierre Daix, Nancy aurait appelé au secours Aragon , qu'elle tenait à la fin de sa vie pour le seul qui l'eût vraiment aimée (cf. aussi Ann Chisholm, la biographe de Nancy Cunard, et Dominique DESANTI, Les Clefs d'Elsa, romanvrai, éd. Ramsay, 1983, pp. 385-6).

NOTES DU CHAPITRE IV

(1) En 1946, Aragon rappelle que le mot de communiste a longtemps pris place "*dans la série de ces mots hyperboliques, inapplicables*": pour les uns , il s'agit d'un terme si monstrueux qu'ils n'imaginent pas plus pouvoir rencontrer "*un communiste qu'un satyre ou un parricide*"; les autres s'en font une si haute idée qu'ils l'imaginent un peu comme une utopie (L'Homme communiste, I, nrf, Gallimard, 1946, p. 15) ; il explique que sa famille se range dans la première catégorie ; quand il adhéra au PCF , elle voulut croire , semble-t-il , que cette provocation ne relevait que du "gag" : "*[...] ma famille qui , bien qu'elle s'attendit à tout de ma part, pendant de longues années considéra comme un pur paradoxe que je pusse être membre du parti communiste.*" (ibidem, pp. 15-16). Sur le tard, Aragon fait état d'un autre paradoxe à l'origine de son évolution idéologique, qui en éclaire le "contenu latent" à partir d'un étrange malentendu : en 1932 au congrès de Kharkov, en apportant son soutien à la littérature prolétarienne, il se serait engagé "*sans le comprendre dans la lutte contre l'imaginaire, contre cette littérature romanesque qui m'avait rendu suspect à leurs yeux. Le paradoxe est la dialectique de la vie.*" (OP5, "Une Préface morcelée 7", p. 360). Par la suite, au contraire , il en reviendra à une orientation plus compréhensible en ce qui le concerne. Mais le fait reste troublant: initialement, n'y a t-il pas eu une erreur d'aiguillage, doublée d'une manipulation des organisateurs du Congrès de Kharkov vis-à-vis des positions défendues par les surréalistes?

(2) Nous résumons ici quelques déclarations et préceptes de Pour un réalisme socialiste, Denoël et Steele, 1935; la dernière formule est reprise d'un des textes de cet ouvrage, "Le retour à la réalité", p. 74.

(3) Cette originalité, cette indépendance de fait nous paraît déjà indéniable dans les romans du "Monde réel", sauf dans Les Communistes première version. En outre, Aragon a cherché à faire connaitre les "littératures soviétiques" *au pluriel* dans leur diversité, autant que faire se peut, dans la mesure où l'uniformité était trop souvent la règle de ce qui se publiait.

(4) Cette crise allait entrainer en 1951 l'abandon du roman : "*Je n'ai pas continué à écrire* Les Communistes *parce qu'il aurait fallu les écrire comme on les entendait , et non commme je les portais en moi, des êtres de chair et de sang, et je parle ici de tous mes personnages [...] et aussi parce que je portais en moi un autre drame que celui d'il y avait environ dix ans , mais que je sentais dans l'ombre et le silence, une question [...] que je ne savais même pas me formuler.*" ("La findu "Monde réel", C, éd. Messidor, p. 596) . L'inachèvement de cet ultime roman--avant qu'il ne soit réécrit en 1966 -- prend sens comme un signe de l'*impensé* du stalinisme. D'après le projet annoncé par l'auteur, la chronique des évènements aurait dû couvrir une période allant de février 39 à janvier 45 (mais elle s'est trouvée arrêtée définitivement en juin 1940, en pleine tragédie nationale) . L'auteur explique en 1967 pourquoi il n'a pas poursuivi cette grande fresque historique sur des événements encore brûlants d'actualité : il n'aurait pas supporté la pression collective qui s'exerça alors du fait que le public des communistes croyait n'avoir affaire ici qu' à un témoignage

documentaire qui le concernait directement , alors qu'il s'agissait cette fois encore d'un "roman".

(5) Pour reprendre l'image de Lénine sur Tolstoï, qu'il emploie à plusieurs reprises ,les écrivains auraient dû être le miroir de la réalité historique; c'est pourquoi , dans La Mise à mort, le "Miroir de Venise" reste vide, alors que le narrateur interroge ses souvenirs de ses séjours en URSS dans les années 30 , ce qui apparaît comme le signe de l'aveuglement d'un observateur dont le témoignage est récusé par les faits. [cf. nos analyses sur la "théorie du reflet", chap. II, 1-B, supra, pp. 162-163].

(6) "*[...] dans le roman , puisque c'est du roman que nous parlons, tout comme ailleurs, à la définition, aux limites, il faut substituer le principe d'invention, de la perpétuelle* ouverture. Je ne dis pas plutôt ce mot que, de ma part, il me fait sourire. Car, on le sait, je suis au premier chef partisan de l'ouverture *dans la politique. Il y a ainsi un perpétuel échange de vocabulaire entre un domaine et l'autre, cela n'est pas sans danger, mais le danger me plaît.*" ("La fin du monde réel", C, éd. Messidor, pp. 607-608).

(7)"*Tu les as crus jusqu'à te mettre les étraves*
Tu les as crus jusqu'à te porter le mépris
Tu les as crus jusqu'à te renier en rêve

[...]

Tu les as crus jusqu'au couteau qui te fait brèche
Tu les as crus jusqu'à la nuit de ta furie
Tu les as crus jusqu'au silence de ta bouche

[...]

Tu les as crus jusqu'à ne plus croire tes larmes
Tu les as crus jusqu'à ne plus croire tes cris
tu les as crus jusqu'à ce que tes yeux se ferment

Tu les as crus jusqu'à l'éclat dernier des braises
Tu les as crus jusqu'à tes membres équarris
Tu les as crus jusqu'où même croire se brise" (FE, p. 289)

(8) Ce rapprochement est de notre fait, puisque le linguiste de Blanche ou l'oubli ne fait aucunement référence à ce courant de la linguistique soviétique qui se réclamait du marxisme. Nicolas Marr, mort en 1934, avait tenté de dépasser le point de vue descriptif de la linguistique historique traditionnelle en édifiant une théorie assez hasardeuse sur le plan scientifique : selon lui, toute révolution devait conduire à la liquidation de l'ancienne structure de la langue , à la création d'une nouvelle grammaire et d'un nouveau lexique qui traduisent l'abolition des inégalités entre les classes sociales. Or, Staline --interrogé comme détenteur suprême de la vérité-- se trouve avoir condamné les théories de Marr dans une note sur le marxisme en linguistique et trois lettres à la Pravda qui furent traduites dans Les Cahiers du communisme d'août-septembre 1950 (aussi est-il probable qu'Aragon, qui prétend s'être toujours intéressé à la linguistique, a eu connaissance de la prise de position de Staline à ce sujet). Selon Staline la langue ne saurait être assimilée à une superstructure idéologique, mais plutôt aux instruments de production, comme les

machines qui, indifférentes à l'égard des classes, peuvent servir également le régime capitaliste et le régime communiste. Il conçoit l'histoire de la langue nationale comme un processus de perfectionnement continu en fonction de la croissance de l'industrie et de l'agriculture , du commerce et des transports, de la technologie et de la science. La fonction de la littérature est passée sous silence. Les thèses de Staline reflètent un souci évident de consolider le socialisme national (et son autorité) en s'opposant à "l'anarchie de la vie sociale", à la désorganisation totale des relations des hommes entre eux qui résulterait de l'application des théories "utopiques" de N. Marr.

(9) (cf. Libération "La chasse aux communistes continue en Indonésie", samedi 15 et dimanche 16 juin 1985, p. 28). Dans Blanche ou l'oubli, il semble que les deux collages journalistiques de brefs compte rendus des faits aient été reproduits parce que les media , précisément, n'ont pas assez sensibilisé l'opinion à l'ampleur de ce pogrom trop certainement promis à l'oubli (BO, p. 219 et p. 289) . On peut penser , par conséquent que d'après le récit fictif (les années 30) et d'après le moment de l'écriture le référent de Java est associé par métonymie à des problèmes qui concernent , **indirectement** , le ralliement au communisme.

(10) Les Communistes première version racontent déjà un terrible drame national , mais le camp du Bien et de la vérité est défini sans équivoque par opposition aux forces du Mal et de la trahison , alors que l'épisode de la retraite de Louis XVIII , traité dans La Semaine sainte, montre bien plus la confusion des valeurs, le trouble qui saisissent également les jeunes légitimistes et les anciens bonapartistes ralliés au Roi.

(11) "*J'ai entendu , au moment où paraissait* Le Nouveau Crève-coeur *de nombreux commentaires sur le caractère* apolitique *de certaines parties du livre, et des reproches assez vifs sur le pessimisme des perspectives politiques qu'il semblait avoir. Il est vrai que je ne partageais aucunement* l'optimisme *des gens qui croyaient au communisme en France d'une législature sur l'autre [...] lors des premières années cinquante.*"

(Note infrapaginale, Aragon parle avec Dominique Arban, Seghers, 1968, p. 155).

"*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". Pardonnez-moi...*"

(*Note de 1969,* Henri Matisse, roman, I, p. 285)

"*Je ne connais rien de plus cruel en ce bas monde que les optimistes de décision. Ce sont des êtres d'une méchanceté tapageuse, et dont on jurerait qu'ils se sont donné pour mission d'imposer le règne aveugle de la sottise. On me dit le plus souvent que l'optimisme est un devoir, parce que si nous voulons changer le monde, il faut croire d'abord que c'est possible. Il me semble que ce raisonnement rentre dans l'une des catégories de fausseté depuis longtemps dénoncées par Aristote. Je ne vais pas me donner la peine de chercher à quel faux syllogisme ici j'ai à faire. Je sais cependant que si* vous *voulez changer le monde, vous ne le ferez pas sans l'aide puissante de ceux qui ne se sont pas fait pour*

règle de conduite la pratique d'avance décidée de l'aveuglement. Je crois au pouvoir de la douleur, de la blessure et du désespoir. [...] C'est de leur malheur que peut fleurir l'avenir des hommes." ("La Valse des Adieux", Les Lettres françaises, n°1455, du 11 octobre 1972, p. 5).

(12) Staline à Paris, ouv. collectif , éd. Ramsay, 1982, p. 275)

(13) Le commentaire d'Aragon nous semble cependant en retrait , dans la mesure où il estime que la confiance dans l'avenir reste légitime en tant que "porteuse d'espoir", tandis que la sentence de Kundera , plus générale, semble contester aussi plus catégoriquement le principe même :

"*Celui qui dit cela , pourtant, il y a quelques années , est de ceux qui avaient tenté d'intégrer à leur trésor national, au folklore de Moravie, des chansons en l'honneur de Staline. Voyez où nous en sommes. Nous qui avons vécu toute notre vie [...] pour l'avenir...et ce que nous avons sacrifié de nous-mêmes, déchiré de nous, de notre passé, est impossible à évaluer, mais nous le faisions pour l'avenir des autres. 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 . [...] Cette voix du mensonge qui prétend parler au nom de ce qui fut un demi-siècle l'espoir de l'humanité."*
(["Un jour des mythographes..."], "Préface", in Milan KUNDERA, La Plaisanterie, trad. du tchèque par Marcel Aymonin, Gallimard, coll. "Du Monde entier", pp. IV et V; texte publié aussi séparément dans Les Lettres françaises , n°1252, du 9 octobre 1968, sous le titre "Ce roman que je tiens pour une oeuvre majeure").

(14) Les causes et les effets de la dictature stalinienne viennent spontanément à l'esprit pour illustrer cette analyse ; cependant le texte de Blanche ou l'oubli prend un autre exemple historique , l'erreur du Parti communiste indonésien lors des événements de 1965; mais d'autres références sous-jacentes interfèrent :

"*On me dira qu'il faut des combats perdus pour faire la victoire, on n'arrive pas d'un coup, pensez aux canuts de Lyon, aux Communards...Sans doute. Mais. Je ne crois pas à la vertu des massacres. Chaque mort, s'il avait vécu. Et partout, en Allemagne, en France, en Espagne, en Corée, que sais-je, en Indonésie...[...]. Et qui avait raison, plus tard, dans le PKI [...], de Praworodirjo ou d'Aïdit, quand le premier disait de la politique du second qu'elle était prématurée comme les révoltes de 48? Pourtant Aïdit déclarait en 1956, l'année vous savez...mais ça se passait ailleurs , que la tâche du pays [...] était [...] une démocratisation du pouvoir [...] mais même si les insurgés de leur 48 avaient raison [...] pour l'avenir imaginaire, s'ils voulaient sauver leur rêve et si le communisme est apparemment l'avenir de ce peuple, par exemple, avaient-ils raison? Ceux qui croient pouvoir donner à l'histoire l'inflexion décisive se trompent bien parfois, le pouvoir gagné, comment ne se tromperaient-ils pas, jetant les dés, quand ils spéculent seulement sur ce que le peuple pense?"* (BO, pp. 406- 407)

L'irresponsabilité politique issue d'une spéculation idéaliste, abstraite est condamnée d'autant plus clairement ici qu'elle met en cause l'influence néfaste du Parti communiste chinois. Si le PKI n'avait pas tenté son coup d'Etat manqué, il aurait pu se contenter de participer au "Nasakom", le programme d'union nationale du Président Soekarno, qui incluait la participation au pouvoir de trois mouvements :

"nas" (nationalisme), "agama" (forces religieuses, islam) et "kom" (communistes). L'insurrection des communistes entraîna la chute d'un gouvernement qui inquiétait de ce fait l'opposition . Le narrateur de Blanche ou l'oubli prend aussi l'exemple de certaines fautes ou illusions du PCF dont il a été le témoin : sa lucidité sur le caractère superficiel du raz- de- marée communiste au lendemain de la Libération (p. 407-8) s'est trouvée justifiée quand les parlementaires communistes ont démissionné du gouvernement en 1947 . Un peu plus tard, les communistes français eux-mêmes ont admis --sous l'influence de Staline-- que leur départ était une erreur . D'où cette remarque savoureuse de notre "sympathisant" : " *Je ne sais pas , moi, avec les communistes, ce qui m'étonne le plus: quand ils s'entêtent à avoir raison même quand ils ont eu tort, ou alors quand ils veulent absolument avoir eu tort.*" (p. 413) . Sept ans après l'euphorie de la Libération, en 1952, lors de la manifestation contre Ridgway, il constate avec amertume que les communistes sont seuls, et il regrette qu'ils inspirent désormais à ce point la méfiance (pp. 414-421).

(15) En 1953, Elsa, dans Le Cheval roux, avec une lucidité qu'Aragon a toujours soulignée, avait déjà associé le thème de la nouvelle Apocalypse , sous la forme d'une catastrophe nucléaire à l'évocation de son drame personnel , celui de vieillir.

(16) En 1968, Aragon reconnaît qu'à l'égard de l'Union Soviétique les communistes "*ne support[aient] aucune critique*" : "*[...] nous [...] étions prêts à expliquer le pires choses, en toute innocence.*" (Aragon parle avec Domique Arban, pp. 93-94). Un des intervenants du colloque Staline à Paris témoigne lui aussi de cette attitude en ces termes: "*Nous étions parfaitement honnêtes et profondément pervers*". (cf. Staline à Paris, éd. Ramsay, 1982, p. 252). Il apparaît , par conséquent, que le stalinisme français a été avant tout d'ordre moral: dans la mesure où, la révolution n'ayant pas encore eu lieu , le Parti ne se confondait pas avec l'Etat, il ne tirait son autorité que de la conscience éthique ou du surmoi historique qu'il incarnait (il était en position de représenter un "surnous" objectif) (cf. ibidem, p. 256).

(17) Peut-être n'est-ce pas un hasard si Théâtre/Roman nous cite le célèbre monologue de Don Juan sur l'hypocrisie : "Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui [...]." (T/R, p. 248). Au contraire, la réécriture au Bien, depuis les années 30 jusqu'au milieu des années 50 , paraissait au-dessus de tout soupçon ; en 1955 encore, dans Littératures soviétiques, loin de s'en référer à la mauvaise foi des uns et des autres, l'auteur parlait , semble-t-il, sans arrière-pensée de la "*bonté*" de Gorki (p. 251) ou de ce "*goût tourguenievien de chercher le bien partout où il se cache*" qui a été comme "*une préfiguration d'un des traits essentiels de la littérature soviétique*" (p. 15).

(18) Régine Robin (cf. Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible, Payot, 1986) relève notamment dans l'alliance du réalisme socialiste et du "romantisme révolutionnaire" une contradiction entre une conception plutôt descriptive de la littérature et une conception injonctive, volontariste. L'influence profonde de l'utilitarisme social dans la littérature russe du XIXème siècle aurait contribué à réprimer de nouveaux courants d'avant -garde comme le formalisme et le futurisme; en outre, une littérature destinée à exalter la droiture dans l'action militante tend à évincer le dialogisme bakthinien, l'échange contradictoire des idées et la polyphonie des styles ; les oeuvres

réalistes socialistes perdent donc dans la forme et dans le contenu tout ce qui peut constituer l'art de la littérature en tant que tel, à moins que les virtualités de l'écriture n'aient permis , dans le meilleur des cas, aux auteurs de transgresser malgré eux les finalités auxquelles ils s'employaient à répondre . Pour l'analyse théorique des mécanismes de *double bind*, il faut se référer aux travaux de l'école de Palo Alto (cf. notamment Une logique de la communication, Watzlawick *et alii*, coll. Points, éd. du Seuil.)

(19) A propos de la vision critique des lendemains de la Libération qu'Elsa a exprimée dans Personne ne m'aime (1946) et dans Les Fantômes armés (1947).

(20) A propos de ce qu'Aragon appelle le "boycott" du Monument (1957) , un roman d'Elsa qui fut très mal accueilli par la plupart des communistes.

(21) ARAGON, "A propos de la résolution", Cahiers du communisme, "Débats sur les problèmes idéologiques et culturels", mai -juin 1966, p. 270; R. GARAUDY, "Dogmatisme, pluralisme, problèmes de la religion", *ibidem*, p. 18. Elsa Triolet , entre autres, dans La Mise en mots se prononce aussi en ce sens .

(22) Ainsi, dans l'Anti-Dühring (chapitre IX), Engels fait état de la relativité de la connaissance ,contre Dühring qui affirmait dans le domaine du droit et de la morale la validité souveraine de la philosophie du réel; le progrès des sciences exactes les a fait renoncer à la "vérité éternelle" de leurs principes pour les soumettre à l'approximation indéfiniment plus précise et complexe de la vérité . Dans La Dialectique de la nature, le même Engels fait référence au calcul des *anomalies* du mouvement d'Uranus qui permit à Le Verrier de faire l'hypothèse (exacte) de l'existence d'une autre planète du système solaire (Neptune) . Il compare le renversement de la dialectique idéaliste de Hegel par la philosophie marxiste à des exemples empruntés aux sciences de la nature (astronomie, physique, chimie). En appelant , donc, à corriger l'image déformée de la réalité , à "remettre sur leurs pieds" des théories fausses, les fondateurs de la philosophie marxiste n'ont pas manqué, croyons-nous, de susciter l'intérêt d'Aragon pour les rapports du réel et de l'imaginaire . De ce point de vue, leur art consommé du renversement dialectique entre science et idéologie ne pouvait que le séduire .

(23) Le discours marxiste , selon nous, est assez exposé à verser dans le dogmatisme , car il se constitue en accordant à ses postulats une autorité, une légitimité optimales qu'entre toutes les conceptions du monde il se réserve par principe; il tend en effet à établir une opposition formelle élémentaire , que l'interprétation d'Althusser fait ressortir , entre l'idéologie (les théories fausses, les conceptions du monde non marxistes) et la science (à savoir les thèses du marxisme). Ainsi défini comme un système d'énonciation, cette dualité peut encore se réitérer lors d'une éventuelle déviation ; le clivage entre la science et l'idéologie, la vérité et l'erreur, se maintient dans le cas où le stalinisme , par exemple, est rejeté pour avoir méconnu le "vrai" marxisme, pour avoir perdu, aliéné --chose étrange-- son caractère de "philosophie scientifique".

(24) Pierre DAIX, Une vie à changer, éd. du Seuil, p. 407.

(25) "*[...] chez la plupart des créateurs [...], cette démarche dogmatique a généralement, comme chez moi, soulevé l'esprit de contradiction, et gêné par conséquent le développement de la littérature dans le sens des désirs exprimés, abusivement transformés en exigences, en lois.*" Puis Aragon précise qu'il ne parle pas "*contre la théorie, mais contre le caractère dogmatique de certains théoriciens* : "*[...]si l'hypothèse inititale est d'emblée incapable de rendre compte des faits connus, [...] c'est simplement une hypothèse sans valeur.*" . C'est donc à propos de la création littéraire que ce texte de 1962 insiste déjà sur "*caractère adaptable de l'hypothèse*" et " *sa vérification par les faits*" ("Le discours de Prague", Les Lettres françaises, n°944, du 20 septembre 1962, p. 7).

(26) Rappelons qu'Anicet porte en épigraphe cette phrase de Tzara: "*L'absence de système est encore un système, mais le plus sympathique.*". Nous étudierons au chapitre suivant les convergences des derniers romans avec la poétique du surréalisme; il ne s'agit ici que de les suggérer pour des raisons indiquées plus loin.

(27) A l'encontre des conceptions ordonnées de l'univers, la physique moderne montrent les effets de l'aléatoire, de l'indétermination, de la mutabilité, l'incidence de l'observateur sur la nature des phénomènes observés .

(28) (cf. "Lu et approuvé par Philippe Sollers":"Une science de l'anomalie" dans Le Monde du 13 septembre 1967, p. V). Il est permis de remarquer que le titre sous lequel Sollers a publié un recueil d'essais sur la littérature , Théorie des exceptions (1985) , rappelle assez la trouvaille d'Aragon . Nous tenterons d'analyser au chapitre VI [1. A)] les rapports d'Aragon avec Tel Quel et la génération des nouveaux romanciers.

(29) Voir , entre autres, la perte de l'image , invisible à tout autre qu'Anthoine dans La Mise à mort , cette fantomatisation de l'écrivain militant. Ou l' extrême discrétion, la prudence, qu'évoquent par image cette attitude théorique: "*Entre le roman-objet et le héros positif, marchons, marchons sur la pointe des pieds.*" ("Un réalisme du devenir", Les Lettres françaises, n°1083, du 3 juin 1965, p.6)

(30) Karl Popper retrace lui-même son itinéraire en expliquant l'importance qu'a eue sa prise de conscience des failles du marxisme sur le développement de son criticisme (cf. La Quête inachevée, Calmann-Levy, 1981 pour la trad. française, en particulier le chapitre VIII: "Marxisme, science et pseudo-science"). Ainsi, dans The Powerty of historicism , publié en 1956 en français sous le titre Misère de l'historicisme, chez Plon, (coïncidence : c'est une année-clé pour les rapports d'Aragon et de sa "croyance" idéologique) , Popper considère que la prévision d'un sens de l'histoire collective est une quête mythique , une foi aveugle reposant sur une erreur logique... On considèrera peut-être que notre développement sur l'opposition entre l'attitude scientique et le dogmatisme marxiste chez Popper est superflu, dans la mesure où l'application particulière à la philosophie marxiste de l'histoire qui a contribué à former le criticisme popperien dans les sciences physiques n'entre nullement en ligne de compte ici . En fait , nous croyons plutôt que le simple fait que Blanche ou l'oubli cite simplement Popper en bonne part est notable , que ce contexte implicite (l'absence, l' évitement de toute polémique avec un anti-marxiste déclaré) n'est pas insignifiant. Bien plus, le discours

de l'écrivain sur la tragédie et l'illusion historiques, tel que nous l'avons analysé précédemment, semble plutôt relever d'un même constat, à ceci près que nous savons qu'Aragon prétend , lui, ne pas rejeter le marxisme, mais le soumettre à un examen critique, et le reconsidérer dans une logique ouverte . Le concept de l'ouverture chez Aragon rappelle aussi le titre d'un autre essai de Popper dont le tome II traite du marxisme, The Open society and its ennemies (1943) , trad. française La Société ouverte et ses ennemis, éd. du Seuil, 1979.

(31) Les travaux de Popper en épistémologie des sciences correspondent aux profonds bouleversements apportés en physique, entre autres, par la théorie de la relativité (Einstein), par la mécanique quantique (Planck) et le principe d'incertitude (Heisenberg) . Popper conteste aux conceptions positivistes le droit d'établir la vérité d' énoncés universels que la méthode scientifique induirait de l'expérimentation. Le critère positiviste de la "vérification" occulte le fait qu'une hypothèse n'est retenue comme acceptable qu'après avoir été mise à l'épreuve . Il n'est donc pas de théorie qui puisse être admise comme un acquis pleinement confirmé. Cependant, pour Popper, ce sont des hypothèses rigoureusement déductibles , des prédictions non contradictoires qui sont soumises à des tests empiriques destinés non plus tant à prouver leur validité, qu' à les réfuter pour les supplanter par de meilleures , plus résistantes. En revanche Aragon parle d'hypothèses improbables (qui renferment des anomalies, des incohérences internes) . Pour comprendre la thèse attribuée à Popper dans Blanche ou l'oubli, il convient peut-être de préciser que c'est par référence à la théorie des probabilités que celui-ci a pu soutenir que l'hypothèse la meilleure était la moins probable , parce qu'elle peut nous en apprendre davantage sur le monde: autrement dit, c'est l'hypothèse potentiellement la plus "falsifiante" qui présente le plus d'intérêt car elle a, *a priori*, beaucoup plus d'occasions d'entrer en conflit avec la réalité lors de l'expérience, et d'arracher ainsi à la nature une révélation décisive.

(32) Dans un article intitulé "Du réalisme artistique" (cf. bibliographie générale), Jakobson a introduit une typologie des variations qui affectent l'évolution des conceptions du réalisme .

(33) Dans son Itinéraire d'Aragon Garaudy se contente de parler d'un "dépassement" du héros positif en tant qu' individu vers la collectivité faisant l'Histoire . C'est peut-être dans Les Communistes, première version, que l'identification des héros positifs devient possible , lisible (voir par exemple , dans la préface de 1965 aux Beaux quartiers pour les O.R.C, le commentaire de l'auteur sur l'évolution d'Armand des Beaux quartiers aux Communistes) ; mais dans l'ensemble, les contradictions des personnages ou même leurs origines bourgeoises ne sont pas *assez* représentatives. Si l'on veut dialectiser cette constatation --en diminuant en partie le mérite de l'auteur -- on dira là encore qu'Aragon peut d'autant plus facilement mettre à mort le thème conventionnel du héros positif qu' il n'y a guère succombé.

(34) Voici en effet en quels termes est énoncée cette astreinte à/de la pensée stalinienne : "*Pas un mot de cette définition n'est de hasard. Un seul des éléments exigés de l'écrivain par le réalisme socialiste, s'il manque, suffit à enlever à l'oeuvre le caractère réaliste- socialiste, pour la ramener au naturalisme, au populisme , à la vulgarisation sociologique, en ruiner en fait le caractère d'oeuvre d'art.*"
("Parenthèse sur les Prix Staline 1952", art. cité)

(35) Nous avons déjà cité un passage de cet article où l'auteur conseillait de "marcher sur la pointe des pieds" entre le roman de l'objet (le Nouveau Roman selon Robbe-Grillet , sans doute) et le héros positif , ce qui nous a rappelé "l' invisibilité", la "discrétion" exemplaires d'Anthoine ; car, dans le récit de La Mise à mort les "chaînes" traditionnelles du réalisme pourraient bien être assimilées, par l'effet d'un calembour roussellien, à l'image de ce personnage-fantôme (cf. plus loin l'analyse du fantastique au chapitre VII, 1. D).

(36) "Débats sur les problèmes idéologiques et culturels", (Les) Cahiers du communisme n°5-6, mai-juin 1966, p. 280).

(37) Ainsi une contradiction peut surgir parfois d'une phrase à l'autre: "*Le Parti apprécie et soutient les diverses formes de contribution des créateurs aux progrès humains dans le libre déploiement de leur imagination , leur goût et leur originalité. Il souhaite qu'ils comprennent et appuient les positions idéologiques et politiques de la classe ouvrière.* " (pp. 279-280). La seconde phrase semble venir contrebalancer la première: elle en limite, elle en annule presque toute la portée. De même, dans son intervention inaugurale , où Garaudy reconnaît le pluralisme fécond des styles, des écoles , il rappelle néanmoins que le parti , s'il n'a pas (ou plus) à se prononcer sur les critères esthétiques, ne renonce pas pour autant à avoir une attitude politique à l'égard des oeuvres qui ont un sens politique (ibidem, p. 19 et suiv.). En fait on peut se demander si cette distinction peut s'exercer comme un critère indépendant sans réintroduire au niveau de son application pratique une certaine *partialité* : l' oeuvre idéologiquement conforme d'un membre du parti ne risque-t-elle pas d'avoir la préférence immédiate et de recevoir l'approbation générale dans l'opinion des communistes , tandis que la fécondité des autres styles sera reléguée au niveau d'un souci subalterne, presque inutile? Comment apprécier le sens politique d'une oeuvre? Certes, Garaudy a donné l'exemple inverse en étudiant (certes, en les interprétant à sa manière) entre autres Kafka, St John Perse dans son essai intitulé D'un réalisme sans rivages , de même qu'Aragon écrivain entend puiser largement dans le trésor de la culture et dans les recherches d'avant-Garde, pour assimiler des oeuvres , des courants très différents , en pratiquant une extension du réalisme (cf. plus loin 3. B).

Il est vrai qu' Aragon , à partir de son évolution vers le matérialisme, vers 1926-27 (cf. la fin du Paysan de Paris et Le Traité du style) a souscrit à la rigueur d'une pratique expérimentale de la littérature. Dans la postface des Communistes comme dans la résolution d'Argenteuil , il se réclame d'exigences expérimentales, sans quoi le développement de l'esprit humain et de la culture serait entravé. Mais n'y a t-il pas dans la dernière période un effet d'occultation "idéologique" à s'autoriser de la science, alors que l'art de la fiction , nous l'avons vu, peut aussi contredire la science en se jouant , et tend même à s'en affranchir avec une entière liberté ? L'écrivain accepte de sacrifier à cette idéologie du vrai --de s'y reconnaître en tout cas--à tel point qu'on peut se demander si la légitimité accordée à un réalisme du devenir dans le discours de l'auteur n'entrave pas en principe l'arbitraire de l'imaginaire . Il y a peut-être sur ce point un décalage , comme si le discours romanesque dépassait en audace, et en pratique, les références obligées que le discours théorique-idéologique invoque.

(38) Cahiers du communisme, op. cité, p. 273.

(39) ibidem.

(40) ibidem.

(41) Les analyses qui précèdent ont montré , par exemple, que la critique du dogme , dans Blanche ou l'oubli, ne mettait pas les références à la science à l'abri des paradoxes .

(42) Il faudrait se rapporter au manuscrit, qui malheureusement ne figure pas dans les archives du Fonds Aragon, pour vérifier si effectivement la présence de cette note constitue un ajout ultérieur, tardif (qui n'aurait pas été intégré au corps du texte) ; sa place , en tout cas, met en évidence mtériellement le fait que l'énoncé qu'elle contient renvoie à un autre plan chronologique qui transgresse le dénouement du récit.

(43) Aragon confond cette imprudente objection en rappelant qu'elle ne se fonde que sur une ignorance de l'allemand (Marx a écrit "die Zukunft des Menschen" , le mot "Mensch" englobant l'homme et la femme. Précisons que contrairement à la chanson de Ferrat , le vers d'Aragon est en fait "L'avenir de l'homme est la femme".

(44) "*Depuis quelques années, dans un Etat au moins, le communisme a cessé d'être une perspective lointaine. Les savants en la matière ont même fixé à 1980 la date de son avènement. [...] . Je me fais moi aussi une idée utopique d'une réalité après tout prochaine[...]. Je me représente le communisme comme une société dans laquelle la cellule de base serait le couple de l'homme et de la femme, unis, fidèles , amoureux et heureux. Peut-être me trompé-je, mais puisque 1980 n'est pas , bien entendu, une simple date fatidique et que le communisme n'arrivera pas comme Grenade est tombée, je pense qu'il ne sera jamais achevé , jamais parfait , tant qu'il ne sera pas arrivé à cette société dont le couple est la cellule de base.*" (ARAGON, "Je souhaite l'avènement d'une société dont la cellule de base serait le couple", Entretien avec Paul Chwatt, Les Lettres françaises, n° 1016 du 13 février 1964, p. 7).
Le Fou d'Elsa devient peut-être l'allégorie de cette impossibilité. Quant à Oscar , ce personnage de l'avenir qui n'existe pas , c'est en 1982, à l'âge de seize ans, qu'il s'interroge sur la France de 1965.

(45) cf. Jean-François BILLETER, "La révolution chinoise est-elle culturelle" , La Gazette de Lausanne du 9-10 septembre 1967, pp. 25 et suiv). L'auteur de cet article publié en 1967 , un jeune sinologue suisse, analyse le débat philosophique et l'attitude de Mao envers les artistes et les intellectuels . Cette polémique sur la théorie dialectique qui s'est effectivement développée en Chine au cours de l'année 1964 dans les journaux et les revues de philosophie aurait eu en effet un retentissement considérable . Mais sa signification ne semble pas correspondre à l'hypothèse avancée dans l'article cité dans La Mise à mort. Selon le commentaire de F. Billeter, le chef de file de ceux qui résumaient leurs conceptions par la formule "le deux devient un" était Yang Xian zhen, professeur de philosophie à l'école supérieure des cadres du Parti. Yang Xian zhen considérait que les lois de la dialectique et le principe de l'unité des contraires rendaient compte de la réalité objective, mais ne pouvaient pas s'appliquer aux rapports entre l'esprit et la réalité objective, car il concevait ceux-ci comme un rapport statique d'adéquation ou d'inadéquation . Sa théorie de la connaissance fut critiquée par les partisans de la

formule "un se divise en deux" parce qu'elle sous-estimait l'interaction entre l'esprit et la réalité, ce qui ne paraissait pas conforme aux enseignements du marxisme et surtout néfaste à la cause de la Révolution. Yang Xian zhen laissait entendre en effet que seule la connaissance objective et impartiale de la réalité , et en particulier de la situation chinoise, depuis le Grand Bond en avant de 1958 , pouvait ramener le parti dans une voie juste. Ses adversaires estimèrent que c'était se condamner à ne jamais agir, car toute connaissance est imparfaite et relative, et se condamner à n'avoir qu'une connaissance toute théorique, inutilisable en pratique (alors que Mao a souligné l'interdépendance de la théorie et de la pratique).

(46) Umberto ECO, L'OEuvre ouverte, coll. "Points". Il est significatif que dans son essai , Umberto Eco utilise , de même que l'auteur de Blanche ou l'oubli, certains concepts scientifiques modernes en tant que métaphores épistémologiques de l'oeuvre ouverte: pour en citer quelques -uns, le principe d'incertitude, en physique quantique; la vision einsteinienne d'un univers courbe, appliquée à l'analyse de Finnegan's Wake, et surtout la théorie de l'information.

(47) Sophie Bibrowska relève déjà cette identification entre Blanche et l'idéal communiste ,et rapproche de ce fait l'absence de celle-là et la disparition de celui-ci (cf. Une Mise à mort. L'itinéraire romanesque d'Aragon, p. 131).

NOTES DU CHAPITRE V

(1) Et pour la première fois sans doute dans un texte inédit de 1943 : "Pour expliquer ce que j'étais", op. cité, éd. Gallimard, 1989. Une réévaluation de la période surréaliste intervient dans la poésie à partir des Yeux et la mémoire(1954) et plus ouvertement encore avec Le Roman inachevé(1956). Aurélien contient déjà quelques réminiscences . Si dans les première années de la rupture, les malentendus , les divergences, les injures et les ressentiments de part et d'autre ont contribué à justifier la scission et servi à assumer le choix irréversible qui allait s'accomplir, ces mécanismes de défense , du moins en ce qui concerne Aragon, semblent devenus d'eux-mêmes caducs avec la distance du temps . Aragon , à l'époque des derniers romans, ne répond pas aux vives attaques de certains héritiers du mouvement, qui , comme Jean Schuster en 1966, tentent d'instruire un procès contre le stalinien des "lettres françaises". (cf. Jean SCHUSTER, Aragon mis au défi, Allocution au Cercle K. Marx, le 11-3-1966, *Le petit Ecrasons 4*. Le Terrain Vague, Losfeld, 1969).

(2) En particulier dans "Lautréamont et nous" (1967) et "L'homme coupé en deux" (1969), une "Note" au Troisième Faust (1970), les commentaires de L'OEuvre poétique à partir de 1974.

(3) Par exemple, la déception qu'a ressentie Aragon d'avoir été mis à l'écart de la rédaction des Champs magnétiques . En 1970, dans la Note préliminaire au "Troisième Faust" dans Change (repris dans OP2), Aragon nous fait part de sa "jalousie" envers Soupault; son amertume aurait été aggravée du fait que certains projets de collaboration antérieurs avaient échoué à cause des négligences répétées de Breton . J'ai essayé d'analyser les répercussions et les traces de cette blessure dans les premiers textes d'écriture automatique d'Aragon (cf. "Les Ecritures automatiques d'Aragon", art. à paraître en 1991, éd. du CNRS). Par la suite, et sur un autre plan, Aragon ferait état de sa souffrance à l'idée que Breton ait pu avoir une brève liaison avec Nancy Cunard au cours de l'été 1927. Maryse Vassevière en a donné récemment un éclairage par les textes : par exemple dans La Mise à mort, à travers "Le Carnaval" et l'épigraphe de Keats; dans Blanche ou l'oubli, à travers l'histoire d'Angus et de Jessica...(cf. M. VASSEVIERE, "OEuvres croisées: Aragon, Breton et le mystère du Manoir d'Ango", n° 2 de Recherches croisées Aragon /Elsa Triolet, pp. 159-187). Dans les deux cas, Breton se serait mis le premier dans la situation de "trahir" Aragon, alors qu'on considère généralement qu'Aragon a trahi le clan de Breton.

(4) Jacqueline BERNARD, La Permanence du surréalisme dans le cycle du "Monde réel", José Corti , 1984.

(5) Mireille HILSUM a entrepris un travail semblable sur les "Préfaces" des OEuvres romanesques croisées; cf. son article sur "Les Préfaces tardives d'Aragon", Poétique , n°69 , février 1987, pp. 45-60.

(6) Suzanne RAVIS, "Genèse et texte", Aurélien ou l'écriture indirecte, coll. "Unichamp", éd. Champion, 1988, respectivement p. 28 et p. 29.

(7) Mais nous nous réserverons d'analyser au chapitre suivant certains aspects des références au surréalisme qui concernent directement les

rapports d'Aragon et de la modernité contemporaine , à l'époque des derniers romans , car il s'agit d'un problème relativement distinct.

(8) Dans Dada à Paris, Michel Sanouillet rapporte l'incident, en en attribuant la responsabilité à la confusion dont fut saisi l'ensemble du public . Le compte-rendu de ce fait-divers dans la presse ne fait pas état du rôle de "médiateur courtois" qu'aurait pu jouer le jeune Aragon pour calmer la véhémence de ses amis et le désarroi de la cantatrice. Il reste donc à savoir si l'attitude du narrateur prenant la défense d'H. Routchine dans le récit de La Mise à mort, correspond à un élément autobiographique ou si elle relève de l'affabulation.

(9) cf. A. BRETON, "Introduction aux "Contes bizarres" d'Achim d'Arnim", dans Point du jour, coll. Idées Gallimard, pp. 115-143

(10) L'écriture de ce texte pourrait être liée à leur souvenir , au regret de leur disparition , Aragon ayant à cette date rendu hommage dans Les Lettres françaises à ces deux compagnons de la période surréaliste. Un extrait du "Carnet de Russie " de Théodore Fraenkel a été publié avec des notes de Marie- Claire Dumas (Pleine marge , n°8, juin 1989, Association des Amis de Pleine marge, pp. 89-101). Nous avons demandé à Michel Fraenkel en 1987 si son frère , Théodore Fraenkel, lui avait déjà parlé des épisodes racontés dans La Mise à mort. Celui-ci nous a expliqué que Théodore Fraenkel avait été affecté avant sa démobilisation au 77ème régiment d'infanterie sur les bords du Rhin, à Fleury près de Verdun : c' était quelqu'un de très secret, qui ne se confiait guère ; en tout cas, il ne lui avait jamais fait part d'une rencontre avec Aragon et de leurs promenades ensemble . Or, il se trouve que dans le texte du "Carnaval", Pierre Houdry s'en avise , Théodore "*ne s'est trouvé dans ma division qu'après qu'on nous eut envoyés dans la Sarre allemande , en février ou en mars. Se souvenir n'est pas à cela près.*" (p. 329) Comme Aragon a été lui aussi envoyé en Sarre à peu près à cette date, il n'a peut-être jamais rencontré Fraenkel en Alsace...

(11) cf. Pierre Daix, Une vie à changer éd. du Seuil, 1975, p. 134. Nous trouvons d'autres éléments d'information sur le séjour au Tyrol dans OP2, "Hors d'oeuvre", note 26, pp. 329-330 .

(12) Ainsi donc, malgré les indications de l'auteur dans Le Monde, il reste à déterminer si cette conversation "rapportée" dans Blanche ou l'oubli sur Proverbe, Dostoïevsky et le roman peut être attribuée précisément à Eluard. L'imprécision de la datation est un obstacle supplémentaire en ce qu'elle ne contribue pas à assurer son éventuelle vraisemblance référentielle . Avant même qu' Aragon ne collabore à Proverbe, la première collaboration d'Eluard à Littérature date de juillet 1919 (Préface à son recueil "Les animaux et leurs hommes"); elle devient très soutenue dans la phase Dada(n's 13 à 17).

(13) cf.Pierre DAIX, Une vie à changer, op. cité, p. 144 ; la traduction d'un poème de Cummings étant attribuée à Geoffroy (BO, pp. 464-465), l'auteur prête sans doute au narrateur un autre élément de sa biographie , dans la mesure où Aragon a traduit Cummings (cf. "Puisque vous m'avez fait docteur") . Rappelons , pour faire bonne mesure, que C.C. Cummings , à ce qu'en dit Aragon, a fort bien traduit Front rouge (cf. OP5, p. 151).

(14) Littérature publie notamment "Si les mots sont des signes," dans les n°s 14, 15, 16). D'autres ramifications apparaissent : les relations de Paulhan avec Eluard, fondateur de la revue Proverbe.

(15) Ce texte a été repris dans L'OEuvre poétique, tome 2 (OP2). Sur le réaménagement de la Bibliothèque de Jacques Doucet confié à Aragon, cf. Aragon parle avec D. Arban (pp. 41-42 et p. 73) et divers autres commentaires du volume 2 de L'OEuvre poétique . (A signaler aussi l'article de Pierre-Olivier WALZER, "Une bibliothèque idéale", dans André Breton , Essais recueillis par Marc Eidelginger , Neuchâtel, éd. de la Baconnière, 1970, pp. 81-93). Mais les références linguistiques dans Blanche ou l'oubli entraînent aussi d'autres effets de sens , par opposition à la linguistique structurale et par analogie avec certains thèmes du roman (l'oubli, l'imaginaire) ; nous le verrons plus loin, elles sont à lire plutôt comme des symboles de la poétique d'Aragon .

(16) cf. supra, note (3).

(17) Ce "*programme d'extrême rigueur*" conçu comme une machine de guerre en littérature, constituerait dès cette époque un germe, un substrat du concept de contrebande [cf. notre "Introduction"]. On se reportera pour toutes précisions à "Lautréamont et nous", II, Les Lettres françaises, n°1186 du 8 juin 1967, pp. 6-8. Le thème de la conjuration semble avoir été transposé immédiatement dans l'écriture d' Anicet : au chapitre VI, Baptiste (alias Breton) , sévèrement, met Anicet (alias Aragon) au défi d'agir , de se rebeller, comme l'imprévisible Harry James (alias Vaché) (chap. VI, "Mouvements", op. cité, coll. "Folio", p. 139). Plus loin , au chapitre XI, Baptiste , qui répète qu'"il faut tuer" (ibidem, p. 220), truque les sept bulletins qui servent à tirer au sort lequel des compagnons tuera Pedro Gonzalès : au lieu d'indiquer leur nom à chacun , il inscrit six fois le nom d'Anicet , une fois le sien. Anicet est désigné par le sort pour l'exécution du "complot" (ibidem, p. 221). Plus généralement, et plus tard, dans un texte de 1935 , Aragon emploie déjà le mot de contrebande , pour évoquer ce " *goût profond des choses défendues*" dont ils faisaient preuve pendant leur adolescence : le jazz, le cinéma, le roman policier, etc. (cité par Michel SANOUILLET, Dada à Paris, op. cité, pp. 71-72.

(18) D'une certaine manière, l'issue du congrès de Kharkov qui détermine la rupture avec Breton ressemble à un "guet-apens" dans la mesure où le texte de la résolution ne correspond pas à la tentative de compromis négociée par Aragon et Sadoul (cf. Guy PALAYRET, "Attirances et répulsions: Aragon, Breton et les écrivains révolutionnaires autour du PCF (1930-1935)", Mélusine, n°V, 1983, pp. 79-100).

(19) Une ancienne édition que nous avons consultée des Tragédies contient les informations sur les circonstances de la mort de Montchrestien auxquelles fait allusion cette page de Théâtre/Roman (cf. Les Tragédies de Montchrestien, nouvelle édition d'après l'édition de 1604, avec notice et commentaire de L. Petit de Juleville, éd. Plon, Nourrit, et Cie, 1891.

(20) André BRETON et Philippe SOUPAULT, Les Champs magnétiques , coll. Folio, p. 78.

(21) Indiquons qu'un véritable "mémorialiste" du surréalisme, Maxime Alexandre, est cité lui aussi dans Blanche ou l'oubli, encore que ce soit pour d'autres raisons, parmi lesquelles son activité de traducteur (BO, p. 21).

(22) Dans la Préface à l'édition de 1924 du Libertinage, Aragon exprime son attachement à cette "*expression illusoire et [...] merveilleuse*" de "mouvement flou" qu'ils donnent à cet "état d'esprit" qui les caractérise entre la fin de la période dadaïste et le moment où le terme de "surréalisme" va s'imposer (Le Libertinage, éd. L'imaginaire, pp. 281) à travers (et contre) les réactions de la presse : apologie du flou, de l'instable , de tous les possibles, où aucune règle n'a été encore édictée (c'est-à-dire aucun de ces interdits qu'impliquent les règles). Au contraire , l'*intransigeance* va déterminer aussi les ruptures, les "schismes".

(23) Sur ces problèmes, cf. Jacqueline CHENIEUX-GENDRON, Le Surréalisme et le roman, coll. Lettera, l'Age d'homme, Lausane, 1983.

(24) En tout cas, dans les Entretiens, à propos d'Anicet et surtout du Paysan de Paris, Breton reconnaît qu'Aragon a été "*le plus habile détecteur de l'insolite sous toutes ses formes*"; il précise que " *nul n'aura été plus porté à des rêveries si grisantes sur une sorte de vie dérobée de la ville*" (Entretiens, idées/Gallimard, op. cité, p. 44). Plus loin, il associe Nadja et Le Paysan de Paris comme des oeuvres surréalistes où le "*climat mental est porté à ses extrêmes limites*" (ibidem, p. 139). Dans l'oeuvre et le discours de Breton, il y a des convergences , et des affinités avec l'oeuvre surréaliste d'Aragon ; mais après la rupture d'Aragon avec le groupe en 1932, Breton considère qu'Aragon s'est mis au ban du surréalisme, et qu'il n'est plus en rien surréaliste .

(25) André BRETON, "Limites non-frontières du surréalisme" , La Clef des champs, JJ. Pauvert, p. 18.

(26) André BRETON, cf. Manifestes du surréalisme, coll. "folio", p. 107.

(27) André Breton, Clair de terre, "Poésie /Gallimard", p. 100.

(28) André BRETON, Point du jour, coll. "Idées" /Gallimard, op. cité, p. 25.

(29) André BRETON, L'Amour fou, coll. folio, p. 61.

(30) cf. André BRETON, L'Amour fou, coll. Folio, p. 37: "*Je crois n'avoir pu le faire qu'en raison de ma volonté d'accommodation progressive à cette lumière de l'anomalie dont portent trace mes précédents ouvrages.*" . Quoi qu'il en soit de cette coïncidence "mot pour mot", il est révélateur que la "Postface" s'en réfère au caractère illogique d' une image surréaliste comme le "poisson soluble": l'accent est mis sur "*cette lumière particulière, lumière de l'image", à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles*" , comme l'écrit Breton dans le Manifeste de 1924 (cf. Manifestes du surréalisme, coll. "folio", op. cité, p. 49).

(31) Bob Wilson est qualifié de "surréaliste par le silence". Apparemment, le titre de sa pièce qui inspire ce rapprochement avec l'oeuvre de Breton s'oppose toutefois à la prédilection que Breton

accorde à la voix surréaliste: "*Je continue à croire aveuglément (aveugle...d'une cécité qui couve à la fois toutes les choses visibles) au triomphe, par l'auditif, du réel invérifiable.*" (André BRETON, "Le message automatique", Point du jour, p. 186)

(32) Toutefois Bakhtine définit le discours bivocal dans le seul contexte du roman comme un discours qui sert simultanément à deux locuteurs ou interlocuteurs, et exprime deux intentions différentes (celle --directe--du personnage qui parle, et celle --réfractée--de l'auteur). L' analogie concerne donc plus généralement ce procédé d'écriture à double sens , puisque selon Bakhtine les deux voix que contient un tel discours sont correlatées, comme si elles conversaient ensemble . Plus généralement, le discours bivocal ou plurivocal est toujours à dialogue intérieur , dans la mesure où il fait intervenir la parole d'autrui. Il s'oppose à la structure monosémique de la parole autoritaire , toujours fermée sur elle-même. cf. Mikhaël Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, nrf. Gallimard, 1978.

(33) Dès le Premier "Manifeste" , le surréalisme se propose de renouveler la conception de la vie , la définition de l'homme à partir de la découverte freudienne. Une formule il est vrai courante que l'on trouve sous la plume de Breton a déjà été utilisée dans un article sur St John Perse en 1960 ("Car c'est de l'homme qu'il s'agit", Les Lettres françaises, n°848, du 3 novembre 1960) .

(34) Dans Le Surréalisme et le roman (op. cité) , Jacqueline CHENIEUX-GENDRON a montré la productivité de l'arbitraire qu'engendre l'incipit dans les récits de la période surréaliste d'Aragon.

(35) "*Il y a des années, en 1954 je crois, j'ai écrit que, si je devais donner un exemple du réalisme, je citerais Shakespeare, y compris ses spectres, ses sorcières, ses fantômes. Prenez l'exemple de Magritte, qui vient de mourir. Il était le peintre de l'oubli, en tout cas de l'absence, et pourtant tous les éléments de sa peinture sont empruntés à la réalité.*" (ARAGON, "Il n'y a pas de solution de continuité dans mon oeuvre", Le Monde du 13 septembre 1967, p. IV).

(36) Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à notre article sur La Semaine sainte (voir bibliographie).

(37) André BRETON, Manifestes du surréalisme, coll. "Folio", p. 21.

(38) En 1924, dans "Une vague de rêves", le compte-rendu de la période des sommeils évoque déjà les précieux "instants d'oubli" accordés aux rêveurs .

(39) A cause de la chute des abonnements dans les pays de l'Est. Cette faillite est le prix à payer pour avoir dénoncé entre autres les procès de dissidents et l'intervention soviétique en Tchecoslovaquie en faisant preuve d'un souci éthique autant que d' un esprit de fronde .

(40) Dans son essai de 1969 sur les incipit, Aragon rend hommage au génie de Roussel, et il rappelle l'admiration de celui-ci pour les Jules Verne qu'il n'a cessé de relire toute sa vie (JI, pp. 134-5). En outre, cette référence à J. Verne pourrait par métaphore s'étendre à toute l'aventure surréaliste, qui découvre non seulement tels ou tels précurseurs, mais entreprend ses explorations aux Pôles, dans les mers intérieures, dans les profondeurs de l'inconscient; il s'agit là

d'une imagerie fréquente dans les textes d'Aragon aux premiers temps du surréalisme. (En outre, "En quatre-vingt jours" est le titre d' un chapitre des Champs magnétiques); en ce sens, le désespoir du Vieil Homme du rêve d'avoir perdu les Jules Verne de sa jeunesse pourrait avoir pour cause la perte de ceux qui n'en ont pas moins exercé par leurs écrits une influence majeure .

(41) cf. l'exemple de ce "texte surréaliste" inédit de 1919, "Le projet caressé", à propos duquel l'auteur indique en note que cette "*anecdote de [s]a biographie*" (OP1, p. 174) a été reprise dans "Le Mentir-vrai". La réalité vécue est déjà étroitement imbriquée avec une affabulation invraisemblable puisque dans ce souvenir d' enfance , deux enfants s'imaginent qu'ils se préparent à partir en explorateurs sur une nouvelle machine . En outre, au chapitre IX d' Anicet , nous pouvons lire un même récit d'une expédition polaire irréalisable ; ce "beau soleil d'enfance" resurgi à la faveur d'un vertige est suivi de quelques phrases incontrôlées qui rappellent la découverte de l'écriture automatique contemporaine de l'écriture de ce texte , comme "Le projet caressé" (cf. Anicet, coll. "Folio", op. cité, pp. 193-194).

(42) André BRETON, Manifestes du surréalisme, coll. "folio", op. cité, p. 112.

(43) André Breton Entretiens, coll. "Idées /Gallimard", p. 141.

(44) Respectivement : André BRETON, Manifestes du surréalisme, op. cité, p. 26 et p. 112 (note infrapaginale).

(45) André BRETON, L'Amour fou, op. cité, coll. "folio", p. 122.

(46) Eluard écrit en 1926 , dans "Au défaut du silence" : "*Qui de nous deux inventa l'autre?*" . On peut lire ici la réminiscence de cette formule d'Eluard, qui a trait également au discours amoureux ; elle réapparaît plus précisément (sous la forme d'un énoncé quasi- littéral) dix pages plus loin , tout en dérivant cependant vers une autre question , celle des équivoques narratives : "*[..] qui donc, de Primrose Peradventure ou de Gamy -John [...] qui donc inventa l'autre?*" (BO, p. 312)

(47) André BRETON, Point du jour,"Introduction aux "Contes bizarres" d'Achim von Arnim" (1933) (op. cité , idées/Gallimard, 142); formule que Breton cite , sans lien apparent, dans les Entretiens après avoir parlé d'Aragon en 1927 à Varengeville (op. cité, p. 145)

(48) Certaines nouvelles du Libertinage d'Aragon se placent dans une orientation comparable à des textes comme Deuil pour deuil, La Liberté ou l'amour. Mais Aragon est aussi l'auteur du Paysan de Paris , ce qui le rapproche de récits comme Nadja et L'Amour fou où le merveilleux est supposé se manifester dans la réalité . Son écriture narrative semble donc osciller entre ces versions fondamentales du surréalisme . cf. Jacqueline CHENIEUX- GENDRON,Le Surréalisme et le roman , coll. Lettera, L'Age d'homme, 1983.

(49) Texte de Robert DESNOS, dans Littérature (nouvelle série, n°13 de juin 1924, p. 12)

(50) Manifestes du surréalisme, op. cité, p. 121.

(51) cf. Marguerite BONNET, André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste, J.J. Corti, 1975, p. 385). Cependant dans "Une Vague de rêves" , où la matière mentale est identifiée au langage, éprouvée "*par son pouvoir concret, par son pouvoir de concrétion*" (OP2, p. 235), la conception du surréel ne nous semble pas autoriser l' hypothèse de la transcendance, même si Aragon rapproche dans ce texte l'esprit surréaliste des religions et de la magie. A partir des années 40, on peut penser que Breton ira beaucoup plus loin dans la croyance aux mancies.

(52) André BRETON, "Introduction au discours sur le peu de réalité" (1927) Point du jour, coll. idées/ Gallimard, p. 9.

(53) André BRETON, Nadja(1928), coll. "folio", pp. 18-19.

(54) André BRETON, L'Amour fou (1937), coll. "folio", pp. 58-9.

(55) Nous renvoyons pour l'analyse à la fois approfondie et nuancée de la dualité relative entre Breton et Aragon dans les années 20 à l'ouvrage de Jacqueline Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman, "Lettera", L'Age d'hommre .

(56) "*Parce que l'aiguille tirée d'ici ou là repique plus haut par-dessous dans le dessin de la tapisserie à travers les phrases précédentes*". (Je n'ai jamais appris à écrire ou *les Incipit*, op. cité, p. 78). Nous y reviendrons dans le chapitre VIII consacré à l'intertextualité.

(57) cf. le procès de l'homme abstrait, dans Blanche ou l'oubli, pp. 468-9 et dans T/R, p. 48). Or, nous avons déjà rappelé dans l'introduction du chapitre III que Breton avait l'oeil sur (qu'il avait à l'oeil) ce qu'il croyait être le narcissisme d'Aragon dans les miroirs , et qu'il s'est plu à brocarder celui-ci pour sa belle collection de cravates (Entretiens, p. 109) ; c'est peut-être parce qu'il enveloppait d'une même suspicion et dans une même réprobation l'image trop séduisante du littérateur classique, "à effets" , à cause des prouesses d'art et d'agilité intellectuelle qu'il voyait chez Aragon. Or, "Le Miroir de Venise" (le premier chapitre de La Mise à mort) évoque les regards vides et illusoires que le narrateur prête aux miroirs en public , alors que le regard de l'Autre (ici Fougère-Elsa) les prend pour une réalité répréhensible. Nous avons analysé au chapitre III quelques raisons pour lesquelles la gratification narcissique pouvait avoir être compromise , altérée , au lieu d'être assurée (cf. Les Lettres françaises, n°944, du 20 septembre 1962 , p. 7); en particulier, Aragon n'aimait pas sa ressemblance physique avec l'image du Père dont il trouvait les traits en lui, malgré lui.

(58) "*Il est trop simple, selon moi, de vouloir réduire le besoin d'adéquation de l'homme à la vie à un réflexe pénible qui aurait chance de céder à la suppression des classes. [...]. Je prétends qu'il n'y* [a en] *cela , de ma part, nul pessimisme mais que , bien au contraire, il est d'une vue déplorablement courte et timide d'admettre que le monde peut être changé une fois pour toutes et de s'interdire au-delà , comme si elle devait être profanatoire, toute incursion sur les terres immenses qui resteront à explorer.*

Le mal sacré, la maladie incurable réside et résidera encore dans le sentiment. Le nier ne sert rigoureusement de rien; mieux vaut à tous égards en passer par ses accès brisants et tenter, de l'intérieur de la

cloche à plongeur aux parois vibrantes qui sert à pénétrer dans sa sphère, d'organiser un tant soit peu le brillant désaccord auquel il se plaît."(cf. André BRETON, Les Vases communicants, coll. "Idées", Gallimard, p. 162.

(59) André BRETON, Les Vases communicants, ibidem, p. 152.

(60) André BRETON, Arcane 17, J.J. Pauvert, éditeur, 1971, p. 47.

(61) Il est vrai qu'Aragon n'indique pas très clairement comment et pourquoi soudainement dans son oeuvre, il s'en prend alors à la connaissance historique, à l'historicité , et c'est peut-être même là le signe qu'il vise ceux de son propre camp. Il est probable que le déterminisme historique n'a plus beaucoup de sens pour lui après l'effondrement de l'utopie stalinienne. Sa réprobation des "mythographes" se fait si générale qu'elle englobe les historiens d'obédience marxiste, comme le laisse à penser en la circonstance la nature d'une préface à un roman de Kundera qui fut interdit par la censure tchèque ; en outre, Aragon aurait de bonnes raisons de dénoncer l'Histoire du PCUS écrite à la gloire des thèses staliniennes: en 1959 -1962, c'est en connaissance de cause qu'il s'est efforcé de corriger des mensonges, omissions et falsifications qui avaient cours , pour rapporter les faits dans son Histoire parallèle [...] de l'URSS.

(62) Dans "La Leçon de Ribérac" (1941), l'expression mallarméenne est déjà utilisée pour désigner une correspondance qui fait image , et qui s'impose parfois légitimement avec la force d'une croyance : "*Ces phrases* [de Racine et Shakespeare de Stendhal] *me tombèrent sous les yeux à la fin de juin 1940, et il était bien difficile alors de ne pas les traduire dans le langage de l'actualité. [...] il y a un démon de l'analogie qui est bien fort , et surtout quand il s'en prend à des hommes qui sortent de l'enfer [...].*" (les Yeux d'Elsa, op. cité, éd. Seghers, p. 116).

(63) Breton répond quelquefois aux intersignes. Il semble avoir eu recours à la méthode analogique pour interpréter sur le tard l'affaire Aragon. Dans Nadia, parmi d'autres rapprochements de faits , il rapporte une suggestion d'Aragon, lequel a remarqué le secret d'une sorte d'anamorphose : à tel endroit, sous une certaine *obliquité* , "POLICE ROUGE" se lit à la place de l'inscription "MAISON ROUGE" ; or, Breton commente dans une note infrapaginale de 1962 comme un hasard objectif par anticipation la trouvaille d'Aragon , puisque celui-ci allait se compromettre dans le stalinisme ; c'est donc, selon lui, par "*une assez cruelle ironie*" que la découverte de l' observateur a pris sens ultérieurement (Nadia, coll. folio, p. 67).

(64) Breton, Nadia, ibidem, p. 68.

(65) ibidem, p. 21.

(66) On peut, à cet égard, pour indiquer quelques jalons de cette curieuse trajectoire attachée à des aberrations de toute sorte, comparer l'emploi du mot "faux-pas" dans J'abats mon jeu("*Chaque homme marche vers la vérité avec un pas qui est à lui, et si je constate une faiblesse dans sa démarche, je me souviens des faux-pas , qui furent les miens, assez pour m'en croire capable encore.*"(pp. 135-136); dans Blanche ou l'oubli: " *C'est une chose assez étrange qu'au*

temps même où les psychologues , eux, renonçaient aux explorations classiques de l'âme pour, dans le langage même, tenter de la surprendre à ses faux-pas, nous autres, par une tout autre voie "(BO, p. 360) ; enfin , dans Théâtre/Roman: "*[...] pas plus qu'un fait-divers dans le journal sur quoi la cervelle part, un faux-pas sur quoi tout bifurque, un faut pas qui est encore une idée à moi, une idée de cheval vicieux, car il n'y a pas de hasard tout vient de moi, de mon caléidoscope intérieur sans savoir heurté , qu'importe par qui.*" (T/R,p. 21)

(67) André BRETON, Manifestes du surréalisme, note infrapaginale, op. cité, p. 32.

(68) André BRETON, L'Amour fou, coll. folio, p. 115.

(69) "*Un révolutionnaire peut aimer une non-révolutionnaire et, bien que j'en sois moins sûr, une contre-révolutionnaire. [...]. Il va sans dire que la situation faite aux femmes dans la société contemporaine expose les plus favorisées physiquement d'entre elles à sous-estimer (pour le moins) l'action révolutionnaire : on conçoit qu'elles appréhendent, en ce qui les concerne, un autre mode de sélection . Je répète qu'en outre --le socialisme pourra -t-il changer cela?-- elles ont l'horreur congénitale de tout ce qui ne s'entreprend pas uniquement pour leurs beaux yeux.* "(André BRETON, "La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante", dans Point du jour , coll. Idées/Gallimard, p. 73) . Au contraire, Elsa , russe elle aussi , est exaltée dans l'oeuvre d'Aragon à la fois comme une image de la féminité et comme la médiatrice d'un monde meilleur -- ceci, moralement, symboliquement, puisqu' elle n'a jamais adhéré au PCF, ce qui lui a toujours été reproché . En outre, l'intelligence d'Elsa, la conscience préoccupée de l'avenir du monde dans son oeuvre sont de nature à résoudre la contradiction que constate Breton , afin de dépasser cette image périmée , indigne, d'une femme incapable de renoncer à un narcissisme puéril.

(70) L'Amour fou, coll. "folio", p. 40.

(71) A. BRETON, Arcane 17, JJ. Pauvert, p. 70.

(72) Breton rapporte aussi que Nadja obtenait de son coiffeur qu'il "*distribuât ses cheveux en cinq touffes bien distinctes* pour former une étoile au sommet du front dont les pointes tournées en avant des oreilles imitaient des cornes de bélier (Nadja, coll. "folio", p. 155) . Avant La Mise à mort, un vers d'Aragon appelle déjà Elsa "*Ma reine aux cheveux de fougère*" ("Chanson du miroir déserté", Elsa, poème, Gallimard, p. 24). Elsa aussi portait des chignons tressés fort compliqués, qui pouvaient évoquer en effet la crosse recourbée des fougères; mais cette hypothèse nous fait tomber du surréalisme en plein vérisimilisme... Toujours dans la mythologie, le thème de la Sphynge (thème symboliste): "*[...] je me souviens de lui être apparu noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphynx*" Nadja, coll. folio, p. 130). Enfin , une phrase de Nadja commence par "Que ferais-je sans toi" (Nadja , coll. "folio", p. 186) --et un des plus célèbres poèmes d'Aragon du Roman inachevé répète trois fois de suite une formule presque identique (cf. "Prose du bonheur et d'Elsa", Le Roman inachevé, p. 238) .

(73) Manifestes du surréalisme, coll. "folio", p. 22 . Autre signe d'une même fascination pour la dimension lyrique du renversement, du vacillement : "*[...] le monde qui était celui de Nadja , et où tout*

prenait si vite l'apparence de la montée et de la chute." (André BRETON, Nadia, coll. folio, p. 159). Certes, il est peut-être excessif de plaquer sur toutes ces correspondances une hypothèse concernant le patronyme d'Ingeborg-Fougère, qui provient à l'origine d'une allusion à la maison d'Usher de Poë; mais ce nom n'en est peut-être pas moins motivé en ce sens que le narrateur affirme être tombé en pleine réalité depuis le jour où il a écouté son chant . Breton aussi fait allusion à la nouvelle de Poë , en lui conférant un sens très particulier , dans les Entretiens (coll. "idées"/gallimard, p. 269).

(74) André BRETON, Manifestes du surréalisme, coll. "folio", p. 47.

(75) André BRETON, "Introduction au discours sur le peu de réalité", Point du jour, coll. "idées"/Gallimard, p. 15.

(76) André BRETON, L'Amour fou, coll. "folio", p. 129.

(77) André BRETON, "Le message automatique", 1934, Point du jour, op. cité, p. 167.

(78) André BRETON, Les Vases communicants, coll. "idées"/gallimard, p. 66.

(79) André BRETON, "Fronton-virage", La Clef des champs, J.J. Pauvert, 1967, p. 226; Breton cite aussi Poë, Jarry, J.-P. Brisset et Duchamp; il est question de la représentation de Poussière de soleils à laquelle Breton et Aragon ont assisté ensemble (ibidem, pp. 235-7).

(80) Il faut rappeler que la référence à Cardan a été explicitement associée trois ans auparavant à Breton dans la postface d'Aragon aux Communistes ("La fin du monde réel" ,C, p. 608 et 610). Et Mallarmé ne fut-il pas tout d'abord le maître de l'oeuvre de jeunesse de Breton? Il est permis de penser qu'Aragon est tenté d'assimiler Breton (comme lui-même) à ce grand art de l'ésotérisme.

(81) André BRETON, L'Amour fou, op. cité, p. 128. La révélation de la trouvaille évoque ici l'image du rébus et l'univers des jeux d'enfant. La faculté ludique permet d'envisager, loin des contraintes de toute sorte, les multiples facettes du possible; cette initiation permet d'annuler les interdits qui pèsent sur le faux-semblant . Dans cette voie, la symbolique de la transparence semble composer avec la duplicité de l'esprit humain, où les énigmes recouvrent des pièges à mots, pour *"proposer une clé [...] capable d'ouvrir cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme [...]"* (Manifestes du surréalisme, coll. folio, pp. 112-113).

(82) Littérature (nouvelle série), n°7, 1er décembre 1922; cité par Marguerite BONNET, André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste, José Corti, 1975, p. 269.

(83) cf. En 1970, neuf textes publiés à la suite du Mouvement perpétuel dans la collection "Poésie /Gallimard" et cinq textes dans Opus international , n°s 19-20, octobre 1970. En 1974, dans le tome 1 de L'OEuvre poétique , Aragon reprend ces quatorze textes en leur ajoutant un inédit liminaire, et il publie aussi dans le tome 2 sous le titre de "Tentatives" des textes assez proches des "Ecritures automatiques". Un précédent article sur ces textes les assimile à une poétique universelle de l'imaginaire : Daniel BRIOLET, "Ecritures automatiques, écriture

romanesque : imaginaire et écriture chez Aragon à l'aube des années vingt", Modernités, n°1, 1986, Université de Nantes, pp. 125-144. Pour notre part, nous voudrions plutôt faire ressortir les spécificités de la problématique de l'automatisme chez Aragon.

(84) cf. Anicet, chap. IX, coll. folio, p. 201.

(85) cf. André BRETON, Manifestes du surréalisme, rééd. 1972, J.J. Pauvert, p. 238.

(86) Les fantasmes d'angoisse que révèlent les premiers textes automatiques d'Aragon, écrits dès 1919 compromettent les conditions optimales de la pratique . La facilité d'écriture d'Aragon permet de penser que ce n'était un obstacle d'ordre technique qu'il rencontrait dans le principe d'une accélération de la vitesse . Dans un article de janvier 1919 sur le cinéma , il avait déjà analysé l'effet de la rapidité et de l'action -réflexe comme une valeur caractéristique du "moderne" (cf. OP 1, pp. 91, 95-96).

(87) Dans son essai de 1969, Aragon indique que ce n'est qu'en 1922 qu'il aurait entendu Breton rapporter l'origine de l'automatisme verbo-auditif surréaliste aux phrases de réveil; mais Breton aurait fait la sourde oreille quand l'auteur du Libertinage aurait avancé aussitôt l'hypothèse qu'il existe le même arbitraire entre le roman et l'incipit (JI, p. 33-4). Nous renvoyons ici à l'ouvrage fondamental de J. Chénieux-Gendron qui décèle le mécanisme des incipit et d'autres modalités de l'invention romanesque dans les récits de la période surréaliste (cf. Le Surréalisme et le roman, ouv. cité). Après son passage au réalisme, il est certain qu'Aragon n'interprète plus l'arbitraire de l'incipit par référence à "l'automatisme psychique pur". D'après "Un roman commence sous vos yeux" (1937) (repris dans OP7) , les phrases liminaires spontanées, sous leur fantaisie d'apparence gratuite , seraient explicables par la réalité sociale qui s'y inscrit à l'insu du scripteur. Le point d'application de la "rigueur objective" s'est déplacé, car l'automatisme surréaliste ("automatisme psychique pur") n'est certes pas assimilable à un déterminisme historico-social! Aragon avait déjà tenté cette "dénaturation" dans un souci de conciliation, à la fin d' "Introduction à 1930". Son ultime position théorique en 1969 dans l'essai sur les incipit , intègre l'articulation des années 30 sous la forme d'un compromis moins polémique et donc plus satisfaisant .

(88) cf. "Manifeste de 1924", (Manifestes du surréalisme, op. cité, p. 33 et p. 41 ; "Le Message automatique" (déc. 33), Point du jour, p. 164 et p. 167.

(89) Victor EGGER, La Parole intérieure. Essai de psychologie descriptive , Librarie Germaine Baillière et Cie, 1881. Gilbert BALLET, Le Langage intérieur et les diverses formes de l'aphasie, éd. Félix Alcan, 1886.

(90) C'est sur un critère stylistique (l'incohérence des associations verbales par rapport à l'écriture contrôlée) que Michaël Riffaterre définit les effets d'automatisme . cf. La Production du texte.

(91) Manifestes du surréalisme, coll. "folio", p. 47.

(92) ibidem, p. 46.

(93) Nathalie LIMAT-LETELLIER, "Présentation d'un manuscrit en abyme", Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, n° 1, 1988, pp. 65-66

(94) André Breton , dans "Change", 1970, p. 10.

(95) L'image de la glace sans tain se révèle en filigrane dans la première "Digression" où le narrateur tente d'adresser à Fougère , son interlocutrice, des mots d'amour qui *se* cognent à la vitre. L'incommunicabilité rencontrée dans le discours amoureux est un thème repris aussi dans Blanche ou l'oubli sous la métaphore de l'invisible cloison de verre qui sépare les amants (BO, p. 273, p. 373 et p. 379).

(96) A. BRETON,"Entrée des mediums", Littérature nouvelle série, n°6, 1er novembre 1922, p. 2.

(97) "Secrets de l'art magique surréaliste" Manifestes du surréalisme, pp. 41-2)

(98) "*On dirait le bavardage aimable et quelque peu halluciné d'une conscience qui s'endort, où les pensées naissent toutes seules--un bavardage tout proche, quelquefois, de l'écriture automatique.*" (J. P. SARTRE, "E. Triolet. Bonsoir, Thérèse", Europe, n°194, 15 février 1939, p. 282. Cité par Marianne DELRANC, "Un destin traduit", Faites entrer l'infini, Journal de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, n°5, mars 1988, pp. 8-10. Cette impression subjective se vérifie peut-être, au niveau du monologue intérieur et de la rêverie chez Elsa; néanmoins, l'hypothèse de l'écriture automatique constitue sans doute un paradoxe quant au réalisme affiché de la romancière et à son travail d'écriture d'autant plus complexe et contrôlé qu'il a été marqué par un passage linguistique du russe au français. En tout cas c'est là , de la part d'un philosophe qui a contesté l'hypothèse de l'inconscient freudien, une étrange coïncidence qui vient corroborer la thématique aragonienne .

(99) André BRETON et Philippe SOUPAULT, Les Champs magnétiques, op. cité, p. 33. Marguerite BONNET indique à propos de cette phrase que dès sa première jeunesse, Breton aimait à écrire à l'encre verte (cf. Le surréalisme dans le texte, Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble, 1978, p. 39).

(100) Breton compare les scripteurs des textes automatiques à de "*modestes* appareils enregistreurs" (Manifestes du surréalisme, op. cité, p. 39) .

NOTES DU CHAPITRE VI

(1) Car Aragon n'a jamais cessé de prendre position dans les débats intellectuels ou culturels de son temps , et le flux du transitoire, la question du devenir incontrôlable , des mutations perpétuelles dans Blanche ou l'oubli constituent ,d'emblée, une problématique bien "aragonienne" aussi. En outre, le cycle du *Monde réel* présente , entre autres, certains traits qui l' apparentent au "roman sociologique"; l'auteur n'a jamais perdu de vue ce qu'il appelle , d'un néologisme, la "contemporaineté", même s'il en a dialectisé souvent les modalités, en les transposant dans le passé , de manière plus ou moins codée, déguisée, en s'accordant le droit de décevoir l' attente de ses "amis politiques". (Sur l'emploi du terme de "contemporaineté" dans le discours d'Aragon, cf. MM, p. 26 et préface d'Anicet, collection folio, p. 18 et suivantes).

(2) Faisant état de ce "*goût double*" qu'il a toujours eu pour la littérature populaire (le théâtre de boulevard, le roman policier...) et , parallèlement, pour la littérature expérimentale, Aragon déclare par deux fois qu'il est "assurément" un snob ("D'un Parnasse contemporain", Les Lettres françaises, n° 922 du 12 avril 1962, p. 8.

(3) "L'inconnue du printemps" se prénomme Brigitte (MV, p. 379), de même que dans Blanche ou l'oubli le narrateur joue sur l'équivoque des initiales B.B qui ne renvoient plus dans les années 60 à Berthe Bady, mais à la jeune star du cinéma français.(BO, p. 32; p. 332).

(4) Blanche ou l'oubli développe systématiquement un parallèle entre la jeunesse contemporaine et les références datées à la jeunesse d'un héros né la même année que l'auteur. Mais dans La Mise à mort, la scène fantasmatique qui montre "*Gulliver chez les jeunes gens*" a déjà une signification tout à fait révélatrice (MM, pp. 157-159); dans La Mise à mort, le conte "OEdipe" évoque la jeune Philomèle, son habillement, sa liberté sexuelle, son jeune frère, Johnny, et son amant, Eddy-OEdipe: tous trois ont le ton de la désinvolture , le don de l'insolence, comme Marie-Noire et Philippe , dans Blanche) et comme le jeune "Philou" de Théâtre/Roman, dans un chapitre intitulé "La Comédie du lévrier". Les similitudes onomastiques , à des degrés divers, entre "Philomèle" , "Philippe" et "Philou" (ce dernier surnom pouvant faire l'objet d'un calembour) sont de nature à confirmer l'appartenance de ces personnages à un même paradigme ; quant au surnom américain, de style "rock" , des jeunes gens d'"OEdipe", il fait peut-être allusion aux débuts de Johnny Hallyday et d'Eddy Mitchell, à leurs "fans" (MM, p. 434). On relève en outre quelques allusions à la nouvelle technologie du son (la "Hi-Fi" , MM, p. 15) , à la mode yéyé (un disque de Fougère montrant en couverture une jeune yéyé, MM, p. 348) ; les "tubes" de Sylvie et de Françoise à la radio qui chante "à tue-tête"(p. 242 : probablement Sylvie Vartan et Françoise Hardy); ainsi, le "show-business" apparaît dans le texte comme le medium "primordial" de la référence à la jeunesse, ce qui se confirme dans Blanche ou l'oubli où les allusions à la musique des jeunes deviennent très fréquentes ; la palme revient à Johnny Halliday, d'abord pour "*tu oublieras mon nom*", qui clôture sa rentrée à l'Olympia (BO, p. 142, pp. 144-146 : on peut lire ici un compte -rendu de son spectacle , auquel avaient assisté , paraît-il, Elsa et Aragon). Le texte fait référence , pour s'en démarquer malicieusement , au culte de Johnny, l' idole des jeunes personnes (il est cité encore p. 149, 254, 261...) ; mais d'autres chanteurs de sa

génération sont cités, énumérés (par exemple, p. 65 , p. 304, p. 453); d'autres formes d'expression qui plaisent aux jeunes gens se profilent à l'arrière-plan, du cinéma à la bande dessinée, en passant par la télévision (BO, cf. p. 68, p. 181, p. 259 , pp. 297-299, et p. 401).

(5) Outre "L'inconnue du printemps", d'autres nouvelles du recueil du Mentir-vrai complètent la galerie de portraits de jeunes gens, la série des "études" consacrées aux moeurs d'aujourd'hui , comme "Prénatalité" et "Mini mini mi". En outre, "Damien et les confidences" fait l'historique d'un petit objet quotidien : la brosse à dents, et ses tranformations successives . "Les histoires" contiennent une invocation au XXème siècle qui rejoint tout à fait le discours sur le temps dans Blanche ou l'oubli: "*O XXè siècle sur le retour, où les mots changent de sens comme de chemise , et pourtant n'arrivent pas à rattraper les faits, ô soixante centimes d'avant le millénaire[...] Un jour on le mettra dans les musées comme un ticket de métro, un jour il sera plus incompréhensible aux nouveaux-nés qu'un fixe-chaussette à la patte d'éléphant, et son vide-ordures sera le Scamandre d'une Iliade à fermeture -éclair...*"(MV, p. 406). Dans "La Machine à tuer le temps" apparaissent un certain nombre de références de Blanche ou l'oubli: un dadaïste, "*un certain Marcel Duchamp*" (MV, p. 421) , Norbert Wiener, le père de la cybernétique(MV, p. 436), le monde du "show" et le personnage de Mata-Hari (MV, p. 437).

(6) Selon lui, la jeune littérature a des tendances néo-parnassiennes --il définit en ce sens l'influence de Ponge , "l'école Robbe-Grillet"-- mais certains , dont Sollers , qui vient de publier Le Parc lui semblent annoncer d'ores et déjà un dépassement de cette belle et froide impassibilité descriptive vers une littérature du cri, c'est-à-dire aussi de la blessure, où la dimension de l'homme même (re)prend sens . Nous reviendrons plus loin sur ce problème qui nous paraît important du point de vue de l'imaginaire d'Aragon romancier [cf. 3 -C].

(7) Apparemment, Pierre Daix renvoie dos à dos ces positions "irresponsables" dont il regrette sans doute le caractère excessif , schématique (P. DAIX, "Le roman et "l'immoralisme absolu" de la littérature occidentale" dans Les Lettres françaises , n°989, du 1er août 1963) . Cependant, Claude Simon s'exprimera encore dans Les Lettres françaises . cf. Claude Simon , n°1178 du 13 avril 1967: "Le roman se fait, je le fais et il me fait", pp. 3 et 4. En même temps que Michel Butor ("Je ne suis pas un iconoclaste", p. 5).

(8) En 1966-67, dans la "Postface" des Communistes, Aragon met en cause le dogme de la crédibilité, reprochant à Robbe-Grillet de se conformer encore sur ce point aux codes du réalisme classique! (C, p. 609) . Comme cette prise de position concerne directement la problématique de la fiction et la conception du réalisme dans les derniers romans, nous l'analyserons plus loin en détail [cf. 3 -A; 3-B]. Nous nous contentons ici de décrire à partir d'un certain nombre d'informations externes l'état des relations entre Aragon et les nouveaux romanciers, et plus généralement avec les jeunes intellectuels dans la période d'écriture des derniers romans.

(9) cf. ARAGON, "J'avais voté Beckett", Les Lettres françaises , n°1306 du 29 octobre 1969, p. 3. La fin de Je n'ai jamais appris à écrire... (nov. 1969) reprend une partie de ce texte (JI, pp. 141-146) .

(10) Après le débat sur le Nouveau Roman publié par Les Lettres françaises au printemps 1959, citons pour preuve un certain nombre de livraisons au cours de l' année 1960 : n° 807 du 14 janvier 1960 (extraits de Degrés, et sept réalisateurs, dont Godard et Rohmer, répondent à un questionnaire sur le nouveau cinéma); n°812 du 18 février : "Les écrivains de vingt ans et la littérature : pourquoi une nouvelle revue?" (Tel Quel, avec Ph. Sollers et J. E. Hallier); n°815 du 10 mars "Balzac et le Nouveau Roman" par Pierre Daix; n°817 du 24 mars " A bout de souffle" (sur J. L. Godard) ; n°837 du 18 août, "Le Nouveau cinéma et le nouveau roman" (Entretien avec Robbe-Grillet) ; n°842 du 22 septembre 1960 (Nathalie Sarraute et Claude Mauriac sur Tolstoï) ; n°843 du 29 septembre: au sommaire M. Butor, Cl. Simon ; n°843: Entretien de Hubert Juin avec Claude Simon sur La Route des Flandres ; n°848 du 3 novembre 1960 , article sur Marguerite Duras Dix heures 1/2 du soir en été (Etc...)

(11) Quelques exemples : Philippe SOLLERS, "L'expérience Tel Quel", Les Lettres françaises n°1013 du 23 janvier 1964 et Michel BUTOR, "L'écrivain et son public" , L.F, n°1016 du 13 février 1964. L'année suivante, un article de Philippe Sollers : "Roman interdit", n°1084 du 10 juin 1965. Un entretien : "Pierre Daix avec...Philippe Sollers" , n°1091 du 29 juillet 1965 . Jean Ricardou: "Les papous et les autres" n°1102, du 21 octobre 1965, pp. 6 et 7. Denis Roche: "La littérature ou rien" (même numéro). En 1966 : "La douleur du nom" par Philippe Sollers (un article sur Maurice Roche) , n°1146 du 1er septembre 1966 ; et début octobre, encore une interview de Sollers...En 1967: Jean-Pierre Faye, "Le formel et l'action" (n°1211), "La langue et la griffe" (n°1213 du 20 décembre) et en 1968, "Oublier vrai" (n°1215 du 3 janvier)

(12) cf. notamment deux entretiens avec Foucault dans Les Lettres françaises ,n°1125 du 31 mars 1966, et dans le n°1187 du 15 juin 1967. Sur la linguistique, cf. le n°1146 du 1er septembre 1966 contemporain de la rédaction de Blanche ou l'oubli; et le n° 1179 du 20 avril 1967 , un débat sur "Littérature et linguistique", pp. 3-7.
"Questionner Jakobson" par J.P. Faye, dans le n°1157 du 17 novembre 1966. Entretien avec J. Lacan par Pierre Daix dans le n°1159 du 1er décembre 1966. Sur l'expulsion du cours du Dr Lacan à l'ENS, cf. n°1290 du 2 juillet 1969, p. 3. Entretien avec Cl. Levi-Strauss dans le n°1165 du 12 janvier 1967. Entretien avec J. Derrida dans le n°1211 du 6 décembre 1967) .

(13) "*Le phénomène groupal [sic] suppose toujours un lieu commun d'admirations, de drapeaux à quoi l'on se compte . C'est ainsi qu'en notre temps nous avions déclaré nos couleurs : Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Barrès. Ces jeunes gens d'aujourd'hui nous jettent à la figure Proust et Joyce, Valéry et des vivants, Ungaretti, Ponge...Curieux Panthéon, dont se fâche qui voudra. Moi, ce qui me fâche, ce sont les gens qui n'aiment rien. [...]. Je n'aimais pas Proust à leur âge, je lisais Joyce dans Little Review, quand Paris ne s'en était pas encore soucié, Valéry...c'est une trop longue histoire, mais M. Teste n'était - il pas un peu notre café avant Cyrano? Et je revois Ungaretti au "Procès Barrès " [...]Il faisait alors, notre aîné de peu, figure parmi nous de communiste. Ponge, j'y reviendrai...L'essentiel est ce qu'il sont, ces jeunes gens, au moins autant que ce dont ils se parent et nous bravent. Il y a parmi eux Philippe Sollers, ce qui me suffirait à me retenir de l'ironie. [...] En voilà un qu'on déchire à belles dents [...]à cause de l'attention que nous lui avons donnée, Mauriac et moi...bel argument! [...] Dans ce livre du genre indéfendable, j'ai entendu surtout une*

certaine tragédie..." ("D'un Parnasse à bâtons rompus", LF, 1962, art. cité, p. 8).

(14) C'est en 1965 qu'Aragon a "découvert" un auteur de vingt-deux ans , Jean Ristat, dont il compare aussitôt le premier livre (Le Lit de Nicolas Boileau et de Jules Verne) aux Aventures de Télémaque , en le situant dans la lignée d'Isidore Ducasse (Les Lettres françaises, n°1104 du 4 novembre 1965, pp. 1 et 3) . Les relations privilégiées qui vont se développer dans les années 70 entre Aragon et ce jeune écrivain font appel à la mémoire et à l'imaginaire, mettent en jeu une logique inventive ; elles l'emportent sur les autres parce qu'elles s'éprouvent dans la complicité réciproque de l'écriture . Ainsi , Aragon aura recours à la collaboration de Jean Ristat pour préparer le "Hors d'oeuvre" L'OEuvre poétique . Ce dernier a interviewé plusieurs fois Aragon; dans son roman Lord B (nrf, Gallimard, 1977) , il capte une série d'images glissées de l'autre écrivain et imagine plusieurs scénarios parodiques de la mise à mort de celui-ci, ou de ses doubles . Il est l'auteur aussi d'un poème, Tombeau de Monsieur Aragon, (nrf, Gallimard, 1983). Jean Ristat a été désigné par Aragon pour être son exécuteur testamentaire, ce qui , compte tenu de ce qu'il a écrit sur Aragon, s'entend à la lettre et dans un sens symbolique ; de son côté, dans les dernières années de sa vie, Aragon parle un peu de celui-ci comme de son "fils spirituel", qui prendra sa relève et à qui il confie les destinées de son oeuvre, identifiées, (r)alliées (comme par la bague de Lord Byron) à sa personne même , à l'occasion du legs de ses archives au CNRS : "*Jean Ristat, que je connais, je crois, depuis treize ans, est déjà pour moi l'image même de l'avenir. On est bien loin de lui rendre l'hommage qu'on lui doit. Dans le moment que je le reconnais ici publiquement pour [...] ce que je voudrais être si j'en avais encore l'âge.*" (cf. "D'un grand art nouveau: la recherche", L'Humanité du 5 mai 1977, "Post-scriptum", p. 9)

(15) Il est permis de penser qu'il pouvait être difficile de vivre sous l'égide d'un Autre ayant la stature d'Aragon dans les derniers feux de sa gloire. Sans faillir à l'estime dont Aragon l'honorait et sans se dérober à cette amitié illustre , il semble que l'auteur de Lord B ait voulu mettre en jeu --en péril, à mort-- l'image consacrée d'Aragon , selon un rituel subversif qui semble d'ailleurs assez typique de sa génération intellectuelle, dans la mouvance de l'intelligentsia "tel quelienne" (Nous renvoyons , pour l'analyse de ces comportements , aux Samouraï, le roman que vient de publier Julia Kristeva , chez Fayard , en 1990). Le jeune écrivain semble avoir entouré sa conquête avec une sollicitude pleine de vivacité d'esprit et de désinvolture; il a cultivé dans ses relations envers Aragon une complicité dans le mentir-vrai . Quant au "Vieux Narcisse" , il vivait à travers les ravages physiques de la vieillesse une sorte de drame de noctambule parisien , comme s'il avait désiré "ressembler" à un jeune homme de soixante-quinze printemps , en éprouvant l'impossibilité cruelle de "l'être" et même de le "paraître" . Le groupe de jeunes créatifs, le milieu d'esthètes et d'éphèbes dans lequel Aragon a voulu achever sa vie, pour meubler sa solitude , lui faisait peut-être retrouver l' illusion d'un autre temps, celui du surréalisme; son rapport à la réalité se recréait dans le passé, se réfugiait dans la reconstitution de la mémoire. Aragon était loin de s'offenser de l' insolence de ses jeunes amis; il avait sans

doute une sorte de prédilection , d'attachement pour cette cour irrespectueuse qui pouvait encore lui témoigner de la permanence de l'invention , de la continuité du scandale .

(16) Philippe SOLLERS, "Une science de l'anomalie", Le Monde du 13 septembre 1967 , p. V.

(17) Selon une mode répandue dans les années 60-70, des métaphores machiniques , mécanicistes servent à décrire la programmation performante de la productivité textuelle: "Blanche ou l'oubli *est une machine à interroger la fonction romanesque, l'arbitraire du récit , et , du même coup, l'histoire." . "Le roman, en effet, est capable d'être le "je organisateur du nous" [...]."* Plus loin: *"Par l'effet de connaissance appelé "roman", il est donc possible d'en finir pratiquement avec la "croyance" [...]. [...] Le roman est l'appareil qui change l'oubli en inoubli , la page blanche de la mémoire en histoire voulue et déterminante [...]."* (ibidem). En tout cas, il nous paraît discutable de considérer que le "je devient l'organisateur du nous" dans ce roman où l'image de la collectivité , au contraire, est devenue inaccessible , mythique et où le tragique , le pessimisme du discours sur l'Histoire révèlent au contraire, l'impuissance de la *praxis* révolutionnaire (cf. par exemple, entre autres les chapitres intitulés : "J'écoute seul sa langue intérieure" et "Tout l'orge de l'avenir").

(18) Chacun des fragments du "texte" de J. Pierre Faye comprend un titre d'une élégance parfois sybilline; (ce style se répand dans la critique littéraire, en particulier chez Barthes) :" *I "Vrai ou faux", "Science", "Le doute, l'oubli","Etymologie", "Mensonge", "Raconter" , "Le triptyque". II (Récit idéologique), "Texte vrai", Le tiers exclu, Deux naïvetés.* "(Les Lettres françaises n°1215 du 3 janvier 1968)

(19) Quant au "récit idéologique" annoncé entre parenthèses en II (cf. note précédente) , il n'est pas nié, mais il tend à être sublimé par la vertu de la théorisation, comme le suggèrent les conclusions de cet article: " *Car l'oublié est incroyable, mais seul le vérifiable est inquiétant vraiment. Nouveau vérisme? Véridisme, bien plutôt...Qui viendrait suspendre et détruire les vieilles crédulités, par la "naïveté" librement consentie. Pour ce faire, et loin de s'en tenir au monologue du formel par lui-même, il lui faut entrer hardiment dans le tissu feuilleté et dans les intervalles de la pleine écriture du récit. C'est pourquoi aussi, en disant oubli, il prend le risque d'écrire au plus vrai. C'est à travers ce danger-là que le jeu formel se change en action.*" (J.P. FAYE, "Oublier vrai", Les Lettres françaises, n°1215 du 3 janvier 1968, p. 11.)

(20) Tout commence sous les meilleurs auspices : en 1958, dans un article fameux , le directeur des Lettres françaises salue le premier roman de Sollers comme un chef d'oeuvre (art. cité, repris dans JJ) . Aragon traite en ami le jeune écrivain , l'invitant chez lui pour lui faire des lectures; il soutient l'activité de la revue fondée par Philippe Sollers en 1960 (mais son nom y est à peu près complètement absent). Ph. Sollers, quant à lui, donne des entretiens et publie des articles dans Lettres françaises (cf. *supra*, note 11). En septembre 1967, dans Le Magazine littéraire , il prend en considération l'apport de son aîné en des termes aussi laudateurs que dans l'article du Monde (paru le même mois) que nous venons de commenter . A cette date , en effet, Ph. Sollers rend hommage à ce qu'il appelle l'"amoralisme

absolu" d'Aragon , c'est-à-dire de la lucidité dialectique qu'il lui reconnaît à s'adapter aux contradictions , à trouver un langage qui convient aux situations historiques de ces trente dernières années; il salue la continuité que représente cet ancien surréaliste , qui se trouve être "*le réalisateur*", à soixante-dix ans, de cette Avant-Garde venue trop tôt, mais qui a semé "*tout ce qui [...] est en train de mûrir et de surgir au jour avec force.*" (Le Magazine littéraire, n°10, septembre 1967, p. 25) .

Le Fonds Elsa Triolet -Aragon comporte des lettres inédites de Sollers à Aragon; cette correspondance témoigne de leurs relations personnelles. En outre, à partir de 1966, l' équipe de Tel Quel a amorcé , comme on le sait, un rapprochement idéologique avec le marxisme, dans une ligne assez favorable au PC jusqu'en mai 1968 . (Sur les péripéties de la création de l'Union des écrivains, les prises de position de de Tel Quel, et la marge de manoeuvre des Lettres françaises , cf. Patrick COMBES, La Littérature et le mouvement de mai 68, en particulier pp. 57 -66). Lorsqu'Aragon tente de prendre la parole devant Cohn-Bendit et tout le mouvement étudiant, il est hué, tandis que Sartre a été "reconnu" triomphalement (Aragon, lui, sera méprisé; il subira "le prix à payer") .

Plus généralement, toute une génération d' intellectuels marquée par mai 68 semble avoir conçu une image radicalement négative d'Aragon ; cette réaction de rejet, comparable à un phénomène allergique, a été très sensible dans le milieu étudiant et universitaire français . J'en ai éprouvé le contrecoup : quand j'ai entrepris cette thèse, j'ai eu souvent à me justifier de l'intérêt (incompréhensible, "aberrant") que je portais à un écrivain aussi "traditionnel" et , de surcroît, "stalinien" endurci. L'on jugeait inutile de lire les derniers romans . L'on se récriait que les tentatives de modernité de l'auteur étaient ridicules . L'on affichait de l'incompréhension, du mépris, de l'agressivité envers l'homme et l'oeuvre ... J'étais constamment gênée d'avoir à assumer ce choix et je doutais de son bien-fondé, jusqu'à ce que cette guerre d'usure me fasse comprendre qu'on me donnait ainsi, peut-être, l'occasion et le rare "plaisir" d'étudier un auteur sulfureux , controversé.

Mais Sollers avait , semble-t-il, des raisons plus personnelles et particulières de se retourner contre l'amitié gênante de son "protecteur" des Lettres françaises. Pour commencer, il s'en désolidarise parce qu' Aragon s'est gardé de désavouer clairement la ligne officielle du PC, très contestée par l'extrême-gauche. Tel Quel , tenté par le maoïsme, va prendre ses distances avec le PCF sur la question de la Chine . Aussi, les tentatives d'ouverture et les simulacres d'Avant-Gardisme d'Aragon sont dénoncés par le collectif de la revue en des termes injurieux:

"*Aragon ramassant sa vie en une phrase, déclare à* L'Express*: "C'est avec les jeunes sots qu'on fait les vieux cons." Nous dirons plus explicitement : c'est avec les vieux gagas qu'on fait les meilleurs ronrons. Pour ce qui est de la liberté d'expression révisionniste, le ronron est réglé, on ne l'arrêtera plus. Ronron, en effet, le discours qui n'a plus pour but que de masquer la base objective qui l'annule : la pensée-maotsétoung.*

Que ce soit à la Nouvelle critique *qui, à force de relâcher son sous-titre, a sombré semble-t-il définitivement, et malgré l'injection de gadgets philosophico-esthétiques, dans l'électro-ménager, ou aux* Lettres françaises *[...] la pourriture idéologique du révisionnisme français sent décidément trop fort pour nous. Vous nous direz que nous avons mis le temps pour le dire. Mais ça, c'est l'extrême solidité de notre estomac.*"

("Tel quel. Positions du mouvement de Juin 1971", Tel quel, n°47, juin 1971, pp. 134-135.)

L'une de ces formules reprend en effet un adage d'Aragon qui affirmait déjà dans Les Lettres françaises en 1964: "*La jeunesse, vous savez, moi...[...]. Maintenant, si j'en suis curieux, c'est, sans doute, que des jeunes gens sortiront les hommes de demain. Mais sans oublier le moins du monde que c'est avec les jeunes sots qu'on fait les vieux cons.*
(ARAGON,"Les Clefs", L.F, n°1015, du 6 février 1964, p. 8) .

Cependant, l'ex-stalinien devenu "révisionniste" aura été moins aveugle que Sollers sur le mythe chinois. Aragon a renoncé au dogmatisme révolutionnaire avant lui; voilà où le bât blesse. Dernières pièces à verser au dossier : en 1982, Sollers, ironique, tend à accabler dans Femmes le Vieil Aragon décadent, pitoyable (proche , en cela, de l'image qu'il nous livre du Barthes des dernières années) . Bien qu'il joue à son tour dans ce livre de certains codes du mentir-vrai, son agressivité à "dénoncer" la déchéance d'Aragon constitue en quelque sorte l'envers de l'affection constante de Jean Ristat ; mais la haine parvient ici au même résultat, c'est-à-dire à renouveler l' effet de la subversion , pour faire d'Aragon un poète maudit d'un genre nouveau. En effet, le portrait-charge d'Aragon dans Femmes a beau être cruel, atroce , il n'échappe pas à la problématique de la déchirure et de l'outrage qu'Aragon a déjà profondément exprimée sur lui-même . Sollers prétend ici mettre à nu , surprendre à l'improviste le "réel" caché sous le romancier "menteur" , sous le comédien, mais son modèle, peut-être, l'a devancé; cela se retourne aussi bien contre Philippe Sollers le "joueur" , le libertin qui *feint* à son tour de ne pas apercevoir ici le tragique du comédien, pour se déli(vr)er de toute dette de reconnaissance.

Nous nous souvenons d'avoir assisté à en 1983 une conférence de Ph. Sollers à l'Ecole Normale Supérieure d'Ulm où celui-ci tirait argument de l'existence du mythe d'Elsa pour (dé)nier au poète d'Elsa tout accès au "réel". Par le concept de Lacan , il entendait le lieu de l'authenticité absolue de la jouissance . L'orateur nous semblait s'en tenir à un jugement superficiel , dans la mesure où le "mentir-vrai" associe intimement, à notre avis, le réel sous-jacent et le déploiement spéculaire de l'imaginaire au sens lacanien . Nous estimons au contraire qu'il eût été impossible que le poète d'Elsa ait pu s'investir autant dans le discours amoureux s'il n'y avait trouvé le substrat d'une satisfaction inconsciente dont nous avons essayé d'analyser quelques éléments au chapitre III (3-C; 5-B; 5-C; 5-D). En nous référant aux conceptions théoriques de Tel quel, nous lui objectons que le mythe d'Elsa dans la poésie d'Aragon n'aurait sans doute pas connu un tel déploiement s'il n'avait été irrigué par le délire passionnel, dans sa dimension mystique et par la transgression de l'interdit, en particulier dans Le Fou d'Elsa.

En fait, donc, le Sollers de trente à quarante ans aura voulu rejeter l'amicale et pesante tutelle qu'à ses débuts lui avait trop visiblement témoignée Aragon. Il semble qu'un mécanisme de clivage entre en jeu pour se dégager , un peu étourdiment parfois, de la "compromission" supposée : comment expliquer, sinon, un tel déchaînement de sa part contre Aragon ? Il fallait bien que ce lien de ses vingt ans lui soit devenu suspect et digne de haine, pour des raisons probablement idéologiques et littéraires. Au début des années 80,Sollers ironise volontiers sur d'autres aspects : par exemple quand

il dénonce les signes suspects de la protection trop "maternelle" d'Elsa et de l'homosexualité refoulée d'Aragon; mais ces travers psychiques et sexuels qu'il entend révéler sur la place publique ne constituent peut-être pas ses principaux griefs ou plutôt les raisons profondes qui l'ont déterminé à se démarquer de ses relations d' autrefois avec Aragon . Si l' ardeur de polémiste que Sollers a mise depuis 68 à dénoncer Aragon renvoie à un consensus un peu daté , le maître de La Défense de l'infini et du Traité du style a de quoi séduire Sollers; de fait, leurs origines "bourgeoises", la tentation révolutionnaire, le goût du scandale et de l'Avant-Garde, les textes érotiques, la logique de l'infini les rapprochent.

Ainsi, à la mort du vieil écrivain, en décembre 1982, Sollers a publié un article où il fait ressortir le caractère à la fois insondable et vain d'un questionnement sur le compte d'Aragon . Bien qu'il montre une malveillance ironique visant à confirmer encore une fois l'état de disgrâce d'Aragon , en procédant à un simulacre de Jugement dernier (l'Enfer malfaisant du politique et le Paradis du poétique, sans doute), Sollers se plaît à cerner les effets de mouvance et d'oscillation qui annulent l'image d'un écrivain à qui il reproche avec beaucoup de verve "*l'hugolâtrie prix Lénine*", *le "flirt linguistique"* , "*le baiser à Kundera*", à Godard, à Brejnev, à Siniavski; il se reproche aussi à lui-même son "*idiotie de penser qu'il était possible de le déborder sur l'extrême-gauche*"; avec une outrance peu convaincante qu'il faut sans doute prendre au second degré ,il relève encore pêle-mêle, "*la surdité musicale*" , "*l'absence totale de Freud*", "*l'infériorité rythmique par rapport à Claudel" et même "l' inexistence pure et simple si l'on pense à Artaud*"...Cependant, à renvoyer, comme par jeu, le personnage d'Aragon à son inconstance, à son irresponsabilité et à force d'accumuler ses contradictions inépuisables , l'auteur de l'article laisse transparaître quelque chose encore de leurs affinités , au point de rencontre que constitue son interprétation de l' autre écrivain . Jusque dans l'insolence forcenée , un effet spéculaire tend à s'exercer dans ce feu croisé , comme peut le suggérer le titre de l'article -- "Traité du style"--; c'est-à-dire implicitement: "voici , lecteur, un morceau de bravoure où je *maltraite* à mon tour Aragon avec un brio aussi étincelant que lui..."

Mais ce qu'il y a de plus désarmant à la fin de ce réquisitoire , c'est que Sollers nous apprend qu'Aragon lui a fait don d'une édition "*orange grand format*" d'"Une vague de rêves" , avec une dédicace flatteuse qu'il cite à notre intention: "Ce petit livre d'un(*sic*)de ses cadets. Affectueusement. Aragon." Tout se passe comme si l' "enfant gâté" qu'il fut, apparemment, auprès de son aîné ne résistait pas au plaisir de s'identifier au Père (pour le juger en mal) ou mieux, au plaisir de se comporter en enfant terrible , ce qui constituerait encore un lien de filiation maintenu , accepté à condition d'être inversé, interverti .(cf. Philippe Sollers, " Traité du style", Le Nouvel Observateur, du 1er au 7 janvier 1983, pp. 50-52).

(21) Dans le Séminaire XI, (chapitre VII, "L'anamorphose", daté du 26 février 1964), Lacan cite en épigraphe quelques vers du Fou d'Elsa ayant trait au reflet et à la cécité. Le langage poétique par lequel Aragon s'adresse à Elsa accède ici en termes abstraits à une problématique qui concerne les rapports du narcissisme et de l'Autre. Il nous semble en outre que la place attribuée à cette référence , et

le développement qu'elle suscite chez le théoricien révèlent son effet de séduction . Lacan aurait commenté aussi La Mise à mort dans l'un des séminaires qui n'ont pas été encore publiés par les éditions du Seuil, mais cette indication demande à être vérifiée . Nous avons rendu compte au chapitre II de l'article de J. C. Milner sur ce roman (mars-avril 1967), ainsi que de celui de C. Clément (1973 et 1975; cf. bibliographie.

(22) Nous avons déjà eu l'occasion de le rappeler : ancien dadaïste, proche de Paulhan , Aragon a traduit La Chasse au snark de Lewis-Carroll (avec cette préface sur les "mots-valises") ; il a aussi expérimenté à l'origine , plus directement, les jeux verbaux par la production automatique; il aura trouvé aussi une importante contribution à la problématique du langage dans l'écriture de Roussel, de Desnos, de Leiris ou même d'E.E Cummings (BO, p. 464)...(cf. Roman JAKOBSON, "Le métalangage d'Aragon", L'Arc, n°53, 2ème trimestre 1973, p. 80).

(23) (D'autre part, dans ses Entretiens avec F. Crémieux en 1963, Aragon fait lui -même un rapprochement entre le mot-valise chez Lewis Carroll et les procédés inventés par Khlebnikov , en s'en référant au travail entrepris par Elsa).

(24) D'après Dominique Desanti , R. Jakobson fut épris d'Elsa dans sa jeunesse et fut déçu d'apprendre qu'elle allait épouser André Triolet (sur le petit poème de Jakobson, qu'il écrivit en cette circonstance cf. Les Clefs d'Elsa, éd. Ramsay, p. 47). Au début de son article, Jakobson rend hommage à l'essai d'Elsa sur la création romanesque, La Mise en mots, (1969) , qu'il cite à deux reprises .

(25) Jean PEYTARD, "Aragon, la liguistique et le roman", Recherches croisées n°2. Aragon /Elsa Triolet, op. cité, p. 200.

(26) ibidem, respectivement p. 232 et p. 231 . Et J. Peytard de rappeler que Julia Kristeva a fait connaitre Bakhtine en France en 1967 dans un article de Critique . Il cite aussi , pour sa "*valeur magistrale*" l'étude de 1935 de Bakhtine sur le discours romanesque. Même si là n'est pas l'essentiel du débat, Aragon et Elsa ont pu avoir autrefois connaissance de la pensée de Bakhtine, tout au moins indirectement, par des discussions, par des sources soviétiques de seconde main ;le contraire n'ayant pas été démontré jusqu'à présent, que l'on sache, l'hypothèse n'est pas exclue.

(27) Jakobson vérifie , nous l'avons dit, le bon fonctionnement de sa théorie de l'énonciation dans le roman d'Aragon (ce qu'il appelle lui-même une "mise au point") . J. Peytard pose des jugement de valeur typiquement universitaires , quand il estime qu'Aragon en 1967 aurait dû connaître--et citer, pour preuve-- ceux qui , par leur importance même , lui auraient permis de devenir un meilleur théoricien ... Remarquons que Jakobson cite les critiques adressées dans Blanche ou l'oubli à la conception du savoir chez les linguistes , mais qu'il n'en tire pas la moindre conclusion . Les "hommes de science" , conformément , en cela, au discours des collègues pseudo-réels de Geoffroy dans le roman (BO, pp. 29-30 , pp. 58-59, p. 253, p. 344) considèrent qu'Aragon ne peut être reconnu comme un "vrai écrivain - linguiste" (si cela a un sens) qu'à l'issue d'un "test", d'une "mise au point" objective de ses connaissances et de ses méthodes: mais l'enjeu n' est-il pas ailleurs aussi?

(28) Même sans avoir procédé à un dépouillement exhaustif des Lettres françaises , nous avons relevé, par exemple, que Sollers fait référence en 1966 à la "force subversive admirable" de Derrida ; il suffit aussi de s'en reporter à la collaboration de Derrida dans Tel Quel où il a publié notamment "La parole soufflée". (Rappelons qu' Aragon recevait cette revue; la collection de Tel quel se trouve au Moulin de St Arnoult .

(29) La question est de savoir quelles références l'auteur a voulu mettre en évidence et pourquoi afin de comprendre du même coup celles qui ne s'imposaient pas à son propos. Aragon se démarque, se détourne de ses références théoriques explicites ou implicites . A la limite, une lacune peut être envisagée pour des raisons d' économie , si l'auteur estime qu' une référence parallèle, conforme à sa théorisation, à la limite trop proche, est peu significative, dépourvue d'une "information" suffisante. Si nos hypothèses sont exactes, les références explicites aux contributions contemporaines ne renvoient pas au statut de l'écriture, ce champ théorique a une autre fonction que d'élaboration théorique.

(30) Dans une lettre du 9 janvier 1759, Voltaire a explicité comme on le sait les derniers mots de ce conte philosophique dans un sens qui correspondrait assez bien à l'expérience , au bilan du dernier Aragon :"*J'ai beaucoup lu, je n'ai trouvé qu'incertitude, mensonge, fanatisme. Je suis à peu près aussi savant en ce qui regarde notre être que je l'étais en nourrice. J'aime mieux planter, semer, bâtir, et surtout être libre.*" . En outre, lors du legs de ses manuscrits, dans le "Post-scriptum", Aragon fait allusion à la fable de La Fontaine, "Le Vieillard et les trois jeunes hommes" en désignant la fonction dont il investit Jean Ristat (cf. "D'un grand art nouveau : la recherche", L'Humanité du 5 mai 1977, p. 9).

(31) Lucien GOLDMANN, "Nouveau roman et réalité", Pour une sociologie du roman, éd. Gallimard, 1964. La création culturelle dans la société moderne, Bibliothèque "Médiations"éd. Denöel /Gonthier, 1971.

(32) En présentant la résolution d'Argenteuil du PCF , en 1966, Aragon déclare au nom de la commission qu'il présidait : "*Nous avons autant que possible évité de parler "comme nous parlons" et tâché de parler comme parlent les autres.* "(Cahiers du communisme, mai-juin 1966, n°5-6, pp. 263-264) . La logique de l'ouverture n'exclut pas la contrebande idéologique. Le mimétisme des concepts à la mode tend à faire entendre une singularité , une différence cachées . L'effet d'osmose avec la modernité constituerait un compromis dialectique entre la convergence souhaitée et la divergence maintenue.

(33) cf. la classification proposée par Bakhtine dans La Poétique de Dostoïevski, éd. du Seuil, coll. "Pierres vives", p. 259). Cette forme de relation avec le mot d'autrui serait plutôt du type 3 a) (mot d'autrui réfléchi; avec polémique interne cachée).

(34) Le fait qu'aussitôt après le roman soit défini comme une machine cybernétique permettant de transformer la conscience humaine au niveau du langage , confirmerait qu'il s'agit d'une reformulation "de pointe" des finalités idéologiques du réalisme socialiste.

(35) Aragon reproche à la critique contemporaine de se servir d'un autre vocabulaire que celui de l'objet dont elle traite , mais il considère

cependant , dans ce livre à paraître, la peinture comme un langage ; il explique qu'il lui arrive de faire ce qu'il reproche aux autres, lorsqu'il parle de la sémantique ou de la syntaxe d'un tableau. (cf. Aragon parle avec D. Arban, p. 185).

(36) Michel FOUCAULT, Raymond Roussel, nrf, Gallimard, p. 19.

(37) FOUCAULT, ibidem, respectivement, p. 12 ("*secret et posthume*") et p. 209 ("*espace [...] linguistique*").

(38) Voici un passage qui éclaire sans doute pourquoi le langage dans la pensée de Foucault est défini par une image spatiale: "*[...] le langage , et lui seul, forme le système de l'existence . C'est lui avec l'espace qu'il dessine, qui constitue le lieu des formes.*" (Raymond Roussel, op. cité, p. 203). L'auteur de Blanche ou l'oubli cite une phrase des Mots et des choses sur le langage chez Roussel, rappelant l'existence du précédent essai de Foucault sur Roussel (BO, p. 429), et il commente page suivante cet "*horizon*" que constitue "l'être du langage" où s'effacerait le visage de l'homme (BO, p. 430) "*Roussel , pour moi , demeure l'homme d'un grand secret [...]. Il est l'homme de cet espace du* trobar clu[...]." (JI, p. 138). "[...]il ne faut pas oublier que l'espace ouvert par cette clef, cet arrière-texte *que je disais, tend à se refermer sur une phrase de désinence [...].* " Et encore un peu plus loin: [...]dans cet espace de notre vie, il y a eu un homme qui a été son propre Jules Verne, l'explorateur d'un espace à la fois toujours ouvert et toujours clos , je veux dire pour qui en fait rien ne débute ni ne finit."(JI, p. 139).

(39) LF, n°1429, du 29 mars 1972.

(40) Daniel BOUGNOUX, "Le théâtre de Sébastien", La Nouvelle critique, n°97, p. 70 . L'auteur de l'article se propose de développer une analyse de la parole soufflée chez Aragon dans un article en préparation intitulé "Ouragan pseudonyme".

(41) Ainsi, dans "Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes" , article paru de juin à octobre 1920 dans Littérature, ou encore dans "La mentalité primitive et l'illusion des explorateurs" (1925) , Jean Paulhan pose avec acuité le problème du pouvoir du mot et de sa carence , de la valeur des images et de leur adéquation relative aux concepts . Au-delà même des années 20, ce rhétoricien a analysé subtilement les jeux de l'équivoque, de l'ellipse, sans éprouver , de ce fait, le besoin de construire un système de règles . Il ressemble au dernier Aragon en ceci qu'il préfère nous déconcerter à partir des effets de brouillage qui subvertissent l'usage de la parole. Cependant, chez l'auteur de Blanche ou l'oubli, la confiance à l'égard des paradoxes et des possibilités infinies du langage l'emporte sur le soupçon à l'égard du code, sur les malentendus implicites dont Jean Paulhan décèle les secrets .

(42) Wilhelm VON HUMBOLDT, Introduction à l'oeuvre sur le kawi et autres essais , "L'Ordre philosophique", Editions du Seuil, Paris. (Sur le duel, pp. 102 et suiv). Selon Von Humboldt , l'usage du duel dénote un affinement du sens linguistique qui ne se rencontre que dans les cultures les plus remarquables. Après avoir ainsi fait connaitre une prédilection normative, il commente la signification de cette forme grammaticale comme une sorte de mythe des origines des civilisations : le duel exprimerait la reconnaissance d'un dualisme inaliénable que représentent les membres du corps humain et animal appariés deux à

deux , le spectacle grandiose de phénomènes cosmiques: la terre et le ciel, le jour et la nuit, et enfin, au coeur de la pensée humaine, la tendance à la socialité que révèle le besoin d'un *Tu* qui "fasse couple" avec le *Je*.

(43) Comparés dans cet ouvrage aux "cellules" des organismes vivants, à des "polypes" aussi, les mots naissent, se développent, vivent entre eux selon les lois de sélection naturelle, et succombent à ce que Darmesteter appelle leurs "germes de mort".

(44) Au chapitre précédent, nous avons établi un rapprochement entre ce concept et l'écriture automatique [cf. chapitre V, 3-A].

(45) Il n'est pas sûr que les conceptions de Frédéric Paulhan exercent ici directement leur influence , mais une certaine convergence s'établit sur ce point encore. Le mouvement perpétuel de refonte, de transformation lié à l'oubli et à l'imaginaire fascine le linguiste de Blanche ou l'oubli tant à l'échelle solipsiste de la constitution de sa langue intérieure qu'à l'échelle collective des langues humaines comme phénomène socio-culturel.

(46) Plus généralement , on l'a vu, il importe à Geoffroy de concevoir "*une sémantique de la douleur*" (BO, p. 392) . cf. Dans leur "Grammaire *monumentale* "(BO, p. 26) , Damourette et Pichon (ce dernier, à titre amical, a de savantes conversations avec Geoffroy, cf. BO, pp. 26-27, p. 29-30, p. 349) considèrent que le principal travail des grammairiens est d'amener à la conscience les notions directives par lesquelles une nation ordonne et règle inconsciemment sa pensée. Ils remontent jusqu'à l'origine du langage, pour vérifier leur hypothèse en partant de la construction des éléments essentiels du langage avant d'en analyser les ramifications les plus fines . Ainsi, ils considèrent qu'à l'origine le cri affectif devient langage lorsqu'il prend une "valeur factive" que détermine la réaction appropriée de "l'allocutaire" (on connaît leur virtuosité d' inventeurs de concepts, leur luxe de néologismes) (cf. BO, p. 349). Selon eux, aucune langue ne renonce à cette structure locutoire ancienne: les interjections, vocatifs, impératifs en seraient les plus beaux exemples dans le français contemporain. Les premiers mots de l' enfant relèveraient naturellement aussi de cet emploi factif parce qu'ils viseraient à appeler une personne , à obtenir la satisfaction d'un besoin, et non à désigner "une espèce substantielle" . (cf. DAMOURETTE ET PICHON, Des mots à la pensée (1911-1927) , Livre II, chapitre I).

(47) Dans cet ouvrage, M. Cohen définit le langage comme un instrument social de communication. Il compare le langage animal et le langage humain, esquisse l'histoire de l'intellectualisation progressive du langage, depuis l'âge préhistorique jusqu'à l'acquisition du "langage intérieur". Il aborde aussi la linguistique synchronique, en particulier la lexicologie, et la formation des argots auxquels il a consacré des études spécialisées. En outre, dans la préface d'un hommage à M. Cohen publié par ses amis, J. Vendryes souligne que M. Cohen a contribué efficacement à élargir la signification de la profession de linguiste: les premiers gazouillements du nouveau-né sont de son ressort , comme les plus hautes créations de l'écrivain de génie (cf. Cinquante années de recherches en linguistique générale, chamito-sémitique, en linguistique française , en sociologie, ethnographie , critique et pédagogie., ouv. collectif, éd. Klincksieck, 1955).

(48) Les lieux communs assimilés à une forêt tropicale étouffante, (pp. 206-207), l'art d'extirper des poncifs comme de la mauvaise herbe (BO, pp. 375-376). Blanche ou l'oubli développerait sous le thème imagé de la luxuriance végétale le "lieu rhétorique " de la crise rhétorique. De même, dans un article publié en 1965 sur Drame de Ph. Sollers, R. Barthes oppose le "langage ennemi" encombré de signes usés et le "langage allié" qui cherche dans l'abolition des partages du sens l'éveil d' un langage total et originel ; le premier correspondrait aux stétéotypes envahissants de l'usage social , le second , engendré par le signifiant de mots propulseurs, renvoie à l'exploration du langage poétique dans sa polysémie (R. BARTHES, "Drame, poème, roman", Critique, 1965, repris dans Tel quel. Théorie d'ensemble , coll. "Points", pp. 27-42). Cette lecture se situe sans doute dans la perspective des théories de Mallarmé. C'est aussi un langage en formation que retrouveraient les dérives philologiques de Geoffroy. La lutte continuelle du "créateur" contre le matériau hostile du langage est également décrite par Elsa Triolet, dans La Mise à mots (éd. Skira, 1969, p.54-58, pp. 61-63; pp. 77-81, p. 98, pp. 121-122).

(49) Jean PARIS, Univers parallèles, tome 2, *Le Point aveugle*. coll. "Pierres vives", Seuil, 1975.

(50) Ce cas de figure correspond à ce que Bernard Dupriez appelle une "métanalyse" : " *Accident de communication : les unités de langage sont découpées et analysées autrement par celui qui entend que par le locuteur.*" (Bernard DUPRIEZ, Gradus , Les Procédés littéraires, p. 285). Nous essaierons d'étudier systématiquement les procédés de ces jeux verbaux parfois vertigineux employés dans notre corpus au chapitre VII, 3 -C.

(51) D'autres hapax sont suggérés , comme "source(r)", " gouffre(r)" par analogie avec "l'âme gueule(r)", et , à l'inverse, ce dernier syntagme se rapproche des précédentes appositions nominales sur le modèle "la douleur gouffre" .

(52) Robert DESNOS, "Idéal maîtresse", dans la séquence *Langage cuit*, Corps et biens, coll. "Poésie"/Gallimard, p. 75 . Ce rapprochement m'a été suggéré par M.C. Dumas.

(53) Pourtant, nous avons déjà rappelé d'un tout autre point de vue qu'en juillet 1930, dans "Le Surréalisme au service de la révolution" (n°1) , Aragon dénonçait la complaisance verbale de Desnos et ses "misérables inventions" d'escamoteur professionnel [cf. chap. II, 2-B]. Les insultes s'inscrivent dans le contexte de l'époque , à un tournant du mouvement surréaliste ; plus tard Aragon a critiqué sa violence d'expression dans cette période de passage . L'agressivité stupéfiante qu'il montre tant qu'il peut contre Desnos est plus que contredite par le dernier Aragon qui se perd lui aussi "corps, âme et bien" dans le jeu verbal. D'ailleurs, l'année qui précède , en 1929, Aragon avait traduit La Chasse au snark (il rend dans la préface la notion de "mot-valise" par "mots-porte-manteau"); cf. Entretiens avec F. Crémieux (1964) , p. 152.

(54) Il est vrai que l'auteur de Pour un Nouveau roman (1963) venait d' attaquer la littérature engagée et le réalisme socialiste; dès lors, Aragon lui rend coup pour coup, même s'il préconise parallèlement le

renouvellement du genre et un roman expérimental (cf. "La fin du Monde réel", 1967).

(55) Tel quel n°17, printemps 1964, "Débat sur le roman" dirigé par Michel FOUCAULT, p. 13.

(56) "Dans surréalisme, il y a réalisme" (voir M. BUTOR, "La littérature, aujourd'hui, IV", Tel quel, n°11, automne 1962, p. 63).

(57) Roland BARTHES, "La littérature, aujourd'hui, I", reprise dans les Essais critiques, col. "Tel quel", éd. du Seuil, 1964, pp. 159- 160 .

(58) "Littérature et signification", Tel Quel, 1964, n°16; repris dans Essais critiques, op. cité, p. 267 pour la citation.

(59) BARTHES, "La littérature , aujourd'hui", repris dans Essais critiques, op. cité, p. 161.

(60) "La littérature, aujourd'hui", Essais critiques, op. cité, p. 164.

(61) Voir par exemple les interventions de Jean Ricardou à la suite de communication de Raymond JEAN, "Politique et nouveau roman" (Colloque Nouveau roman, hier, aujourd'hui, coll. 10/18, UGE, 1972. Sur le statut de la fiction chez Ricardou, cf. aussi, entre autres, Pour une théorie du nouveau roman, éd. du Seuil, 1971.

(62) Apparemment, nous n'en sommes plus aujourd'hui à critiquer le dogme de l'expression-représentation, mais le "dogme" de l'anti-représentation . L'intransivité pourrait faire partie des dispositifs symboliques construits par l'écrivain à l'adresse du lecteur (Vincent KAUFMANN, Le Livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot) , Méridiens-Klincksieck, 1986). D'autre part, il serait pratiquement impossible d'évacuer complètement tout contenu référentiel : des bribes de référent sont incorporées dans des textes fictionnels aux indices de littérarité ou de poéticité élevés , et à l'inverse les textes non-fictionnels modélisent le référent (cf. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, "Le texte littéraire : non référence, auto-référence, ou référence fictionnelle?" , dans Texte, n°1, 1982, Toronto, pp. 27-49. Sur la critique des présupposés de Ricardou, lire dans ce même numéro l'"Introduction" de Linda HUTCHEON , pp. 7-13.)

(63) Daniel BOUGNOUX, Blanche ou l'oubli, Poche critique, 1973, pp. 83-85.

(64) Un parallèle illustratif aurait le défaut de paraître trop mécanique , à moins que des ressemblances troublantes, confondantes ne nous fassent éprouver la perfection du simulacre comme un art de la contre-façon .

(65) A propos de certaines analogies que relève D. Bougnoux , nous verrions au contraire des différences qui auraient été sous-estimées ; par exemple, c'est ainsi que Daniel Bougnoux interprète dans Blanche ou l'oubli le premier critère de F. Rossum-Guyon , à savoir "la disparition du personnage comme centre organisateur de la fiction et, corrélativement, la suppression de la logique des actions comme facteur de structuration" : "*Blanche, personnage principal , a disparu. Gaiffier, le "héros", n'agit pas mais lit et se souvient. Les "actions" traditionnelles sont donc remplacées par le retentissement variable des*

mass-media dans une conscience d'intellectuel de gauche." (op. cité, p. 84). Il nous semble que l'interprétation proposée prend trop au pied de la lettre ce que signifie ici la "disparition du personnage comme centre organisateur de la fiction" ; cette interprétation s'inscrit dans le courant des réflexions de mai 68 , plutôt que dans le cadre de l'analyse strictement formaliste de F. Rossum-Guyon. D'autre part, cette "conscience d'intellectuel de gauche" si elle est représentée dans le texte, ne serait-elle pas plutôt un facteur d'organisation, d'unification du discours romanesque, plutôt que de désorganisation?

Un autre exemple va dans le même sens: le second critère ("une multiplication des rôles et des centres de perspectives partiels et contradictoires") est illustré , à nouveau, comme suit : *"C'est le rôle de ces mêmes mass-media ou des mémoires associées (Marie-Noire notamment), d'où les anomalies, les contradictions."* (ibidem). Il nous semble que dans Blanche ou l'oubli, ce ne sont pas les références aux mass-media (télévision , coupures de journaux) et aux "mémoires artificielles" (le modèle informatique ou cybernétique) qui engendrent par elles-mêmes les contradictions, les anomalies ; par contre, les procédés dégagés par F. Rossum-Guyon pourraient être reconnus essentiellement à travers les perturbations de la situation énonciative et narrative que l'on peut analyser dans les derniers romans .

(66) Dans les deux premiers chapitres de ce travail, nous l'avons montré en détail à propos du dénouement de La Mise à mort.

(67) Lucien Goldmann (dans Pour une sociologie du roman, ouv. cité) place N. Sarraute plutôt à l'aboutissement de la période antérieure , illustrée par la dissolution du personnage chez Joyce, Kafka, Musil, Camus...

(68) cf. Entretien de Robbe-Grillet dans Tel Quel, "La littérature, aujourd'hui, VI, été 1963, n°14, p. 44.

(69) cf. Jean RICARDOU, Problèmes du nouveau roman, coll. "Tel quel", éd. du Seuil, 1967.

(70) cf. Pour une théorie du nouveau roman, op. cité.

(71) J. RICARDOU, Nouveaux problèmes du roman, 2. B) "Métaphore ordinale", coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1978, pp. 92-93.

(72) Gérard GENETTE, "Sur Robbe-Grillet", hiver 1962, n°8, pp. 34-44.

(73) ibidem .

(74) Jean RICARDOU, Nouveaux problèmes du roman, coll. "Poétique", éd. du Seuil, pp. 192-194.

(75) Par exemple, Marie-Noire aperçoit dans une reproduction de Guernica le reflet du massacre des communistes indonésiens (BO, p. 292); et plus loin, Geoffroy rapproche ces événements tragiques du Martyr de Saint Maurice du Gréco commenté par Barrès (BO, pp. 422-424). Le romancier de Blanche rapproche aussi le comportement des jeunes gens

de son invention de celui des personnages de Godard (ici le télescopage métaphorique --du type "transitaire" -- joue non plus dans le référent réel, mais du paraître référentiel de Blanche à un film de fiction. (cf. "*[...]on se serait cru dans un film de Godard [...].*", BO, p. 65); la modalisation sépare donc les plans du comparant et du comparé ; mais si l'assimilation, la métamorphose ne s'accomplissent pas entièrement, l'opération se trouve ainsi commentée . Philippe désigne parfois Marie-Noire par le diminutif de Marina (cf. BO, p. 298, p. 485), comme le prénom de la jeune femme dans Pierrot le fou; et le narrateur imagine un épisode de l'histoire des jeunes gens qui renvoie au dénouement de ce film qu' Aragon avait salué comme un chef d'oeuvre de la modernité (cf. BO, p. 293). (Nous y reviendrons au chapitre VIII, à propos de l'intertextualité).

Même jeu entre le référent pseudo-réaliste du roman et la fiction spéculaire représentée par un programme de télévision: "*Je m'étais arrêté en route dans un petit bistro où des camionneurs dînaient . [...]Il y avait la télévision. Au petit écran, on voyait dans un paysage du soir un restaurant de camionneurs.*" (BO, p. 451). Il y aurait ici actualisation d'une coïncidence parfaitement arbitraire , dont l'improbabilité suffit sans doute à en dénoncer le leurre comme tel. A une autre occasion, au lieu de "regarder" la télévision , l'émission est entièrement réinventée ; à ce propos, un transfert exemplaire s'opère entre "*l'imaginaire et le donné*" (BO, p. 298). Le support visuel n'est pas une condition indispensable aux jeux de la réflexivité dans l'écriture, puisque le récit romanesque procède d' une identification abusive avec d'autres récits fictifs , à partir desquels il s'engendre, ou auxquels il renvoie (dans Blanche, il s'agit par exemple de L'Education sentimentale ou de Luna-park (cf. BO, p. 110, p. 353; pp. 448-449; pp. 458-459, p. 463).

(76) Ainsi, la troisième partie de Blanche ou l'oubli montre le narrateur , en proie à la solitude, coupé de son époque et placé sous le signe du temps improductif. Dans le premier chapitre de cette dernière partie , un blanc typographique de plusieurs lignes de points de suspension marque l'emplacement de cinq mois d'amnésie , ayant produit un décalage entre le temps narré et le temps de la narration; cette lacune de la chronologie , commentée comme une panne (p. 348), comme une brèche dans l'écriture romanesque (p. 352) , est supposée avoir donné lieu *a posteriori* à une autre modification : "*Tout ce qui précède, depuis le commencement du chapitre, je viens de l'écrire, rétrospectivement d'un coup, à la différence de l'au jour le jour qui m'était habituel. Je l'ai achevé ce matin, 10 juillet 1966, et j'éprouve le besoin de le dater.* " (BO, p. 352) . Plus loin dans ce chapitre , le dérèglement de l'horloge parlante, arrêtée à "une heure moins le quart", évoquerait plutôt l'enlisement du temps objectif dans le temps romanesque (pp. 364-365); le "collage" d'une coupure de presse vient attester du caractère effectif de cette achronie dans la réalité extérieure (BO, p. 366) . Loin d'être une mesure fiable, l'invention du temps perpétuel est confrontée à des anomalies , à des improbabilités. Quant au présent "omniprésent" de l'écriture , malgré ses défaillances,

ses discontinuités , il diffère du présent que préconise Robbe-Grillet, dans la mesure où il est défini par métaphore; en outre, c'est ainsi qu'Aragon imagine un temps de l'Absent (JI, p. 110) qui s'opposerait *symboliquement* à la valeur du présent . Dans ce chapitre de Blanche ou l'oubli , intitulé "Un perpétuel mourir", est cité un passage du Grand jamais où Elsa insiste sur le rapport du romancier au "présent continu" de la vie même ; le narrateur reconnait que la réalité n'est que ce "perpétuel mourir" qu'il appelle "faute de mieux le présent" (pp. 372-373). A la différence de ce temps coextensif à l'existence biographique de l'auteur ou du lecteur , Robbe-Grillet se prononce dans l'écriture romanesque pour un "présent" plus désincarné , qu'il définit par référence au présent de l'image filmique ; il indique que dans L'Année dernière à Marienbad un "présent perpétuel" rend impossible tout recours à la mémoire; c'est un univers sans passé qui se suffit à lui-même à chaque instant et qui se détruit au fur et à mesure de sa création. (Tel Quel, "La littérature, aujourd'hui", VI , Tel quel, n°14, 1963.) Chez Robbe-Grillet, le perpétuel présent romanesque révèlerait la fonction créatrice de l'oubli ; au contraire, le narrateur de Blanche ou l'oubli se sait enfermé dans les limites de son existence, dans les déterminations tragiques de la réalité *présente* , bien qu'il ne puisse renoncer à entretenir un rapport imaginaire au temps , qui est de l'ordre du passé et du futur (cf. BO, p. 372).

(77) Jean RICARDOU, "L'activité rousselienne", Pour une théorie du nouveau roman, op. cité.

(78) BARTHES, "La littérature, aujourd'hui", art. cité, repris dans Essais critiques, op. cité, p. 161.

(79) Michel DEGUY donne cette lecture "métaphysique", assez "heideggerienne" , de Hölderlin dans Tel quel, en 1962 (n°8).

(80) "*En voilà un qu'on déchire à belles dents [...] à cause de l'attention que nous lui avons donnée, Mauriac et moi ...*". Aragon affirme en outre qu'il aurait "*entendu surtout une certaine tragédie*" dans Le Parc ou dans Une curieuse solitude ("D'un Parnasse à bâtons rompus", n°922, du 12 avril 1962, p. 8)

(81) Par exemple, la figure de Prométhée dans Les Poètes (coll. "folio", pp. 33-51), et dans Le Fou d'Elsa , l'hérésie du Medjnoûn, évoquée en des termes très proches ("*Dévore-moi Bête immonde*" et "Je t'offre en moi ce coeur vivant..." (FE, pp. 204-205).

(82) Le "débat de toute [s]a vie", comme Aragon le rappelle en 1963 dans sa préface au livre de Garaudy, D'un réalisme sans rivages, est celui de "l'expression des choses qui existent en-dehors de lui", c'est-à-dire de la responsabilité objective devant autrui. Ainsi , la réalité extérieure dans son caractère concret s'oppose aux philosophies idéalistes mais aussi au mythe de l'homme abstrait . Dans Le Roman inachevé (1956), repris dans Il ne m'est Paris que d'Elsa, un poème , qui fait allusion à l'homme abstrait rappelle le temps des lectures scolaires, l'apprentissage de la culture classique ("Classe 17", RI, p. 50; Il ne m'est Paris que d'Elsa, ed. Seghers, p. 71). Par contre, dans Blanche ou l'oubli , le long commentaire sur le mythe de "l'homme abstrait" désignerait plutôt , à l'heure du bilan, ce que le recours à cette "*mécanique parfaite*" , au service de la connaissance objective des faits humains, a d'irréalisable; "*Je ne crois pas à l'homme abstrait. [...] . [...] le jeu va se compliquant , se*

pervertissant, de faux aveux en faux aveux, mais jamais , jamais, je n'atteindrai l'homme abstrait. Il y a entre lui et l'homme tout court , la distance du cri au bilan." (BO, pp. 468-469). Ce comptable impartial et insensible n'est donc pas un écrivain à proprement parler, puisqu'il n'a pas de style propre, même si l'inquiétante étrangeté de cet Autre inexistant mais impitoyable semble fasciner le narrateur : "*L'homme abstrait parle un langage qui n'a point de part à ce qu'il dit.*" (BO, p. 469).

L'auteur veut peut-être démontrer ici ce qu' un réalisme échappant au mentir-vrai aurait d'impossible et d' illusoire même , tout au moins en ce qui le concerne . Sa conception essentiellement subjective de la littérature n'est pas celle de Balzac, quand il prétend faire concurrence à l'état-civil, ni celle de Zola , dans le Roman expérimental , quand il compare l'écrivain à un greffier qui se défend de juger ou de conclure . Elle s'oppose enfin , de fait, au modèle , pourtant concret, mais "*impartial, incolore*" du premier nouveau roman , au sens où Robbe-Grillet a affecté une pratique de la description objectale . Mais il se peut qu' Aragon se souvienne ici, plus particulièrement, de la tâche qu'il s'est imposée avec l'Histoire parallèle [...] de l'URSS : en effet, pour s'acquitter convenablement de cette commande qui ressemble à un terrible pensum , il aurait procédé un peu comme "l'homme abstrait", dans la mesure où il ne laisse pratiquement pas au long de ce compte-rendu factuel la trace de son style . Les derniers romans optent pour la vision subjective , avec la vulnérabilité qu'elle implique (BO, pp. 468-469). A ce sujet, dans " D'un Parnasse à bâtons rompus", Aragon commence par évoquer, non sans effet de contraste , le labeur d'historien dans lequel il s'est enfermé deux ans , et il lance ce constat plein de scepticisme, et de douleur : "*[...] à qui voulez -vous que ça plaise , la vérité sans fioritures? Ni aux uns, ni aux autres, et j'ai impitoyablement arraché de ma prose tout ce qui était, comme on dit,* personnel *[...].* " (LF, "D'un Parnasse à bâtons rompus", n° 922, du 12 avril 1962, p. 1) ; "Les uns", ce sont peut-être les utopistes qui ne se sont pas repentis; le mot de "fioritures" prendrait tout son sens par rapport aux "autres" dans la mesure où les néo-parnassiens sont des esthètes, des maniéristes de l'écriture --et qu'Aragon apprécie lui-même la parure poétique du style.

(83) Alain ROBBE-GRILLET, "Nature, humanisme, tragédie", 1958, repris dans Pour un nouveau roman , éd. de Minuit, 1963.

(84) "Débat sur le roman", Tel quel, n°14, printemps 1964, p. 20). Tout se passe comme si "le mythe Robbe-Grillet" à cette époque le montrait dépourvu de cette charité chrétienne, de toute passion humaniste ou humanitaire.

(85) En tout cas, Aragon ne le prend pas en compte. Le *pathos*, la dimension de la subjectivité ont été écartés essentiellement à l'origine dans l'attitude descriptive du Parti-pris des choses avant que Ponge n'insiste sur "la rage de l'expression" et sur la dimension projective de "l'Objeu". Quant à Robbe-Grillet, il a abandonné, au nom du réalisme, ses prétentions à l' objectivisme intégral pour affirmer le subjectivisme pur de son oeuvre , mais ce basculement du point de vue ne correspond pas ici à la problématique aragonienne de la subjectivité (cf. G. Genette, "Sur Robbe-Grillet", Tel quel, n°8, hiver 1962).

(86) cf. un article critique de J. P. FAYE sur Robbe-Grillet dans Tel quel , n°17, printemps 1964, pp. 3-11; et les interventions du même J. P. Faye sur le cas Robbe-Grillet au "Débat sur le roman" dans cette même livraison. L'essai de Robbe-Grillet , Pour un nouveau roman, fait l'objet d' un compte-rendu critique de Ph. Sollers. (Tel quel, n°18, été 1964, pp. 93-94.)

(87) cf. Respectivement , Ph. SOLLERS, "Roman interdit", n°1084 du 10 juin 1965. et M. FOUCAULT , "Débat sur le roman", Tel quel, printemps 1964, n°17, p. 13.

(88) En voici d'abord une preuve *a contrario*: dans Les Lettres françaises Aragon se dit " *très fier d'être cité (collé)*" par l'auteur de Pierrot le fou "*avec une constance qui n'est pas moins remarquable que celle qu'il apporte à vous flanquer Céline au nez*".("Qu'est-ce que l'art, J. L. Godard?", L F, n°1096, du 9 septembre 1965, p. 8). Ainsi lorsqu'il accède , comme ici, à une reconnaissance de la modernité, il doit se contenter de subir ce côtoiement indésirable pour des raisons idéologiques avec un autre réprouvé de la littérature française. Autres indices : quand l'auteur de Blanche ou l'oubli imagine un dialogue avec Foucault sur le rire tragique et "l'être du langage" (BO, p. 428, p. 430) , il tente de construire un rapprochement avec sa vérité d'écrivain. Enfin, quand il affiche son goût, tout à fait réel, pour un écrivain oublié comme Henry Bataille, contre l'admiration qu'on voue à Tel quel pour Georges (BO, p. 125), il y a peut-être une pointe de dépit dans son ironie .

(89) Dans une précédente livraison des Lettres françaises, l'essai de Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman venait de donner lieu , nous l'avons dit, à un compte-rendu très critique . Dans son propre article, Aragon affirme qu'il veut se garder de toute polémique , mais son rapprochement entre "l'homme nouveau" selon Robbe-Grillet et les écrivains soviétiques est--de fait-- audacieux et hautement polémique. Même si "*ces gens du "nouveau roman"* révèlent moins de certitude que d'inquiétude, une inquiétude pour laquelle il a "*de la sympathie*" , il les a qualifiés un peu plus haut, par manière de plaisanterie , mais tout de même, de "*nouveaux anthropophages.*" ("Les clefs", ibidem, p. 8).

(90) En effet, en 1962, nous l'avons déjà signalé, Aragon s'irrite , de la désinvolture avec laquelle Claude Simon , dans son épigraphe au Palace réduit la définition du mot "révolution" à son sens premier ("Mouvement d'un mobile ...") mais pourtant il rappelle à ce propos qu'autrefois il s'est livré au même jeu dans Le Traité du style) (cf. LF, "D'un Parnasse à bâtons rompus", art. cité, p. 8).

(91) Raymond Jean se réfère aux analyses de L. Goldmann selon lesquelles le Nouveau roman révèlerait la réification de la société contemporaine . Par référence au concept de Marcuse, il reproche à cette conception de la création littéraire d'avoir un caractère "unidimensionnel" , parce qu'elle appauvrirait le champ du possible à la seule réalité de l'écriture. Dans le prolongement des idées de mai 68, Raymond Jean se prononce pour l'introduction subversive , dans la littérature moderne, de la réalité sociologique, politique, sous forme de citations, de pièces d'actualité "prélevées" du monde réel : ces messages, réhabilités comme une matière romanesque "aussi riche qu'une autre" ne contrediraient pas "le travail de l'écriture" et la recherche de nouvelles formes de narration. (cf. Raymond JEAN, "Politique et nouveau roman", Nouveau roman, hier/aujourd'hui, coll. 10/18, 1972). Remarquons

quant à l'insertion du réel dans l'écriture que c'est déjà d'une manière comparable que l'auteur de Blanche ou l'oubli a procédé. Dans un autre article sur Aragon, Raymond Jean se propose d'analyser les incipit de certains nouveaux romanciers par référence à la théorie des incipit chez Aragon : "Ouvertures, phrases-seuils", Critique, n°288, mai 1971, pp. 421-431.

(92) G. GENETTE, "Sur Robbe-Grillet", Tel quel, art. cité.

(93) La problématique de Matisse nous paraît fondamentale pour comprendre la recherche de la couleur de Périgueux . Néanmoins, cette machine à désorienter la vision que constituerait ici la "description créatrice" , à l'opposé de la description objective , rejoint d'autres discussions de la modernité contemporaine concernant les liens entre la littérature et la peinture; la revue Tel quel en donne un aperçu significatif . En automne 1962, (n°11) , Michel Butor indique que les peintres enseignent à voir, à composer, donc à écrire . Interviewée dans le n°9 (printemps 1962) , Nathalie Sarraute cite cette phrase de Paul Klee: "L'art ne restitue pas le visible, il rend visible." Dans Je n'ai jamais appris à écrire , Aragon affirme que G. Braque et Matisse "*baisent différemment l'invisible*" (JI, p. 128), ce qui serait vrai , plus généralement, de sa conception de la création . Dans Tel quel en 1964, Jean-Pierre Faye oppose la couleur -- "la métaphore première"-- au "sens privilégié" par Robbe-Grillet , -- le "regard appliqué aux contours"--. Par là même, il se démarque de ce qu'il appelle le "positivisme" de Robbe-Grillet (n°17, pp. 5 et 6). En revanche, la description expérimentale de Perigueux contient une évocation du tracé , des modelés de la ville, déjà contenue dans une métaphore qui est celle du corps féminin (BO, p. 164). Dans un article paru dans Tel quel, en 1966, "Du réalisme artistique", Jakobson écrit qu'en art il faut procéder par exagération : pour montrer un objet, il faut déformer son apparence et le colorer comme on colore les préparations pour les observer au microscope; l'objet devient ainsi plus visible, plus sensible, plus réel. Nous sommes donc là aussi en pleine expérimentation .

(94) Il se trouve que la description flaubertienne a été comparée à la description littérale chez Robbe-Grillet . Dans un article intitulé "Le travail de Flaubert" (Tel quel, été 1963, n°14, p. 56), Genette analyse le détail insignifiant comme un trait de l'écriture flaubertienne ; il prend pour exemple de cette observation la dernière phrase de Hérodias ("Comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement." : il s'agit de la tête de St Jean Baptiste, encore un martyr) ; Genette fait référence à la description insignifiante étudiée par Barthes chez Robbe-Grillet , et il conclut que cette phrase permet d' attirer l'attention , rétrospectivement, sur le néant de signification de l'oeuvre.

(95) Il y a de cela plusieurs années (ce devait être en 1986) , je me demandais comment établir le partage entre ce qu'Aragon "comprenait" ici de l'écriture de Flaubert , et ce qu'il "réinterprétait" , et déformait subjectivement. Alors, j'ai montré le chapitre sur Salammbô à mon amie Gisèle Seginger, auteur d'une étude sur Le Mysticisme dans La Tentation de Saint Antoine. La relation sujet-objet (coll. "Archives des lettres modernes", n°215, éd. Minard, 1984). Elle a relevé avec précision dans le chapitre de Blanche ou l'oubli un certain nombre d'allusions érudites à la Correspondance de Flaubert. Elle m'a aussi fait savoir, plus tard, que le commentaire d'Aragon l'avait avertie

opportunément . Car en étudiant des manuscrits de Salammbô , elle a retrouvé un état antérieur de ce texte où les références au thème de la Passion étaient beaucoup plus marquées que dans le texte définitif. Tout se passe comme si Aragon , à juste titre, avait détecté l' intertexte chrétien dans son dernier état. Dans un autre ordre d'idées, on se rappellera peut-être aussi , par association d'idées, que la célèbre chute du poème de Rimbaud, "Le Dormeur du val", évoque une blessure au "côté droit", mais l'anachronisme de cette réminiscence littéraire n'a aucune pertinence quant au texte flaubertien .

(96) Dans La Création culturelle et la société moderne (op. cité, 1971), Lucien Goldmann rejoint le constat de Blanche ou l'oubli en estimant que l'univers rigoureusement a-humain , tel que le décrit le Nouveau roman, et les déterminations de la structure, telle qu'elles s'imposent dans l'ordre de la pensée tendent à écarter la dimension de la "conscience possible". Dans la mesure où les tendances de la culture contemporaine ne révèleraient qu' une adéquation à une réalité figée , inerte, stable, parfaitement dominée, à terme, les valeurs de l' humanisme et la création seraient menacées de mort .

(97) Michel FOUCAULT, Les Mots et les choses, "Bibliothèque des sciences humaines", nrf. Gallimard, p. 359.

(98) Dans le roman , ce compositeur moderne et la mère de Marie-Noire forment un couple bourgeois et mondain; ils n'auraient aucune conscience politique puisqu' ils sont partis en vacances ou en tournée dans un pays où les droits de l'homme sont bafoués .

(99) FOUCAULT, Les Mots et les choses, op. cité, p. 398.

(100) Norbert WIENER, Cybernétique et société, coll. 10/18, p. 36.

(101) ibidem, p. 59. (et cf. plus largement pp. 48-49; p. 56).

(102) C'est en avant-propos à la relecture de Salammbô que l'écriture est interprétée comme un état intermédiaire "*entre le silence et la parole [...] entre la mémoire et l'oubli [...] entre crier et craindre* ". Mais cette "*heure au balcon de se jeter*" ne retient du suicide le sujet désespéré que dans une méditation contemplative : "*[...] ...et rien ne me reste plus qu'un livre , où me regarder , si possible encore, aux reflets d'un temps disparu, [...] retrouver, retrouver au fond de l'horreur la jeunesse ...au fond de mes yeux l'innocente aventure d'être, et de brûler, ma vie, à ton flambeau...*" (BO, p. 220).

(103) En comparant l'écriture aragonienne et le nouveau roman , en analysant la conception de la linguistique chez Aragon romancier, c'est la *fonction* de cette influence de la modernité que nous avons tenté de prendre en compte.

NOTES DU CHAPITRE VII

(1) Le retour à la versification dans les années 40 peut apparaître comme un retour à la tradition nationale dont les motivations sont liées à des nécessités historiques (faire passer la "contrebande" contre l'Occupant) , et pourtant Aragon justifie aussi ce retour à la versification au nom du renouvellement , par les innovations concernant la métrique (rimes enjambées par exemple) dont il s'accompagne; en outre, le retour à la poésie versifiée n'a pas été irréversible et il n'est pas linéaire dans la mesure où les vers libres de Brocéliande sont contemporains de cette période .

(2) Il a fait savoir à plusieurs reprises qu'il n'établissait aucune séparation nette entre la prose et la poésie. Par exemple , dans les Entretiens avec F. Crémieux, pp. 122-124 ("*La prose ne constitue pas par définition une* non-poésie.") et p. 139 (sur l'ouverture de l' "opéra" dans un roman, ou l'introduction de la poésie dans le roman). Ou encore dans Aragon parle avec D. Arban, p. 158 (*[...] pour moi, il n'existe pas de différence fondamentale entre le poème et le roman. Et l'on peut prendre aussi bien Le Fou* [d'Elsa] *comme un roman que comme un poème.*"). Dans "Ecrit au seuil", texte inaugural de L'OEuvre poétique, Aragon insiste sur ce point : "*Je n'ai pour ma part jamais admis qu'il faille choisir d'écrire dans le même livre d'une façon ou de l'autre. [...] . J'en ai fait usage, ou si vous préférez abus, dans ce dernier roman qui n'est pas encore paru [...] 1* [1 Note infrapaginale: Théâtre /Roman] [...]. c'est dans le poème lui-même , tel qu'il s'est peu à peu transformé [...] qu'on voit de nos jours, progressivement, s'introduire le prosaïsme, c'est-à-dire au milieu des vers surgir le développement de la phrase, se dépasser la mesure antérieurement maintenue [...], abandonner toute caractéristique du vers, pour y subitement revenir, c'est-à-dire se confondre le chanté et le parlé, sans aucune règle invocable. Sans aucune explication possible." ("Ecrit au seuil", OP1, pp. 14-15). Et plus loin: "*Je parlais des vers et de la prose, au fond, pour en dire que je n'y ai jamais vu différence.*" (ibidem, p. 23).

(3) cf. "Ecrit au seuil", OP1, p. 14. Sur les distorsions des préfaces des OEuvres romanesques croisées, cf. Mireille HILSUM, "Les préfaces tardives d'Aragon", Poétique, n°69, pp. 45-60; L'OEuvre poétique réunit énormément d'articles à caractère politique écrits par Aragon dans les années 30; les commentaires tardifs donnés par l'auteur pour cette édition traitent , eux, non seulement de sa conception de l'écriture mais constituent aussi des fragments de mémoires, d'autobiographie . Le "bougé" des classifications et des genres dans le discours de l'écrivain se manifeste sous d'autres formes encore . Ainsi, Aragon donne dans les années 60-70 des définitions poétiques de la poésie--et non théoriques, stylistiques : par exemple "*Toute chose d'existence est entraînée dans le même tourbillon de violence que "pour simplifier" j'appelle poésie.*" (Aragon parle avec D. Arban, p. 165.) Et dans L'OEuvre poétique, cette très belle formule : "*J'appelle poésie cet envers du temps...*" (OP4) . De telles définitions de la poésie ont tendance à être attirées par la métaphore; elles mettent l'accent sur l'attraction symbolique de grands thèmes de l'oeuvre d'Aragon : le tourbillon , l'interversion -le vertige et le Temps; on en trouve également un exemple assez proche en ce qui concerne le rapport au secret de l'écriture en vers : " *Il me parut soudain que les mots se heurtaient au blanc que faisaient de part et d'autre d'eux des marges de*

papier. Cela leur donnait un caractère nouveau comme si j'avais écrit entre des silences." (JI, p. 27)

(4) Ce titre se plaît à égarer tout d'abord par rapport à l'attente implicite, mais il peut apparaître justifié dans un second temps . En effet, le lecteur cultivé , l'archi-lecteur selon Riffaterre comprendra ce titre par référence à des exceptions similaires, ou à d'autres traditions poétiques . (Sur le substrat du Voyage d'Eugène Onéguine de Pouchkine et l'influence du roman médiéval en vers , cf. communication de Léon ROBEL au Fonds Aragon du 25-5-89). Il se trouve aussi que La Mise à mort fait allusion au "Roman de Fougère" (ce qui rappelle le titre d'oeuvres du Moyen Age, comme le Roman de la Rose...). (MM, p. 371). En-dehors des considérations savantes portant sur la forme, le titre prend sens par référence à une image courante qui fait du roman l'image de la vie (cf. "Ma vie est un roman"; d'où , entres autres, l'inachèvement du texte) . On voit à partir de cette équivalence de contenu comment le "genre" du roman , par le biais du roman autobiographique, peut devenir une métaphore du référent , de la réalité même. Le genre du roman , au-delà de ses déterminations formelles, prend un statut métaphorique par rapport à la forme poétique. Et c'est en même temps une métaphore de ce qui n'est absolument pas une métaphore, puisque c'est de la vie même, de la réalité qu'il s'agit. La première irruption de la prose dans Le Roman inachevé (cf. "Parenthèse 56") , toute matérielle qu'elle soit , fait image avec le traumatisme des événements de 1956:

"*Ah le vers entre mes mains mes vieilles mains gonflées de veines*
se brise et l'orage de la prose sillonnée de grêle et d'éclairs
s'abat toute mesure perdue sur le poème lâché comme un chien débridé"
(RI, p. 56) .

La distorsion contraire apparaît aussi. En effet, la dernière séquence du Roman inachevé , bien que versifiée, s'intitule "Prose du bonheur et d'Elsa". Suzanne RAVIS indiquait lors de sa communication du 15-11-89 au Fonds Aragon sur Le Roman inachevé que cet emploi du terme "prose" pouvait être rapproché de la "Prose de Ste Eulalie", comme exemple de poème hagiographique . [Sur le rapport entre l'achèvement de l'oeuvre et l'immortalité d'Elsa, cf. chap. III, 5-C] .

(5) "*Je n'arrivais pas à prendre sur moi une excentricité apparente du titre, qui pouvait nuire aux intérêts de l'éditeur. [...] . Ainsi libéré de ma conscience professionnelle* [avec l'approbation de Claude Gallimard] *j'appelle donc ce livre , comme j'en avais l'envie depuis 1942 :* roman."(Aragon parle avec D. Arban, p. 181) . "*Mais qu'on lise ce que Matisse est devenu avec les années, on verra pourtant bien que c'est un roman, au sens où Nadja est un roman, au sens où Nombres est un roman.*" (ibidem, p. 182) . "*C'est le roman de ce qui s'est passé [...] pendant les années où je l'*[NB : Henri Matisse] *ai connu , et l'histoire de nos rapports [...].*" (ibidem , p. 183) . Nous analyserons au chapitre suivant l'intertextualité vécue avec Matisse et ses liens avec le statut de la fiction romanesque .

(6) Nous avons analysé ce problème dans notre article sur La Semaine sainte [cf. bibliographie générale].

(7) Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, Texte, n°1, Toronto, 1982.

(8) Bernard MAGNE, "Le puzzle, mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de La Vie , mode d'emploi de Georges Pérec", ibidem, p. 71 pour la définition du métatextuel; on pourra aussi se

reporter à la note 1 du chapitre I pour la définition de la notion de "métatextuel" .

(9) Elsa TRIOLET, "Prologue" à Bonsoir, Thérèse (1938) .

(10) Gérard GENETTE, Seuils pour la définition du "paratexte", cf. note 5 du chapitre I.

(11) Nous rappelons que Ricardou propose d'appeler "transtextuel" un mixte entre textualité et métatextualité (cf. "L'escalade de l'autoreprésentation", Texte n°1, op. cité, en particulier p. 20.) Pour plus d'information, on peut se reporter à la note 43 du chapitre I (*supra*).

(12) Une sorte de cas-limite entre deux types de "mise en abyme" a été étudié par Lucien DALLENBACH dans Le Récit spéculaire (mise en abyme de la narration et des codes de l'écriture) ; cf. note 32 du chapitre I et chap. II [1- D].

(13) Vincent DESCOMBES, Grammaire d'objets en tous genres, coll. "Critique", éd. de Minuit, 1983, pp. 251-280.

(14) Dans son étude approfondie sur les collages d'Aragon, il nous semble que Wolfgang BABILAS admet trop facilement que dans l'équivalent littéraire du "collage cubiste" les matériaux référentiels et les matériaux citationnels sont assimilables (cf. W. BABILAS, "Les collages dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon", Revue des sciences humaines, n°151, juillet-septembre 1973, en particulier p. 329 , p. 338 et pp. 345-346. (On se reportera à la justification de notre définition du "collage" donnée dans l'"Introduction" de notre travail, pp. 53-57).

(15) Cette idée est développée notamment dans E. Triolet choisie par Aragon; ce qu'elle écrit dans un roman se révèle exact, advient en tant que fait- divers ; elle prophétise les malheurs du siècle; en 1953, elle ouvre un nouveau domaine romanesque, avec un récit d'anticipation de la catastrophe nucléaire ,Le Cheval roux , etc.

(16) cf. Tzvetan TODOROV, Introduction à la littérature fantastique, coll. "Points", éd. du Seuil, p. 107 pour l'inventaire des thèmes fantastiques de Caillois d'où Todorov dégage une double structure : les thèmes du "je" et les thèmes du "tu".

(17) Ce "bric à brac" fournit des métaphores aux thèmes essentiels de La Mise à mort, en les modulant parfois de clins d'oeil malicieux . L'accumulation des thèmes fantastiques, en outre, est un peu comparable à la définition de l'humour dans le Traité du style, saisie du vertige de l'énumération. A propos de Peter Schlemihl, "Le Miroir de Venise" évoque d'emblée , par dénégation , le rapport éventuel du cas d'Anthoine et du pacte avec le Démon (MM, p. 12); Théâtre/Roman revient sur ce thème ("Jouer Dom Juan", p. 247) , les comédiens ayant été socialement assimilés à des personnages maudits (T/R, p. 264) ; la métamorphose et le rajeunissement du héros , repris de Faust , sont le point de départ de "Murmure"; l'arrêt , la répétition du temps y sont un leit-motiv que l'on retrouve aussi dans Blanche ou l'oubli(p. 364-5); toujours dans ce conte, comme ailleurs dans les derniers romans, le mentir-vrai renvoie à l'interversion entre le rêve et la réalité , qui constitue un autre thème fantastique (cf. d'autres exemples similaires

dans les dernières nouvelles du recueil du "Mentir-vrai"); on peut lire en outre dans La Mise à mort des allusions éparses aux monstres de l'écriture (p. 175; p. 407), aux âmes en peine ,dont le reflet a été capturé, ensorcelé et aux tourments des spectres shakespeariens ; comme dans le "Horla", le narrateur , au bord de la folie, finit par décrire la présence de son double comme une chose indéfinissable , monstrueuse, insidieuse, abjecte (cf. la crise du "Miroir brisé"); l'absence du reflet d'Anthoine dans les glaces rappelle un signe distinctif des vampires . Le chant de Fougère recueille le sang de l'auditeur fasciné. Douée d'une voix magique, surnaturelle, la cantatrice fait son entrée en scène comme la femme-fantôme, venue de l'au-delà , séductrice et meurtrière (MM, p. 38) ; dans la mesure où la jouissance que procure son art est aussi une oeuvre satanique , elle est une créature à l'image des succubes (pp. 18-20). Ce paradigme foisonnant s'inscrit aussi dans la structure dichotomique élémentaire que Todorov a proposée de l'inventaire de Caillois: les thèmes du "je" (qui se rattachent au problème de l'identité, du reflet) et les thèmes du "tu" , ou de la relation "démoniaque" avec autrui (concernant l'amour, la sexualité et la mort) .

(18) Gérard GENETTE, Seuils ,op. cité, pp.78-85 ; sur l'opposition entre titres thématiques (qui portent sur le contenu du texte) et titres rhématiques (ces derniers constituent une indication de genre: par exemple, Essais, Fables, Hymnes, Satires, Odes...).

(19) Sur l'influence d'usages anciens ou assez particuliers chez Aragon, cf. *supra* note 4 sur le précédent que constituerait, entre autres, Le Roman inachevé.

(20) Les vers libres s'amplifient parfois à la forme du verset. Quant aux effets de rime et de mesure qui interviennent sporadiquement, ils nécessiteraient à eux seuls une analyse approfondie.

(21) Les romanciers accèdent à la poésie en prose à travers ce qu'Aragon appelle par métaphore l'opéra (cf. Entretiens avec F. Crémieux , pp. 138-139.) Cette notion semble assez proche de ce qu'il appelle aussi la parenthèse dans Henri Matisse, roman, II pp. 150-151.

(22) La "belligérance" du texte caractérise chez Jean Ricardou les rapports entre description et récit. La pratique et la théorie du "mixte" sont développées par J. Ricardou dans Le Théâtre des métamorphoses , coll. "fiction et Cie", éd. du Seuil, 1982.

(23) Dans Théâtre/Roman, les effets de mixte sont moins composés, plus aléatoires que dans Le Théâtre des métamorphoses de J. Ricardou . Cela tient peut-être au fait que le principe d'un désordre formel (comme générateur de vertige) a prévalu dans la genèse sur la maîtrise concertée des dispositifs d'écriture [cf. la fin de notre "Introduction", *supra*, p. 581.

(24) L'Armoire à glace un beau soir (jouée par la compagnie Autant-Lara, *Art et action*, en mars 1926; Au pied du mur (jouée au Vieux-Colombier en mai 1925. C'est peut-être une de ces pièces que dans une lettre à de Bassan (janvier 1923) , Aragon aurait refusé de faire représenter . On trouvera ces indications dans l'ouvrage de Marguerite BONNET, André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste, José Corti, 1975, p. 306 (note infrapaginale) . Pour plus de précisions sur ces représentations, on consultera l'ouvrage de Henri BEHAR, Le Théâtre Dada et surréaliste , éd. Gallimard, 1979, pp. 272-279, et pp. 405-6. La

dramaturgie des deux pièces du Libertinage a été analysée récemment par Pierre VOLTZ, ("Aragon et le théâtre dans le Libertinage", dans l'ouvrage collectif Sur Aragon: Le Libertinage , centre Aixois de recherches sur Aragon, Publications-diffusion Université de Provence, 1986, pp. 157-181.
Le Trésor des jésuites , pièce écrite en collaboration par Aragon et Breton, aurait dû être joué le 1er décembre 1928, à l'occasion du Gala Judex destiné à venir en aide à la veuve de l'acteur René Cresté . Mais la pièce ne fut pas jouée, car la participation des surréalistes effrayait cette dame . Cependant,Le Trésor des Jésuites aurait été joué une seule fois en 1935 à Prague où s'était créé un groupe surréaliste (telles sont les indications fournies à ce sujet par Etienne-Alain HUBERT dans OEuvres complètes , I d'André Breton, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, pp. 1743-1749). E. A. Hubert rapproche la conception de cette pièce surréaliste de l'influence d'un autre genre , le ciné-feuilleton , dans la veine des Vampires de Louis Feuillade (ibidem, p. 1744 et pp. 1748-1749).

(25) Sur les mécanismes de la dénégation , on lira notamment Octave MANNONI, Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène, coll. "Points", éd. du Seuil.

(26) O. MANNONI, Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène, op. cité. Nous étudierons de ce point de vue les affinités entre la conception du théâtre et l'imaginaire d'Aragon [cf. chap. VIII, 2- B].

(27) On peut en effet rapprocher l'épigraphe de Blanche ou l'oubli et celui des Aventures de Télémaque , où Kant expose un point de vue comparable (le mécanisme de la catachrèse remplacerait utilement le néologisme, ce qui s'appliquerait ici à la réécriture de Fénelon). Et, plus explicitement, dans le livre VI , Mentor fait en pure perte cette docte recommandation à Télémaque : "*[...] apprenez à parler une heure sur la catachrèse métalleptique, et peut-être qu'alors vous ne parlerez plus à la légère.*" (AT, p. 78).

(28) Victor EGGER, La Parole intérieure. Essai de psychologie descriptive, Librairie Germer Baillière et Cie , 1881, p. 71.

(29) Ce qu'Elsa appelle par métaphore la "haute voix", c'est non seulement la lecture à haute voix, mais aussi la "mise en musique" d'un poème: c'est , symboliquement, le moment de la récitation ou du récitatif où se révèlerait (ou non) l'inspiration lyrique d'un texte d'abord *couché* par écrit (cf. La Mise en mots, éd. Skira, p. 113,

(30) Daniel Bougnoux a déjà mis en évidence l'agrégat des déterminations biographiques, sémiotiques et symboliques de la référence au malais (cf. Blanche ou l'oubli, coll. "Poche critique", pp. 77-78).

(31) Elsa TRIOLET, La Mise en mots, op. cité, pp. 80-81.

(32) Elsa trouve une image pittoresque pour décrire ce phénomène : "*J'en viens à imaginer que nous portons en nous un réservoir à verbe, qui est chez les uns élastique et extensible, chez d'autres rigide, et chez d'autres encore, troué.*" (La Mise en mots, op. cité, p. 81). Nous avons fait précédemment l'hypothèse [cf. chap. V, 3-A et chap. VI, 2-B] qu'à travers la problématique linguistique développée dans Blanche ou l'oubli la prose d'Aragon s' exerçait à explorer, à reconquérir par nouvelles audaces la matérialité du signifiant (L'importance que prend

ou que reprend le jeu verbal dans les derniers romans est une différence , dans l'ensemble, avec l'écriture du *Monde réel*).

(33) D. BOUGNOUX, Blanche ou l'oubli d'Aragon, coll. "Poche critique", Bordas, p. 78 cf. aussi supra note 30.

(34) cf. supra, note 32.

(35) Ici encore, la conception du langage chez Aragon se rapproche, nous semble-t-il, des réflexions développées par Elsa en 1969 dans La Mise en mots (le "miroir-langage" ne se situerait-il pas aussi dans le point de vue d'Elsa sur l'écriture d'Aragon? En tout cas, le discours d'Elsa et celui d'Aragon révèlent certaines convergences dans leur manière d'appréhender les problèmes du "langage créateur" et de la traduction...) : "*Il* [le créateur] *romance dans son* langage intime, *qui court dans le labyrinthe crânien à la vitesse d'une vie-seconde. Traduire ce langage-là en langage public, c'est comme limiter l'expression au code de la route.*" (La Mise en mots, op. cité, p. 121).

(36) Dans ces vers des Yeux et la mémoire (1954) , c'est avec une connotation péjorative, critique :

"*Prêt à donner le fouet aux vieux mots qui rimaient*
Entre eux comme des jeux de glaces"

("Je plaide pour les rues et les bois d'aujourd'hui", YM, éd. nrf Gallimard, p. 35)

Dans un poème d'Il ne m'est Paris que d'Elsa, l'image des effets spéculaires de la rime est "modulée" encore autrement; cette fois ,elle renvoie plutôt à ce qu'Aragon appelle "*l'orgie des mots*" (*JI, p. 70) :*

"*Regarde un peu comme baisent les mots*
Qui font leur lit de ma langue et ma bouche
Par paire allant n'engendrant que jumeaux
[...]"

(Il ne m'est Paris que d'Elsa, "La Dame arrive", éd. Seghers, p. 136)

(37) Michaël RIFFATERRE, Sémiotique de la poésie, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1983 pour la trad. française, p.35.

(38) Pour toutes précisions, cf. supra, note 32.

(39) Tzvetan TODOROV, "La rhétorique de Freud", repris dans Théories du symbole, coll. "Points, éd. du Seuil, pp. 285-321.

(40) Bernard DUPRIEZ, Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire), coll. "10/18", 1980. Sur l'antanaclase, cf. p. 50; la diaphore comme synonyme d'antanaclase, cf. p. 155.

(41) TODOROV, art. cité, Théories du symbole, p. 310.

(42) Pour reprendre ici la théorie du mot-valise proposée par Gilles DELEUZE, Logique du sens, coll. "Critique", éd. de Minuit, 1969, p. 84.

(43) Le manuscrit de Blanche ou l'oubli ne figure pas parmi les archives que l'auteur a léguées au CNRS (Fonds Aragon) . Cependant, sur la liste d'errata jointe à notre édition, l'auteur n'a pas corrigé ces curiosités typographiques :

"*Flaubert ne m'était donc revenu, l'Educ'centime*, qu'à cause de Fargue, ici." (BO, p. 45)

"*[...]des rom'd'anticipassion, si vous y tenez...*"(BO, p. 331)
Bien qu'il soit hasardeux de proposer une interprétation de ces exemples peu sûrs , la biographie de l'auteur se prêterait à leur donner sens (respectivement la liaison d'Aragon avec la milliardaire Nancy Cunard et la passion d'anticiper, qui renvoie à l'intuition tragique de l'avenir , à la faillite de l'utopie politique.)

(44) Au sens où les définit Riffaterre; cf. "La métaphore filée dans la poésie surréaliste" et "Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique , La Production du texte, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1979.

(45) Jean-Paul RICHTER dit Jean-Paul, "Sur le trait d'esprit" ("Witz"), Poétique, n°15, 1973, pp. 365-406.

(46) Dans les années 60-70, Aragon fait savoir , et entre autres dans Blanche ou l'oubli , qu'il doute de la valeur des grilles de lecture que construisent les spécialistes.[cf. chapitre VI, 2-B].

(47) Le rapprochement phonique entre "scient-fleurs" et les "Cent-fleurs" , une période de la Révolution chinoise, semble plus arbitraire. (Il s'agit là d'un slogan politique de Mao-Tse-Toung en 1956: "que fleurissent cent écoles"...) Cela pourrait peut-être s'entendre tout de même, en fonction du discours de l'auteur , comme une critique des dogmes "scientifiques", au profit de la pluralité des courants et des styles.

NOTES DU CHAPITRE VIII

(1) On sait que Marthe Robert a développé sur ce concept freudien une hypothèse assez systématique selon laquelle la vocation du romancier s'expliquerait par la fable de l'Enfant trouvé ou celle du Bâtard (M. ROBERT, Roman des origines et origines du roman, coll. "Tel" Gallimard). Dans le premier cas (Cervantès, Proust, Jean Paul, le conte merveilleux et romantique) l'écrivain qui a trop rêvé sur le mystère de ses origines ne veut pas renoncer aux images gratifiantes de son désir et préfère se réfugier dans l'irréalité. Au contraire, l'écrivain déterminé par la fable réaliste du Bâtard (Balzac, Defoë...) cherche à remédier à son insatisfaction, à prendre sa revanche sur le monde extérieur, à le maîtriser le monde en lui faisant concurrence. Mais comment appliquer l'une ou l'autre de ces versions du roman familial à l'itinéraire d'Aragon? Cet écrivain surréaliste devenu l'auteur du "Monde réel" qui affirme avoir substitué au primat de sa subjectivité propre celui de l'objectivité extérieure se situerait à l'articulation des deux types. Son cas constitue une exception au caractère théoriquement inconciliable des deux structures dont il s'agit. Cependant M. Robert a analysé leur "alternance" chez Flaubert, ce qui risque en même temps d'affaiblir la valeur de son hypothèse initiale: la distinction qu'elle pose en principe s'estompe dans la mesure où elle reconnaît en réalité certains compromis possibles, et donc une relative coexistence entre les deux versions (Roman des origines et origines du roman, coll. Tel , Gallimard, p. 317). Indiquons en outre que Jeanne BEM a consacré aux Cloches de Bâle une étude psychanalytique intitulée précisément : "Roman des origines, origines du roman chez Aragon : Les Cloches de Bâle" , Cahiers de l'UER Froissart, Centre Universitaire de Valenciennes, n°8, hiver 1983, pp. 133-139.

(2) Le rapport dialectique entre l'effet d'illusion et l'aire transitionnelle chez le lecteur a été analysé par Michel Picard, dans La Lecture comme jeu (coll. "Critique", éd. de Minuit, 1986). Le pôle actif semble s'être constitué très tôt dans le cas d'Aragon puisque précisément dès son jeune âge , il ne se serait pas contenté de lire, mais aurait écrit des romans, inventé de la fiction (cf. Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit*, JI, pp. 6-14.).

(3) Ce concept a été introduit par Julia KRISTEVA, dans ses Recherches pour une sémanalyse (1969), coll. "Tel quel", 1969, cf. Index, p. 378; cf. Poétique, n° 27, 1976.

(4) W. BABILAS a défini le concept des "collages" chez Aragon comme un synonyme de l'intertextualité ("Le collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon", Revue des sciences humaines, juillet-septembre 1973 , pp. 329 et suiv.) . Mais peut-être ne suffit-il pas de s'en tenir à ce rapprochement d'ordre général, dans la mesure où l'on pourrait aussi, à notre avis, préciser le statut du collage parmi d' autres phénomènes de l'intertextualité (cf. notre "Introduction", pp. 50-57). Pour satisfaire pleinement à cette définition restrictive selon laquelle le statut du collage *joue* essentiellement sur la problématique de son insertion , il faut que le texte récepteur mette encore en évidence le procédé ; comme son nom peut le suggérer déjà par métaphore , le "collage" doit se démarquer matériellement du contexte où il s'inscrit, en laissant des traces perceptibles (narratives, thématiques, formelles, métatextuelles , etc) de la "greffe" qu'il

constitue . Si tel n'est pas le cas, le collage n'aura eu une incidence supposée qu'au niveau génétique, mais à défaut de s'afficher , alors il ne sera pas lisible comme tel dans le texte . A cet égard, la poétique des derniers romans dispose des moyens les plus décisifs pour parvenir à signifier le collage dans la mesure où elle a recours aux abus, aux impropriétés qui trahissent cette opération de manière à l'accomplir pleinement.

(5) Parodie, ou même défense du plagiat , cf. Les Poètes, p. 107.

(6) Aragon a dénoncé différents mythes qui ont trait aux vertus de la spontanéité : le poncif surréaliste, la littérature prolétarienne... En outre, avant de constituer la bibliothèque de Jacques Doucet, Aragon écrivit des "Critiques synthétiques" (parues dans Sic d'octobre 1918 à mars 1919 , puis il tint la chronique des livres dans Littérature (mars 1919-décembre 1920) ; en décembre 20, à la question de savoir si la revue va "*continuer longtemps à parler des artistes vivants et morts*", il est le seul à s'abstenir; au contraire, tous les autres collaborateurs votent non et décident donc que "*toute allusion à un fait littéraire[...] entrainera le rejet de ce texte*". (cf. "Procès-verbal" ; Littérature, n°17, réimpr. Jean-Michel-Place, 1978, pp. 2-4.) Aragon rappelle beaucoup plus tard dans le premier de ses Entretiens avec F. Crémieux (1964) qu'on a tort de ne "*considérer les surréalistes qu'en fonction d'une seule de leurs activités expérimentales, à quoi nous avions donné, plus ou moins heureusement, le nom d'*écriture automatique.*[...]. Ce qui fut le mérite du surréalisme, c'est d'avoir [...]proclamé l'étendue des domaines poétiques dans le passé comme dans le présent [...].*". (pp. 18-22). En 1968, Aragon revient sur la volonté des premiers membres du groupe (Breton, Soupault, et lui) de refuser la "table rase" du dadaïsme et il s'appuie , là encore, sur ces références à l'héritage littéraire pour conclure qu'il y a un fil conducteur du surréalisme au réalisme (Aragon parle avec D. Arban, p. 63 et suiv. "Deuxième entretien"). Aragon procède aussi historiquement envers le réalisme socialiste; dans J'abats mon jeu et Littératures soviétiques, il le place toujours à l'aboutissement de la grande tradition réaliste et sur l'échiquier de la modernité contemporaine. Cette double articulation de l'intertextualité , fondée sur l'opposition chronologique du passé et du présent, se retrouve aussi dans les considérations de l'auteur envers son oeuvre propre , comme on l'a montré dans la deuxième partie de ce travail.

(7) Bien qu'il soit très approximatif de comparer les transformations des énoncés littéraires aux modèles de la grammaire générative, la relation d'Aragon aux textes déjà écrits ne serait pas de l'ordre de "l'apprentissage", mais plutôt de l'ordre de la "compétence" , au sens chomskyen du terme (une des épigraphes de Blanche ou l'oubli se trouve être une citation du linguiste américain.

(8) Ces "emprunts" aux origines indéfinies s'imposent par bribes, sous l'effet d'une "dictée magique" où la voix intérieure serait impliquée dans les souvenirs de lecture . Il semble qu'il se produise alors une étrange fusion entre l'automatisme d'écriture et l'intertextualité dans sa fonction de désappropriation. On peut citer à l'appui de cette hypothèse l'essai sur les Incipit (notamment JI, p. 42) et "Je lui montre la trame du chant", un poème- analyse où l'auteur s'aperçoit que dans un des vers qu'il vient d'écrire il a repris une image de Roses à crédit (cf. Les Poètes, op. cité, p. 237).

(9) Alors que les incipit échappent à tout travail d'écriture , la réécriture , lorsqu'elle n'est pas assimilée à un automatisme effectif , peut procéder d' une certaine contrainte objective , et , en ce sens, coûter des efforts (par exemple, lorsque cette pratique a été appliquée à soi-même, en 1966-7, pour la seconde version des Communistes) ; on peut enfin objecter que l'auteur a insisté lui-même sur un apprentissage difficile d'une nouvelle esthétique lors du passage au réalisme , notamment au début des années 30 (cf. en particulier Les Cloches de Bâle, le premier roman du *Monde réel*). Un titre comme Je n'ai jamais appris à écrire a une valeur provocatoire.

(10) "*Car j'imite. Plusieurs personnes s'en sont scandalisées. La prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartuferie et camoufle mal le mauvais ouvrier. Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas.*" ("Arma virumque cano", Les Yeux d'Elsa, Seghers, op. cité, p. 13) .

(11) "*Une oeuvre a un contexte, qui est en particulier l'ensemble de la littérature de son temps, et l'héritage littéraire de sa nation. Si donc l'écrivain est assez fou pour pratiquer une rupture entre son oeuvre et ce contexte , ce n'est pas contre les oeuvres des autres écrivains qu'il agit, mais contre la sienne, qu'il prive des conditions dans lesquelles, si je puis dire, son oeuvre respire : la voilà sur le sable, comme un poisson qui a perdu ses couleurs.*"
(J'abats mon jeu, "Savoir aimer", p. 139)

(12) le conte intitulé "Le Carnaval" instaure une synchronie avec un concert où Richter interprète l'oeuvre de Schubert comme s'il y avait actualisation musicale.

(13) Sur la notion d'autotextualité, cf. note 4 du chapitre I.

(14) Sur la notion de "génotexte", cf. Julia KRISTEVA, op. cité.

(15) Le terme de "logodaedalia" est employé par Ausone (Idylles, 12; cité par André Peyronie, dans le Dictionnaire des mythes littéraires , éd. du Rocher, 1988, p. 891.

(16) Laurent JENNY, "La stratégie de la forme", Poétique, n°27, pp. 257-258.

(17) Nous tenons pour des références suffisamment explicites l'indication du nom de l'auteur, et, dans un cas comme celui-ci , où l' écrivain a une grande notoriété , le titre d'une de ses oeuvres , ou toute citation accompagnée du nom de l'auteur ou du titre de l'oeuvre, y compris lorsque cette citation est répétée plus loin sans autre précision. Pour Flaubert, cf. BO, pp. 34-38, p. 75-76; p. 87; p. 90; pp. 92-93; p. 109; p. 110; p. 115; p. 130; pp. 150-151; p. 160; p. 175 (épigraphe de la deuxième partie); p. 216; pp. 217-218; pp. 220-221; p. 222; p. 223; p. 224; pp. 225-226; pp. 227-228; p. 249; p. 435; p. 438; p. 459; p. 476.

(18) cf. BO, p. 21; pp. 77-78; p. 81; p. 95; p. 149; p. 150; p. 164; pp. 435-6; p. 462; p. 492; pp. 495-496; p. 498; p. 515.

(19) Le fait est très significatif en lui-même parce que l'intertextualité avec Elsa semble être indiquée à l'adresse du lecteur, mais la liste des oeuvres citées au dos du volume semble incomplète: Blanche ou l'oubli fait en outre référence aux Fantômes

armés (p. 329) , à O' Taïti (trancription du titre russe) (p. 212) , et à Roses à crédit (implicitement, l'énigme de la p. 15). Les références explicites, au sens défini plus haut , sur vingt-huit pages (une ou plusieurs par page), apparaissent à partir de la deuxième partie du roman, et sont accumulées principalement dans la troisième et dernière partie : cf. BO, p. 201; p.329; p. 330; pp. 372-373; p. 379; p. 383; p. 428; p. 432; p. 440-441; pp. 447-449, p. 462; p. 470; p. 478; pp. 480-481 ; pp. 490-491; pp. 494-495; pp. 495-6; p. 498; p. 508; p. 514.

Quant aux références implicites , elles peuvent comporter ou non un commentaire qui attire l'attention sur le non-dit qui s'y rapporte; en outre, elles figurent avec ou sans indice qui aide à les identifier : p. 15 (Phryné devant ses juges mentionné dans Roses à crédit-- p. 22 : un paradigme de prénoms de personnages féminins qui sont ceux des romans d'Elsa : Thérèse (Bonsoir, Thérèse; Elisabeth (Le Cheval blanc; Anne-Marie (Personne ne m'aime; Clarisse (Les Manigances; Martine (Roses à crédit; Madeleine (Le Grand Jamais(1965); repris dans Ecoutez-voir(1968); le nom de Blanche Hauteville vient de Luna-park. On relève aussi une citation non attribuée à A Tahiti de l'incipit du premier roman d'E. Triolet, qui a été traduit en français par l'auteur en 1964 dans le premier tome des OEuvres romanesques croisées; le titre russe est cité quelques lignes avant la citation non attribuée : O'Taïti, qui fut publié à Léningrad en 1925 : "*Il n'y a que les premiers soirs ici que ça sent la vanille...*" (BO, p. 212). Les références à Trilby qui jalonnent Blanche ou l'oubli renvoient aussi , indirectement, à l'intertexte de Luna-park dont le roman de G. du Maurier fait nommément partie , en qualité de thème secondaire; cette "contamination" dérivée de l'intertextualité de Luna-park s'exerce d'abord sans liens apparents (références indépendantes à Trilby pp. 282 et 287) avant d'être rattachée au contexte de Luna-park (à partir des pp. 470-472, avec un développement ultérieur, p. 480) . Il peut y avoir aussi une intertextualité "tacite" avec des inédits d'Elsa Triolet et notamment avec la correspondance privée .

Après cette description formelle du corpus de ces références, nous essaierons d'approfondir plus loin le contenu particulier de la relation à l'oeuvre d'Elsa romancière dans les derniers romans [cf. 3-A-B-C].

(20) Michaël Riffaterre, "La trace de l'intertexte", La Pensée, octobre 1980, n°215, p. 4-18.

(21) cf. M. RIFFATERRE, La Production du texte, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1979, pour la traduction française. Sémiotique de la poésie, coll. "Poétique", Seuil, 1983 pour la traduction française.

(22) Gérard GENETTE, Palimpsestes, coll; "Poétique", éd. du Seuil, en particulier p. 11, p. 14 , p. 34, 36 -37.Il s'agit de textes engendrés par imitation ou par transposition d'autres textes.

(23) Nous avons déjà vu qu'elle s'inscrivait au niveau des narrateurs et personnages, de l'image de l'écrivain , des phénomènes historiques, et de la genèse de l'écriture .

(24) A. Compagnon reprend et adapte la terminologie de Peirce pour concevoir une sémiologie de la citation ; dans la définition suivante, A1 désigne l'auteur cité, T1 le texte cité; A2 désigne l'auteur citant, T2 le texte citant: "*L'icône, elle, engage nécessairement --c'est ce qui fait sa spécialité--le sujet , A2, de la citation, dans son rapport*

soit avec T1 soit avec A1 : A2 est pleinement un sujet de l'énonciation." (Antoine COMPAGNON, La Seconde main, éd. du Seuil, 1979, p. 81.)

(25) Les jeux onomastiques renferment quelques symboles (dans La Mise à mort, Ant(h)oine vient à prendre un h comme Othello, l'archétype du Jaloux) ou convoquent des allusions littéraires de prédilection comme pour solliciter l'imaginaire poétique : dans Théâtre /Roman, la Grande Actrice appelle "Lélio" tous les hommes qui lui plaisent (cf.T/R, p. 254); (l'on sait que Lélio évoque un type d'amoureux jeune et beau que l'on rencontre dans la comédie italienne et chez Marivaux; pour sa part , le narrateur rêve longtemps au souvenir du nom d'"Eurianthe" , ce "*nom fou*" , ce beau "nom de théâtre" dont la diérèse possible, et l'ouverture de l' "h" muet lui sont des merveilles d'inanité sonore (p. 133). Ce que l'on ne manquera pas d' associer à la fascination qu'exerce dans Aurélien le nom racinien de "Bérénice". Pour en revenir à "Eurianthe" ou "Euriant", le narrateur en rapporte l'origine à la lecture de romans anciens, de l'époque de la Renaissance italienne... Or, l'on sait depuis la publication , en 1989, de l'amorce d'un roman médiéval qu'Aragon écrivit en 1945 que ce prénom est attribué au principal personnage féminin du Roman de la violette de Gerbert de Montreuil . En publiant un inédit d'Aragon, M. APEL-MULLER a apporté des éclaircissements sur la transposition de ce roman médiéval ("De la Semaine sainte à la Pentecôte", Europe, n°717-718, janvier-février 1989, pp. 40-44).

(26) A plusieurs reprises , Aragon se réfère à cette boutade, soit en bonne part (identification aux personnages fictifs) soit de manière polémique (contre l'assimilation autobiographique) (cf. "Matisse-en-France"(1942) , HM I, p. 82, p. 85, p. 91; "Les clefs", Les Lettres françaises, n°1015, du 6 février 1964, p. 8; Entretiens avec F. Crémieux, op. cité, p. 51).

(27) L. JENNY, "La stratégie de la forme", art. cité, p. 273.

(28) *"O vous tous, Bouvard, Raskolnikoff, Azyadé, Lafcadio, Lovelace, hypothétique Bérénice, vous êtes tous des bubus indistincts et pareils. Julien Sorel dans la glace, effrayé, ne voit que Tartarin. [...]. Rengaine des sentiments mécaniques, idioties nouvelles, concrétions légendaires, machines à crétiniser longtemps."*(TS, p. 36).

(29) C'est le cas en particulier dans les Entretiens avec F. Crémieux (cf. supra, note 26); Aragon critique le mot de Flaubert dans La Mise à mort(MM, p. 185) et dans Blanche ou l'oubli (BO, p. 224).

(30) Par exemple à propos de L'Education sentimentale : Suzanne RAVIS a montré comment la scène des adieux de Madame Arnoux influait sur l'épilogue d'Aurélien avant d'être reprise dans Blanche ou l'oubli (cf. Suzanne RAVIS, "La dernière entrevue", Europe, n° 717-718, janv-février 1989, pp. 128-136); ou encore la conception du réalisme dans Salammbô réinterprétée dans Blanche ou l'oubli [chap. VI, 3-C]. Qui plus est, il est probable qu'Aragon a lu la Correspondance de Flaubert (cf. supra, note (95) du chapitre VI) : *"Dire que vous avez pris Salammbô pour un exercice à la mode du Second Empire, une imagerie de l'art pour l'art, entre Théophile Gautier et Leconte de Lisle, et que vous cherchiez à tout faire rentrer dans l'ordre, à expliquer la couleur de ce livre entre Madame Bovary et L'Education qui l'encadrent par je*

ne sais quel désir de contraste, appuyant vos thèses de phrases prises aux lettres privées de l'auteur, comme si l'on mentait moins dans sa correspondance que dans ses romans!" (BO, p. 224). Sur cette invective de l'auteur contre certaines lectures de Flaubert, nous renvoyons aussi au chapitre VI de cette étude (supra, p. 584, p. 586, pp. 592-593).

(31) Au chapitre I [1-B, 1-C; 3-B] nous en avons étudié certains exemples dans La Mise à mort et dans Blanche ou l'oubli.

(32) Même citation non attribuée d'un vers du Nouveau crève-coeur ("Amour d'Elsa") dans La Mise à mort (p. 104) et d'un vers des Yeux et la mémoire ("Sacre de l'avenir") dans Blanche ou l'oubli (p. 348).

(33) Ce mot rare figure dans Traité du style ("*Falun de plantes et de bêtes*" (TS, p. 177) ; dans Pour un réalisme socialiste où l'auteur se décrit comme un écrivain imprégné comme par "*tout le falun littéraire des siècles*" (Pour un réalisme socialiste, éd. Denoël et Steele, p. 18). Dans Elsa , poème, on lit aussi :
"*Falun des grands fonds foin d'ossements tapis neigé*"
et un synonyme, les "*boues à globigérines*"... (Elsa, poème, éd. Gallimard, p. 26.). En fait la question de savoir où figure cette expression n'est pas anecdotique; elle désigne en effet chez l'auteur l'image de l'ensemble de son oeuvre, dans ses profondeurs, ses sédimentations anciennes .

(34) LAUTREAMONT, Les Chants de Maldoror, "Chant deuxième", coll. "Poésie"/Gallimard, pp. 65-66. (Par contre, l'anecdote de l'"S" qui sert de prétexte aux Exercices de style de R. Queneau est différente) .

(35) L'on sait qu' Aragon , qui a lu très tôt Schelling, s'est employé à l'époque surréaliste à constituer ce qu'il appelle une mythologie du moderne; à partir des années 30, son passage au réalisme a partie liée avec une "mythoclastie" obligatoire, dans la mesure où le scientisme condamne le domaine de la pensée irrationnelle et magique. Cependant quelques mythes "naïfs" , politico-héroïques, trouvent alors droit de cité , pour témoigner d'une admiration sans bornes : outre le mythe du génial Staline (cf. Pour un réalisme socialiste, le mythe de la Genèse, le mythe des Titans sont repris pour s'appliquer à la Révolution russe, aux transformations qui s'accomplissent dans la patrie du socialisme. Il faut attendre le choc de 1956 pour qu'Aragon dénonce les certitudes idéologiques comme une utopie . Malgré les dénégations de l'auteur (Elsa n'est pas un mythe, je chante une femme réelle) , l'amour d'Elsa apparaît lui aussi à l'origine comme un symbole fondateur de cette renaissance tournée vers l'avenir : en ce sens, il n'échappe pas à la définition du mythe [cf. chapitre III , 3-A; 4-A]; sur les fonctions du mythe, cf. note suivante).

(36) Il convient en effet de s'entendre sur la définition du mythe. Dans sa Préface au dictionnaire des mythes littéraires, Pierre Brunel rappelle les trois principales fonctions du mythe : raconter, expliquer, révéler. Les schémes symboliques y sont organisés dans la dynamique d' un récit. Comme l'a montré M. Eliade , le récit mythique raconte comment une certaine réalité est venue à être ; plus généralement, il explique les causes en remontant aux commencements du monde . De même, Jolles dans son ouvrage sur les Formes simples le définit comme le lieu où l'objet se crée à partir d'une question et de sa réponse , où un objet devient création. Enfin le mythe est lié au surnaturel en tant

qu'il révèle l'Etre: c'est un message reçu de dieu. Cependant dans la mesure où la mythologie , cet ensemble codifié de mythes, a besoin d'un mode de transmission , le mythe ethno-religieux lui-même se rattache à la tradition littéraire. En décrivant des variations autour des thèmes mythiques, la littérature en renouvelle la signification (Brunel, op. cité, p. 12). Il existe enfin des mythes spécifiquement littéraires , nés de quelques grands récits prestigieux de l'Occident moderne : Tristan et Yseult, Faust, Don Juan . Ils diffèrent des autres mythes en ce qu'ils ne constituent pas un récit fondateur, n'instaurent plus rien, ne sont plus, en principe, anonymes et collectifs, et n'ont pas été tenus pour vrais. Mais ils n'en ont pas moins des traits communs : l'organisation serrée, la saturation symbolique et l'éclairage métaphysique . Pierre Brunel reprend en substance la définition précise du mythe littéraire proposée par Philippe SELLIER dans "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?", Littérature , n° 55, octobre 1984, pp. 99-126.

(37) Selon ces méthodes d'investigation, la saturation des éléments , des thèmes , des symboles déterminants permet de reconnaître telle ou telle configuration du mythe personnel.

(38) Nous avons déjà analysé à propos des brouillages de la fiction ces scénarios de l'interchangeabilité entre victime et meurtrier [cf. chapitre II, 3 et 4-B].

(39) Cette définition a été proposée par Philippe Sellier , art. cité cf. note 36.

(40) Les références à Hamlet sont dérivées métonymiquement de l'histoire danoise de "Murmure" (cf. "Murmure", MM, p. 243, p. 253, p. 255). Ce conte joint à un texte intitulé "Shakespeare, Hamlet et nous" fut publié aussi séparément en 1965 dans un Shakespeare , avec des dessins de Picasso montrant Hamlet qui contemple le crâne de Yorrick; plus loin dans La Mise à mort, le lien entre "Murmure" et la pièce de Shakespeare est souligné à nouveau , au cours de la "Digression renversée..." (MM, pp. 266-267). Théâtre/Roman revient sur l'image de la triste Ophélie et fait allusion aux méditations de Hamlet sur l'inconsistance de l'être (cf. pp. 71-73, p. 101, p. 139; voir plus loin dans ce chapitre les affinités entre la problématique de la fiction et les références aux grands textes de théâtre dans les derniers romans, 2.) .

(41) Dans "Matisse-en-France", c'est le peintre qui est désigné comme l'Enchanteur faustien; dans La Mise à mort ,le rajeunissement du narrateur de "Murmure" reprend un motif lié au thème de Faust ; dans Blanche ou l'oubli, cf. p. 329, p.343, p. 345. On retrouve le héros de Goethe dans Théâtre/Roman (cf. p. 23).

(42) Dans Théâtre /Roman surtout, le personnage de l'Acteur montre une certaine prédilection pour le rôle de ce Grand d'Espagne séducteur et sacrilège (cf. T/R, p. 72-73 ou pp. 245-252) que l'auteur du Fou d'Elsa oppose à sa conception du Couple. Aux antipodes de la quête de Don Juan, l'écrivain affirme aussi depuis longtemps sa fidélité à la passion amoureuse telle qu'elle s'est illustrée dans le mythe de Tristan et Yseult (cf. MM, p. 189 et p. 272) ; on le sait très influencé par le roman courtois et notamment par la littérature arthurienne (cf. par exemple, toujours dans La Mise à mort Guenièvre et Lancelot , p. 256) .

(43) cf. le troisième et dernier conte de La Mise à mort; les commentaires sur Hölderlin ou le Sphynx dans Blanche ou l'oubli repris à l'explicit du roman (p. 515); et encore quelques pages de Théâtre/Roman (p. 72) .

(44) Où l'on peut lire une grande invocation au dieu condamné au supplice pour avoir dérobé le feu sacré, cette condition du progrès des hommes (comme le suggère d'emblée la motivation du signifiant :

"*Prométhée ô consonnes de printemps promesses de printemps*
Promission plutôt promontoire de promission"

(cf. Les Poètes, coll. "Poésie" /Gallimard, p. 33).

Dans ce poème, le lieu du supplice (le Caucase) prend une signification surdéterminée... Non sans rappeler le symbole du Pélican, chez Musset, chez Lautréamont, le bec du Vautour fouillant pour trouver sa pâture dans les entrailles ensanglantées du Poète, dans le "*ventre du Créateur*" (T/R, p. 436) évoque symboliquement le traumatisme des souffrances intimes mises à nu, d'où peut-être aussi une identification à la castration féminine .

(46) Ernest JONES, Hamlet et OEdipe , repris coll. "Tel", Gallimard. .

(47) Mais on sait qu'aux mythes chrétiens il faudrait ajouter l'apport hispano-arabisant du Fou d'Elsa.

(48) "*OEdipe la regardait, comme cela à contre-jour, et il la trouvait charmante, la maman. [...] . Il y a seulement trois ou quatre années, personne n'aurait trouvé étonnant qu'il la préférât à Phil...*"(p. 441) .
"*Il y a donc inceste si vous couchez avec la femme de votre père, ça ne permet pas de conclure pour la mère de votre femme, problème, me semble-t-il, tout à fait moderne [...]...Au fait ,[...] je vais être grand-père?[...]*
--Mais, Charles! --s'exclama Fanny,--tu as encore oublié que tu avais déjà trois petits-enfants!". (p. 445)
"*--Tu t'y feras, --dit Philomèle. --La difficulté plutôt, c'est qu'on ne s'y connaît plus dans les générations, avec cette manie qu'a Johnny d'appeler Poulot grand-père, le trompette, tu sais? qui , dans ces conditions , ne s'habituera jamais à lui dire mon oncle.*" (pp. 446-7)

(49) Rappelons pour mémoire le contenu du mythe tel qu' Ovide , notamment, le raconte : Térée de Thrace, époux de Procné, soeur du roi d'Athènes, essaya de séduire sa belle-soeur Philomèle, et lui arracha la langue pour l'empêcher de parler. Mais Procné apprit la vérité par la tapisserie que fit exécuter Philomèle, et pour se venger , fit manger à Térée les morceaux de leur fils Itys. Les soeurs s'enfuirent ; Térée se lança à leur pousuite mais comme il s'apprêtait à les tuer, il fut métamorphosé en vautour ; Philomèle, la muette, en hirondelle et Procné en rossignol. (Edith HAMILTON, La Mythologie, éd. Marabout, 1978, pp. 334-336). Revenons à présent au contexte biographique , aux faits réels. Le père d'Aragon, Louis Andrieux, un homme politique marié et influent, obligea Marguerite Toucas-Massillon, la jeune femme qu'il avait séduite ,à garder le secret de la naissance de son enfant naturel.

(50) Cette Philomèle de dix-sept ans, qui est enceinte, a pris ses responsabilités (au sens fort où elle porte la culpabilité d'OEdipe): "*Ma petite Fanny, mon amour de Maman en sucre, tu resteras naïve, comme ça, toute la vie!*"(p. 443). La même situation se reproduit , au niveau de la même génération, lorsque Phil(omèle) rappelle à ses devoirs sa

soeur Fanny et son époux, le beau-frère de Phil: "*Où as-tu fourré ton mari? --demanda Phil à sa soeur. --Il va encore nous faire manger les sardines racies (sic)...Tu ne pourrais pas l'élever un peu mieux?*" (p. 446). Il est peut-être utile de donner encore quelques précisions d'ordre biographique à ce sujet : Telle qu'Aragon l'a évoquée , sa grand-mère maternelle (officiellement sa mère) ne pensait qu'à ses toilettes, insouciante des difficultés pécunières de la famille . On se privait notamment sur la nourriture pour "sauver les apparences" d'un train de vie bourgeois. Sa fille, donc la vraie mère de Louis s'était rajeunie de quelques années pour passer officiellement pour la soeur de celui-ci (cf. sa carte d'identité, reproduite dans la biographie de Pierre Daix) . Cette "fille-mère" --vieille expression qu'il faudrait prendre ici en un sens littéral--se serait dévouée à la tâche mais n'aurait reçu aucune reconnaissance des siens, qui lui reprochaient sans cesse sa "faute", qu'elle cachait de son mieux.

(51) Ce n'est bien entendu qu'une hypothèse fondée sur la comparaison entre ce que nous pouvons lire dans la fiction littéraire et ce que nous croyons savoir de la situation biographique. Cette interprétation est en partie invérifiable .

(52) Octave MANNONI, Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène, coll. "Points", p. 180 et 182.

(53) cf. Le principe de l'identification filmique apparaît déjà dans le premier "roman" d'Aragon : Anicet au cinéma s'identifie à la douleur d'Omme qu'il aperçoit sur l'écran lors du mariage de Mirabelle. Prenons-en quelques exemples concernant notre corpus : deux projets imaginaires d'adaptations cinématographiques sont évoqués avec humour dans La Mise à mort , p. 96 et p. 456 ; dans Blanche ou l'oubli, le poster de B. Lancaster dans la chambre de Marie-Noire (p. 181) constituerait une sorte d' amusant "collage" littéral . Il y a aussi ce commentaire d'une scène située dans l'appartement de Philippe ("*[...]on se serait cru dans un film de Godard[...]*"p. 65) , à quoi vient s'ajouter une allusion au dénouement de Pierrot le Fou . Cette mise en abyme filmographique suggère une ressemblance entre les deux couples de jeunes gens, Marie-Noire et Philippe dans le roman, Marianne et Ferdinand dans le film. Aragon a d'ailleurs exprimé tout son enthousiasme à la sortie de Pierrot le Fou : "Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?"(LF, n°1096, 9 septembre, p. 1 et 8) . Les "collages" citationnels, la folie, les vives flammes du brasier final n'ont-ils pas dans ce film "la couleur" même de l'oeuvre d'Aragon?

(54) INDEX

BATAILLE (Henry), p. 141; Maman Colibri, p. 233.
BECKETT, p. 141
BECQUE (Henry), p. 141(
BRECHT,p. 76; p. 169; p. 140
BUCHNER, Woyzeck, p. 316.
CLAUDEL, L'Echange(Louis Laine), p. 140.
COLETTE, Chéri, p. 126.
CORNEILLE, La Mort de Pompée, p. 140, pp. 193- 196 --Polyeucte, p. 250--Le Cid, p. 316
COURTELINE, p. 140
(ESCHYLLE ?) (Références à Prométhée) (cf. pp. 436-437)
(EURIPIDE), Oreste, p. 316.
FEYDEAU, p. 141
GOETHE, p. 169; Faust p. 23; p. 338.

HERVIEU (Paul) , p. 291.
HUGO, Ruy Blas, p. 385
IBSEN, p. 141
JARRY, p. 141
LORCA, p. 141
MAETERLINCK, p. 141
MARIVAUX, p. 169
MOLIERE, Don Juan, pp. 72-73, pp.249-251.--Tartuffe, p. 250
MONTCHRESTIEN, Les Lacènes, pp. 167-187
MUSSET, p. 126-- Lorenzaccio, p. 269
PIRANDELLO, p. 141, p. 233
POGODINE, p. 352 .
RACINE, Esther, pp. 46-47--Britannicus, pp. 153-160 (Agrippine,p. 255)--Bérénice--Phèdre, p. 256
RENARD, p. 141
SHAKESPEARE, p. 76; p. 256-- King Lear, p. 75 et pp. 297 -298 et suiv., p. 316 --Roméo et Juliette, p. 20 et p. 138-- Hamlet, pp. 71-73; (implicite, le Spectre du Père de Hamlet, p. 101); p. 139. --Mesure pour mesure, p. 79. -- Macbeth (implicite, allégorique, les mains souillées de sang de Lady Macbeth, Acte V, scène 1: p. 100); et pp. 255-256-- Richard III, p. 385; Othello (Iago) , p. 17; La Tempête, p. 136 (Perdican), et p. 245
SHAW, p. 141; p. 169; Pygmalion, p. 351.
SOPHOCLE, p. 347, p. 352 (nombreuses références à OEdipe , p. 72; p. 142; pp. 377-378
STRINDBERG, p. 141; p. 229-- La Danse de mort, p. 233, p. 376
SYNGE, p. 141.
TCHEKHOV, p. 141, p. 352.
VON KLEIST , Le Prince de Hombourg, p. 385.
WEDEKIND, p. 141.

(55) Le Cartel en France, G. Craig , Reinhardt, Stanislavski et Meyerhold illustrent l'importance croissante qu'ont pris les metteurs-en-scène au cours de ce siècle (cf. T/R, p. 347). Citons, par ordre d'apparition des acteurs célèbres dans le texte Sarah Bernhardt (p. 17); Madame Colette, pp. 124-127); Gérard Philippe (p. 207); Vilar, Jouvet, Robert Hirsch (p. 250); Madame Bartet (p. 256); et aussi la troupe du T.N.P (p. 206 , p. 209); l'illustration de Théâtre/Roman pour les OEuvres romanesques croisées met en regard de certains chapitres une série de portraits d'acteurs qui reprend ou complète la liste précédente (cf. ORC, tome 41, pp. 20-21; p. 56-57; p. 84-85, p. 152-153; p. 172-173; p. 308-309; p. 316-317; p. 372-373; tome 42: p. 51-52.

(56) Le fait de désigner telle pièce, tel personnage en particulier pouvant constituer déjà un indice de motivation , à partir duquel s'impose une vérification.

(57) La ressemblance entre l'intrigue de Maman Colibri et l'histoire d'Aragon nous semble en effet assez troublante . Irène, que ses enfants ont surnommée affectueusement Maman Colibri, a été mariée très jeune; c'est pourquoi il arrive qu'*on la prenne pour la soeur de ses enfants.* "En retard d'un printemps", elle aura une liaison avec le jeune Georget, un ami de son fils Richard ;l'adultère étant découvert, elle est chassée. Elle devra bientôt renoncer à Georget , car celui-ci épousera une autre femme ; mais elle n'obtiendra jamais le pardon de son mari qu'elle revient demander. Insensible, la famille fera passer ses intérêts avant tout. Il nous semble qu'Aragon retrouvait dans le théâtre intimiste de Henry Bataille une tonalité affective assez

proche de ce qui fut le drame de sa mère (et de son enfance). Celle-ci, qui dut se faire passer pour la soeur de son fils pour étouffer le scandale, ne fut jamais admise à vivre auprès de son amant , mais, d'après ce que l'on sait, resta toute sa vie attachée au service de sa propre famille, qui la réprouvait pour sa faute . Mais si la motivation autobiographique est la plus significative , il est vrai que la référence à Maman Colibri n'est introduite dans Théâtre /Roman qu'à la faveur d'un simple rapprochement de lieu (T/R, p. 233). Le décor correspond effectivement à certaines indications scéniques de la pièce de Henry Bataille (cf. acte II : Un hall-salon dans une villa dont les porte-fenêtres donnent sur un grand parc; et surtout acte III: Une maison d'habitation à El Biar sur les côteaux d'Alger. C'est la salle à manger avec vaste ouverture sur la terrasse et le jardin . Très loin on aperçoit la mer. Le soleil se couche sur Alger.) cf. Henry BATAILLE, Théâtre complet, tome III, Ernest Flammarion éd., 1925. Maman Colibril fut représentée pour la première fois sur la scène du Théâtre du Vaudeville, le 8 novembre 1904; reprise à l'Athénée, le 24 mars 1911 et à la Comédie française, le 29 décembre 1920.

(58) La scène est interprétée comme un conflit de générations dans lequel semblent transposés les rapports de l'auteur avec la jeunesse, la postérité, en particulier depuis les événements de mai 1968 ; les places échangées diatextuellement renvoient à l'ambivalence de la culpabilité et de l'infâmie, chez le Vieil Homme condamné par ses "héritiers".

(59) Bernard Dupriez reprend un terme de Littré, l'"annomination" pour désigner la remotivation d'un nom propre par une étymologie, ou une homophonie , qui parfois même peut jouer d'une langue à l'autre: "Tu es Pierre et sur cette pierre je construirai mon église" (Evangile selon St Matthieu); (cf. le personnage principal de Blanche ou l'oubli et son image "blanche") ; "Paul de Kock. Quel coquin de nom!"(Joyce) (Gradus ,coll. "10/18", 1980, pp. 48-49). Mais le jeu graphique ("Anthoine comme Othello") se distingue par ses particularités , car il concerne deux noms propres, au lieu d'un nom propre et d'un nom commun, sans les altérer formellement (Anthoine est une graphie déjà existante, notamment comme nom propre) . Enfin, la présence d'une même consonne *muette* ne suffit pas à marquer la parenté phonique des deux prénoms. Il n'en reste pas moins que cette transcription plus arbitraire encore d'une lettre de l'autre nom (Othello) a la même fonction que "l'annomination", dans la mesure où cet effet de lecture vient connoter la jalousie d'Anthoine (et indirectement la jalousie qu'a évoquée l'auteur de La Grande gaieté puis le poète d'Elsa . Toutefois, dans son essai sur les Incipit (p. 120), l'auteur révèle comme par extrapolation la surdétermination d'autres références latentes : Anthoine de la Salle et Anthoine de Montchrétien dont il lisait alors les Tragédies (l'on sait qu'il y a dans Théâtre/Roman un projet de mise en scène des Lacènes, avec ou sans jeu de mots homophone. Il ne cite pas le nom d'un metteur en-scène comme Anthoine Vitez que nous savons lui avoir été très proche . D'une manière plus générale,sur l'intrusion du "h" muet , il y a lieu de souligner la fascination d'Aragon pour cette consonne muette, et tout particulièrement le "th", comme dans "théâtre" (cf. Eurianthe, dans Théâtre/Roman); ou le commentaire dans Les Poètes du nom de Prométhée).

(60) Pour définir l'écriture de Blanche ou l'oubli, Aragon rappelle ceci: "*Il y a des années, en 1954 je crois, j'ai écrit que, si je devais donner un exemple du réalisme, je citerais Shakespeare, y compris*

ses spectres, ses sorcières, ses fantômes." (cf. "Il n'y a pas de solution de continuité dans mon oeuvre" (Entretien), Le Monde du 13 septembre 1967, p. IV). Le texte antérieur auquel il fait référence est peut-être un article intitulé "Shakespeare et Mayakovski" qui figure dans Littératures soviétiques (1955) (éd. Denoël, LS, pp. 297-358). Dans cet article Aragon répondait à Samed Vourgoum , qui regrettait que la littérature soviétique ne puisse pas dépeindre la noirceur d'âme avec autant de force qu' un Shakespeare. Aragon soutenait que l'Union soviétique avait produit en Maïakovski un nouveau Shakespeare, et que bien que les oeuvres du dramaturge anglais n'aient pas vieilli en elles-mêmes , il est vain de demander leur "*imitation nostalgique*" (LS, p. 298); il faut au contraire prolonger l'héritage des "*réalistes de chaque nation [...] réalistes instinctifs ou réalistes critiques, et Antoine de La Salle [...] et Quevedo, et Cervantès, et Molière, et Fielding, et Le Sage, et Dickens, dans le réalisme socialiste qui n'est pas que d'aujourd'hui, mais aussi de demain[...].*"(ibidem, p. 301).

(61) Laurent JENNY, "La stratégie de la forme", Poétique, n°27, p. 263

(62) O. MANNONI, Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène, op. cité, p. 176.

(63) Il en a déjà été question sur le plan idéologico-politique dans le chapitre IV, à propos de "l'envers du réalisme socialiste" . Nous insisterons plutôt sur la dimension histrionique du sentiment amoureux, d'autant qu'un chapitre de Théâtre/Roman, "Que l'amour est aussi un théâtre" , nous y invite : tout se passe *comme si le sentiment amoureux était mieux exalté de se trouver placé "au théâtre" (ou dans La Mise à mort, sur la scène de l'opéra) , dans le lieu même de l'artifice, du faux-semblant , de la fiction. D'autres passages de Théâtre/Roman dialectisent cette vérité: "Cette bataille d'aimer. Rien n'est plus sérieux , rien n'est plus semblable au théâtre."*(p. 131). Ou encore "Ainsi l'amour porte-t-il toujours pour moi un nom de théâtre" (T/R, p. 226). A quoi s'oppose le sentiment d'échec du discours amoureux, de l'impuissance des mots d'amour (cf. "Du peu de mots d'aimer" dans Le Voyage de Hollande). Quant au personnage de "La machine à tuer le temps", qui joue un rôle de Don Juan provincial et imposteur , "*il n'a vrai plaisir des femmes que s'il leur perd la tête de paroles, s'il se trompe lui-même avec ses propres tromperies...mais comme tous les joueurs, il lui faut donner réalité à son jeu [...].*" (Le Mentir-vrai , nouvelles, op. cité, p. 422). Ce personnage joue dans le registre de l'histrionisme , mais sans en être dupe.

(64) O. MANNONI, "Annexe. Le théâtre et la folie", op. cité, p. 310.

(65) Le Fou d'Elsa, par le biais d'une "entre-glose" intertextuelle: il s'agit d' une citation en épigraphe de Pierre Daix sur un livre de Soljénitsyne coïncide (qui "colle" par collage) avec l'absence de futur à laquelle seraient vouées la grammaire de la langue arabe et la civilisation de Grenade : "*L'Enfer d'Ivan Denissovitch , c'est que le futur n'existe plus.*" (FE, p. 329) .

(66) Par un effet de collage, Aragon a d'ailleurs repris le thème de Bamberg dans La Semaine sainte.

(67) Il y a en effet la Blanche du "Cahier noir" (1926); Blanche Pailleron dans Les Voyageurs de l'impériale (1942) ; Blanchette Barbentane dans Aurélien (1944), etc ; cf. Daniel BOUGNOUX, Blanche ou l'oubli d'Aragon, coll. "Poche critique", Hachette, pp. 14-15 et Suzanne RAVIS, "Répétition et progression dans "Aurélien" ou le roman comme creuset des contraires chez Aragon", La Pensée, n°193 , juin 1977, en part. pp. 34-36.)

(68) Par référence, explicitement, à Jean d'Arras, mais peut-être aussi, implicitement, à Arcane 17.

(69) En octobre 1959, dans un article de la Literatournaïa Gazeta, repris en français en 1960 dans Les Lettres françaises l'auteur de Luna-park avait défendu l'idée d'un romantisme lunaire , expression qui fait curieusement penser à une composante du réalisme socialiste, le "romantisme révolutionnaire" (cf. Elsa Triolet choisie par Aragon, pp. 354-358.). Aragon indique à ce propos que dans l'oeuvre de la romancière le hasard se substitue au *fatum* antique ; il devient le "*seuil de la fiction, par quoi [...] Elsa Triolet passe de la réalité au roman[...]*" (Elsa Triolet choisie par Aragon, p. 12). L'héroïne de Luna-park , entièrement disponible au devenir , aux réalités nouvelles , serait symboliquement la préfiguration de ce "*destin moderne*" (ibidem, p. 13). Aragon cite plus loin une traduction d' Elsa Triolet où est décrit ce même rapport au monde : "Que ce ne soit pas la vie qui me fasse passer par où elle veut, mais que ce soit moi qui lui fasse prendre la direction qui m'agrée[...]." (ibidem, p. 46) .

(70) Déjà en 1954, Elsa, l'auteur du Cheval roux avait organisé en URSS un débat sur l'homme de l'avenir avec quelques scientifiques, écrivains, intellectuels. Après la publication de ces discussions, de nombreuses lettres de lecteurs de L'Humanité apportèrent à leur tour leur contribution à cette "provocation au rêve" (cf. Elsa Triolet, Bibliothèque Nationale, Paris, 1972, p. 88) .

(71) Blanche Hauteville inspire à Justin Merlin , qui lit sa correspondance, un "amour d'absence" semblable à celui de Geoffroy pour Blanche (mais celui-ci s'identifie aussi douloureusement à la lettre du mari de Blanche).

(72) En jouant sur les mots à la manière du dernier Aragon , l'image de la cantatrice peut évoquer "l'accent chantant" d'Elsa, ce qui rappellerait , au-delà du discours oral, la culture russe à l'origine de son oeuvre.

(73) Il y a notamment la chanson du Rendez-vous des étrangers dont le thème est repris pour expliquer la genèse du Fou d'Elsa. On peut citer aussi le héros du Cheval blanc le personnage de Michel Vigaud qui devient un jazzman à succès , la cantatrice Bianca de L'Inspecteur des ruines qui vient du thème secondaire du roman, repris au conte de Hoffmann, Don Juan; sans oublier Clarisse Duval, chanteuse réaliste , le personnage principal des Manigances et l'emprunt de Trilby de G. du Maurier comme thème secondaire de Luna-park . Dans sa biographie d'Elsa, Dominique Desanti indique qu'Elsa enfant aurait souffert de ne pas égaler les talents de sa mère au piano et que "*la musique , la voix resteront son idéal.*" (Les Clefs d'Elsa, éd. Ramsay, p. 17) ; les personnages de chanteurs et de chanteuses des romans d'Elsa en seraient-ils la perpétuation, à valeur compensatoire ? Tel passage de La Mise à mort pourrait confirmer en effet la séduction qu'Elsa attache à la

musique, à condition de savoir qu'il peut être lu du point de vue biographique, ce que le texte se garde bien d'attester ; cependant, ce passage contient un indice supplémentaire , car la profession attribuée au père correspond effectivement à celle du père d'Elsa :"*Il était avocat. C'est de sa mère que Fougère tient la musique. Ce doit être de son père qu'elle tient le charme. [...] . Elle a ses yeux. Ses yeux bleus.*"(MM, p. 23). Mais gardons-nous d'extrapoler , car dans La Mise à mort la référence à la musique , qu'elle s'appuie ou non sur certains thèmes des romans d'Elsa, permet avant tout de désigner symboliquement l'art romanesque d'Elsa tel que le perçoit Aragon (cf. "Après-dire", p. 507 et pp. 526-527) , et par là même de recomposer la clef biographique à partir de la fiction . Ainsi , l' image de la cantatrice nous paraît relever d' un mécanisme de fascination littéraire , et non seulement de l'hypothèse autobiographique avancée par D. Desanti.

(74) Dans sa préface au tome 1 des OEuvres romanesques croisées .

(75) "*[...]les suppositions, ce n'est pas du domaine réaliste. (Sur ce point, j'ai un peu varié d'opinion, mais j'en parle comme alors* [dans les années 30], *avec cette absence de mesure des néophytes, Fougère a eu quelque mal à m'apprendre, si je puis dire, à* chanter juste." (MM, p. 58).

(76) cf. Sur l'anagramme, Elsa Triolet. Catalogue de l'exposition, Bibliothèque Nationale, 1972, p. 25 . Sur l'amour de Chlovski pour Elsa, Dominique DESANTI, Les Clefs d'Elsa, op. cité, p. 25, p. 36, p. 40) .

(77) Elsa Triolet choisie par Aragon, op. cité, p. 9; Elsa reprend ce récit dans l'"Ouverture" des OEuvres romanesques croisées, tome 1, p. 15.

(78) Elsa TRIOLET, Luna-park, coll. "folio", pp. 148-155. Un fragment de cette lettre est cité dans Blanche ou l'oubli , ainsi que des extraits de lettres d'autres correspondants (BO, pp. 481-2, p. 490). Le problème de la rencontre manquée, de la négligence en présence de l'être aimé, est repris aussi dans Blanche ou l'oubli (pp. 456-457).

(79) "*Il y a tant de choses que tu n'écouterais pas , si je ne leur avais fait décor de transposition [...]. Par exemple, l'histoire de mes jalousies. Prends garde. Ce n'est pas à les raconter que j'en parle. Une douleur peut se traduire par une autre. Le passage de souffrir à souffrir se fait mieux que du russe au français (puisqu'il s'agissait de Pouchkine). Et donc ceci te soit ma lettre , au jour la nuit, sans cesse à quoi s'ajoute un peu de ce qui ne passe point la lèvre [...].*" (MM, p. 72).

(80) Dans Blanche ou l'oubli l' intertexte majeur avec Elsa , Luna-park est mis en parallèle avec un roman par lettres comme Hyperion . En outre, aux lettres adressées à Blanche que retrouve Justin Merlin dans le roman d'Elsa (notamment la "lettre du mari" qui serait une lettre authentique d'Aragon) s'ajoute, dans le dernier chapitre du roman d'Aragon, une allusion à une lettre attribuée à Blanche, dont les quelques mots cités (BO, p. 500) proviendraient en fait d'une authentique lettre d'Elsa (encore inédite), conservée dans les archives de l'écrivain . Il ne s'agit pas d'une lettre d'amour complaisante mais

plutôt d' une sorte d' ultimatum qui fait savoir , entre autres, à Aragon, qu'il n'est toujours pas parvenu à s'amender.

(81) Blanche Gaiffier à Java, qui écrit en cachette son premier roman sur "*des cahiers, de couleur différente*" (BO, p. 275) (en l'occurrence, comme Elsa...) peut aussi symboliser cette relation de l'écriture au secret. Mais Blanche garde d'autant mieux pour elle seule l'entrée de "*cette chambre interdite où divorcent sans fin les mots et les rêves*" (BO, p. 378) que Geoffroy n'a pas voulu , paraît-il, par discrétion, questionner la romancière sur ses motivations. En commentant ce passage de Blanche ou l'oubli comme un fait autobiographique, Aragon a cru devoir reconnaître ses torts , car Elsa lui a en effet reproché de ne l'avoir pas encouragée à écrire son premier roman en français, au cours des années difficiles de la rédaction de Bonsoir, Thérèse ("Ouverture", ORC, tome 1, p. 31 et suiv) . Il y a donc là un certain malentendu dans le couple.

Essayons de cerner pourquoi Elsa attendait à cette époque un appui, un encouragement d'Aragon . En supposant que l'attitude d'Elsa aurait été calculée de A à Z, Dominique Desanti donne de la biographie d'Elsa une interprétation qui ne permet pas de répondre à cette question (de fait, elle laisse pour compte ce qui ne cadre pas avec son analyse).

A la veille de rencontrer Aragon , Elsa , depuis Moscou, puis Tahiti, Londres, Berlin et Paris a connu des liaisons éphémères , des blessures affectives , et elle vient de traverser une crise aigüe dont Camouflage (1928) est le témoignage transposé. Il faudrait commencer cette décennie par le choc terrible qu'Elsa a éprouvé à la mort de Maïakovski en 1930 (Aragon le raconte dans L'OEuvre poétique, tome V); pour elle, ce géant (au sens propre et au sens figuré) représente l'Avant-Garde de la littérature soviétique, le poète futuriste dont elle a su reconnaître le génie éclatant dès l'adolescence , mais qui lui a préféré Lili Brik. D'autre part, Gorki, qui l'avait encouragée ,dans les premières années 20, à écrire ce qui deviendra A Tahiti, meurt , lui, en 1936 et la prive d'une présence tutélaire. Il est évident, en outre, que le contexte historique des années 30 est inquiétant, obsédant : les grandes purges staliniennes font des victimes parmi la famille et les proches d'Elsa; les agressions et les menaces du régime hitlérien , d'autant plus menaçantes qu'Elsa est issue d'une famille d'origine juive , la montée de l'extrême droite en France avec les journées de février 1934 qui trouvent un écho dans son premier roman en français, Bonsoir, Thérèse. Au début des années 30 , Aragon , de son côté, qui a souffert de la rupture avec les surréalistes, est probablement peu disponible puisqu'il se jette, et pour longtemps, dans un militantisme acharné, et qu'il entreprend, à l'époque des Cloches de Bâle, un complet remaniement de sa conception de l'écriture en raison de ce passage au réalisme qu'il dira plus tard avoir été particulièrement difficile. Comme le rappelle Aragon dans L'OEuvre poétique, Elsa ne lisait jamais les journaux quand il l'a rencontrée, et elle n'a jamais adhéré au PC .

Or, les années 30 sont aussi des années de désarroi personnel et littéraire pour Elsa : la censure soviétique lui refuse la publication de Colliers (1934) et elle comprend alors que ce récit tiré de son expérience dans les milieux de la haute-couture parisienne ne correspond pas aux sujets recommandés par le réalisme soviétique (pas plus que ses trois précédents romans qui ont tout de même été publiés en russe au cours des années 20). Chez elle, la décision qu'elle aurait donc prise seule de devenir un écrivain français ne va pas sans l'inquiétude de n'y point parvenir. Elsa consacre à ce but incertain des années d'efforts , afin de parvenir à surmonter l'obstacle

linguistique. (Elle fait , par exemple, à cette époque, des traductions aussi difficiles que Le Voyage au bout de la nuit (1935)) . La rédaction de Bonsoir, Thérèse, commencée en russe, est marquée par le passage du russe au français; elle a dit, dans l'"Ouverture" aux ORC, et dans La Mise en mots, les souffrances de l'écriture. (Sur la genèse de ce roman et les problèmes de translinguisme , cf. les articles de Marianne Delranc). Enfin, au cours des premières années 30, Elsa doute de la solidité et de l'avenir du couple qu'elle forme avec Aragon ; elle estime qu'au premier accroc tout peut être remis en question; à la moindre déconvenue qu'elle ne supporterait pas, elle envisage de retourner en Russie où elle retrouverait ses amis de jeunesse (Marianne DELRANC , qui travaille sur les manuscrits d'Elsa dans cette période nous a renseignés sur ce point dans le cadre du Groupe de recherche Aragon) . Ainsi donc, Elsa semble alors attendre d'Aragon un appui qu'elle ne pouvait guère trouver chez cet homme du vertige. Et paradoxalement, bien que ce soit entre autres leur vulnérabilité qui les ait rendus si proches l'un de l'autre, il est vrai qu'elle évolue dans le sens de la fermeté et de l' affirmation d'elle-même. Mais la biographe d'Elsa, Dominique Desanti, simplifie et force le trait , à notre avis, quand elle laisse entendre qu'Elsa a déterminé l' évolution politique d'Aragon pour s'imposer et qu'elle aurait voulu en maîtriser froidement les effets avec une connaissance parfaite de ses intérêts.

(82) Dès les premiers mots de son "Ouverture" du tome 1 , Elsa scelle pour la postérité le mariage mystique de leurs oeuvres romanesques complètes: "*Quand , côte à côte, nous serons enfin des gisants [...]*" ; ce "testament" est inscrit sur la tombe des écrivains à St Arnoult-en-Yvelines .

(83) Avec, par ordre d'apparition : Thérèse, de Bonsoir , Thérèse; Elisabeth, du Cheval Blanc ; Anne-Marie des Fantômes armés; Clarisse, des Manigances; Martine, de Roses à crédit; Madeleine, du Grand jamais (et plus tard Ecoutez-voir.

(84) "*[...] on croit inventer une histoire, et une fois qu'on l'a écrite, un camion vous rentre dedans. C'est son réalisme, à la vie. Elle imite les romanciers : sans doute par vengeance.*" (ibidem) . Mais l'exemple pris pour illustrer l'expression d'Elsa concerne ici un roman de Pierre Daix, L'Accident.

(85) Plus généralement , dans Les Fantômes armés, Elsa anticipe sur les lendemains de la Libération qui déchantent, ; dans Le Cheval roux sur la guerre atomique; en outre, L'âge de Nylon aurait pour thème cette "*lutte de l'ancien et du nouveau*" (Elsa Triolet choisie..., op. citée, p. 59).

(86) N'oublions pas qu'Elsa admire l'art poétique d'Aragon , mais qu'elle ne se reconnaît pas dans son image poétisée , et qu'elle regrette (dans le film d'Agnès Varda) l'adoration humiliante pour lui qu'Aragon déploie pour elle .

(87) Dans ce cas, son roman aurait été lu comme une autobiographie dont le caractère fictif aurait été ignoré. Elle eût alors induit en erreur le public un peu comme Romain Gary le fera plus tard pour La Vie devant soi, roman qu'il publia sous le nom inconnu d'Emile Ajar.

(88) En légende d'une photo d'Aragon jeune (cf. La Mise en mots, p. 52.

(89) Elsa TRIOLET, Le Grand jamais, coll."folio", pp. 354-355.

(90) Le Grand jamais, "Préface" (1970), ibidem, p. 19.

(91) Le Grand jamais, ibidem , p. 101.

(92) ibidem, p. 104. Le fait que l'interprétation chrétienne de l'oeuvre , qui se préoccupe de la dimension éthique , ne prenne guère en compte l'art du faux-semblant , le jeu subversif de la fiction , cet indice pourrait être appliqué encore plus précisément , nous semble-t-il, à la figure d'Aragon qu'à la figure de Maïakovski.

(93) Le Grand Jamais, chapitre XII.

(94) Sur la notion de contrebande, cf. notre Introduction, supra, p. 43 et la note 25 de l'Introduction.

(95) Dans l'ensemble, les circonstances qui ont affecté le peintre dans sa vie privée semblent même avoir épargné son oeuvre , qui laisse , dans l'ensemble, une image radieuse .

(96) Aragon ne croit plus, comme à l'époque de la Grande guerre, que le meilleur moyen de protester contre l' atroce réalité consiste à se taire, à occulter l'humiliation . Mais il suffit que Matisse, qui mène une existence très retirée , ait refusé de fuir aux Etats-Unis (HM, I, pp. 30-1) pour qu'Aragon considère que le grand peintre entend sauvegarder l'art français de toute compromission avec l'Occupant. Le début et la fin de "Matisse ou la grandeur" (1941) et une série d'allusions disséminées aux invasions étrangères , que l'on retrouve dans "Matisse-en-France" (1942), montrent bien comment , dans ces deux textes aux titres déjà significatifs, Aragon dresse un portrait moral de Matisse en accord avec les valeurs qu'il vise à défendre .

(97) Rien n'est dit , par contre, pour résoudre une contradiction causée par l'extrapolation à laquelle s'est livrée le commentateur . En effet, cette apologie des origines gauloises de Matisse et de la Résistance nationale contre les invasions étrangères cadre mal, si l'on peut dire, avec la prédilection en faveur de l'exotisme et cette sensibilité ouverte au cosmopolitisme que révèle la peinture de Matisse, et que la situation géographique de Nice permet au peintre de satisfaire (p. 120).

(98) "*C'est le roman de ce qui s'est passé [...]l'histoire de nos rapports, le mécanisme de ces rapports , qu'on peut mettre à nu dans l'examen même, par exemple, des manuscrits qui ont passé de mes mains dans celles de Matisse. Je les lui ai donnés, et il les a souvent annotés avec rapidité, sans attendre la phrase suivante. Brusquement, quelque chose l'agaçait dans une phrase, il faisait une remarque, même désagréable, en marge, et puis trois lignes plus loin, comprenant ce que j'avais voulu dire, il écrivait, se contredisant : "Très bien."* (Aragon parle avec D. Arban, p. 183).

(99) Outre les reproductions de l'édition de Blanche ou l'oubli pour les ORC (tome 37, cf. p. 204; tome 38, cf. p. 180 et p. 187) , plusieurs tableaux reproduits dans le livre d'Aragon sur Matisse pourraient correspondre à cette évocation (notamment "Jeune fille à la pelisse", HM, I, p. 294; "Jeune femme en blanc , fond rouge", p. 280; "Le jardin d'hiver", p. 344; "Jeune fille dans son fauteuil", II, p. 332; "Jeune anglaise", II, p. 338; "Intérieur à la fougère noire", p.340).

NOTES DE LA CONCLUSION

(1) Un des thèmes baroques consiste en effet à intervertir les signes de la mort et de la vie , de sorte que " *la mort [...] se joue comme un spectacle théâtral qui fait de la vie un déguisement de la mort et de la mort une figure vivante.*" Jean Rousset, La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon, José Corti, 1954, rééd. 1983, p. 183.

(2) Pierre CHARPENTRAT, Le Mirage baroque, coll. "Critique", éd. de Minuit, 1967, p. 184.

(3) Aragon emploie aussi le terme , "*au sens architectural*", précise-t-il, pour désigner la construction des Cloches de Bâle (cf. sa préface de 1964 pour les ORC à ce roman de 1934; repris en coll. "folio", p. 18).

(4) Le baroque dans Elsa, poème et ses rapports avec la théorie du sujet ont fait l'objet d'une communication d'Olivier BARBARANT au séminaire du groupe de recherche Aragon le 15 juin 1990.

(5) Jacqueline DANG TRAN, "La "Mise à mort" d'Aragon: une hypothèse baroque", Interférences, UER Littérature de Rennes II, 1987, pp. 129-145. On trouvera aussi dans cet article une analyse précise de l'espace en expansion, des références mythiques et oniriques, de l'importance de la théâtralité et des variations sur le miroir dans La Mise à mort.

(6) Guy ROSOLATO, La Relation d'inconnu, coll. "Connaissance de l'inconscient", éd. nrf, Gallimard, 1978.

(7) Daniel SIBONY, Le Féminin et la séduction, Le livre de poche "biblio /essais" , 1986, p. 21-22.

(8) La thèse volumineuse de Hans VAIHINGER a été publiée en 1911 sous le titre Die Philosophie des Als ob . System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus , ce que l'on pourrait traduire mot à mot par: *La Philosophie du comme si. Système des fictions théoriques, pratiques et religieuses de l'humanité sur la base d'un positivisme idéaliste*). Les références qui suivent aux pages de cet ouvrage renvoient à la deuxième édition, 1913, Berlin, Verlag von Reuther & Reichard, Berlin . Il n'existe pas à notre connaissance de traduction française de cet ouvrage, mais une traduction anglaise en a été publiée (The Philosophy of "As if", Routledge, London, 1965). Sur le caractère de connaissance provisoire des fictions , citons cet auteur p. 27: "*[...] einen eigentlichen Wert erhalten sie erst durche das Bewusstsein, dass sie absichtlich vorlaüfig gebildete Vorstellungesformen Platz machen sollen.*" et p. 170 "*provisorische Begriffe [...] vikariende, substitutive Begriffe*".

(9) ibidem, p. 169.

(10) "*Krücken*", ibidem, p. 148.

(11) ibidem, p. 24.

(12) ibidem, p. 27.

(13) ibidem, "Sachregister", p. 18.

(14) L'ambiguïté du théâtre dans le roman, on l'a montré, revient aussi à se placer sur ce double plan : la référence au genre du théâtre est motivée par l' Acteur apparemment réel qui joue des personnages de théâtre; elle paraît donc appropriée en raison de cette actualisation fictive mais elle se donne à se lire en même temps comme entièrement décalée en tant que métaphore ou allégorie du mentir-vrai .

(15) Gérard GENETTE, "L'utopie littéraire", Figures I, coll. "Points", éd. du Seuil, n°74, p. 130.

(16) G. GENETTE, ibidem, p. 131.

(17) Nous en avons étudié un exemple dans Blanche ou l'oubli : l'identification du narrateur aux pilotis réels des personnages fictifs de L'Education sentimentale [chapitre VIII, 1.]. On peut citer, en outre, comment , dans La Mise à mort l'accolement des plans entre la libération de la France en 1944 et la guerre de Cent Ans vient s'appuyer sur une confusion impromptue entre Jean de Lattre de Tassigny (1889-1952) et Jean de Bueil , l'auteur du Jouvencel (1405-1478) (cf. MM, p. 389 et suiv.). Autre exemple : le mythe d'"OEdipe" réécrit avec des anachronismes qui constituent des anomalies systématiques .
Même si les anachronies narratives que Genette a analysées dans A La Recherche du Temps perdu entraînent aussi une perte d'étanchéité dans la diégèse, elles conservent une forte cohésion interne et restent encore analysables sur plusieurs niveaux. En outre, la philosophie du "temps retrouvé" nous paraît assez différente de l'éclatement des images dans l'écriture aragonienne.

(18) Pierre MACHEREY, Pour une théorie de la production littéraire, coll. "Théorie IV", François Maspero, 1966, p. 59.

(19) Daniel WALLARD, Aragon. Un portrait, p. 137.

(20) En dehors même de l'écriture, à travers les Entretiens avec Francis Crémieux en 1963 puis avec Dominique Arban en 1968, comme à travers certains aspects autobiographiques de la poésie d'Aragon depuis la fin des années 50, (cf.l'épilogue des Poètes) , Aragon tend à assimiler sa vie tout entière --et l'image de son oeuvre--à une énigme: la rencontre d'Elsa comme révélation et métamorphose de soi, fureurs inexplicables de l'intolérance et de la certitude dogmatique, zones d'ombre du désespoir dans l'activité politique et dans la vie privée, qui interfèrent parfois , secrets de la conversation par le roman avec Elsa, qui resterait indéchiffrable aux autres...

(21) Charles GRIVEL, Production de l'intérêt romanesque, Mouton, The Hague -Paris, 1973.

(22) Cela se pratique avec Le Jouvencel dans La Mise à mort, avec Flaubert ou Hölderlin . En outre, dans un chapitre de Blanche ou l'oubli, "Une mèche de cheveux n'est pas une hypothèse" , le narrateur se livre à un décryptage du référent de Luna -Park ; le narrateur y voit , pour illustrer son propos, " *le type même du roman d'anomalie* " (BO, p. 480). (D'où la réflexion un peu dépitée d'Elsa: son roman, Luna-park a été , dit-elle, entièrement assimilé par Aragon dans Blanche ou l'oubli (ORC, tome 32, "Postface à L'Age de Nylon", p. 258 et suiv.)

(23) Le *parergon* est un cadre où se refléchit une absence de contenu. DERRIDA, la Vérité en peinture, éd. Flammarion, 1878, p. 15 et pp. 21-135.

(24) Que son rôle cache l'homme qui joue constitue une métaphore des jeux du mentir-vrai, avec leur carroussel de masques .

(25) Certes, que la fin d'un roman matériellement achevé coïncide avec son "dénouement", c'est un fait incontestable du point de vue du fonctionnement pragmatique du texte. Mais dans les derniers romans, le commentaire qui se rapporte à la fin du texte, qui le "double" pour ainsi dire, désavoue la clôture effective pour défendre une utopie de l'infini, une vélléité d'inachèvement qui permettent entre autres de prolonger le secret , de le faire rebondir, pour reprendre l'image du jongleur (JI, p.87) . Ces dénégations de l'acte de finir font apparaître, nous semble-t-il, un cas particulier dans ce que Philippe Hamon appelle la rhétorique clausulaire ("Clausules", Poétique, n°24, 1975) . Nous avons essayé d'en analyser quelques dispositifs dans Europe n°717-718, janvier-février 1989, pp. 91-103). Dans son article sur "La clôture du récit aragonien", Othman BEN TALEB ne relève pas ces dispositifs particuliers (Le Point final , Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand présentés par Alain Montandon, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, Nouvelle série, fascicule 20, 1984, pp. 129-144).

(26) Vincent DESCOMBES, L'Inconscient malgré lui, coll. "Critique", Les Editions de Minuit, 1977.

(27) C'est ce qu'a montré Edouard BEGUIN dans "La lecture au miroir", dans Aporie, n°10, novembre 1988, pp. 23-33.

(28) Gilles BARBEDETTE, L'Invitation au mensonge, nrf essais, Gallimard, 1989, pp. 21-22, p. 25, pp. 28-29.

(29) Johan HUIZINGA, Homo ludens, coll. "Tel", Gallimard, pp. 91-92.

(30) cf. la rêverie de l'auteur absent dans les Incipit (JI, p. 110).

(31) "*Le processus primaire [...] il nous faut bien, une fois de plus, le saisir dans son expérience de rupture, entre perception et conscience, dans ce lieu , vous ai-je dit, intemporel, qui contraint à poser ce que Freud appelle [...]* die Idee einer anderer Lokalität *--une autre localité, un autre espace, une autre scène* , l'entre perception et conscience." (J. LACAN, Le Séminaire, Livre XI, coll. "Le Champ freudien" ,éd. du Seuil, p. 55.)

BIBLIOGRAPHIE

1. OEUVRES D'ARAGON [* : corpus étudié]

1.1. OEuvres complètes

-Avec Elsa TRIOLET : <u>OEuvres romanesques croisées</u> en 42 volumes, éd. R. Laffont, Paris, 1964→→1974. (en abrégé : ORC) .

[*Les auteurs ont écrit pour cette édition des préfaces ou postfaces à leurs oeuvres ; ils ont choisi les illustrations*]

* tome 4 : <u>...Nouvelles inédites</u> (1964)
* tomes 33-34 : <u>La Mise à mort</u> (nrf, 1965), 1970 , avec une postface intitulée "Le Mérou. Après-dire"
* tomes 37-38 : <u>Blanche ou l'oubli</u> (nrf, 1967), 1971 , avec une postface : "Après-dire")
* tomes 41-42 : <u>Théâtre/Roman</u> (nrf, 1974), 1974, suivi de <u>Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit*</u> (Skira, 1969).

<u>L'OEuvre poétique</u> en 15 volumes, avec "Hors d'oeuvre" par Jean Ristat, Livre Club Diderot, Paris, 1974→→1981. (en abrégé: OP1, OP2, OP3, etc)

Tome I (1917-1920), 1974---Tome II (1921-1925), 1974---Tome III (1926), 1974---Tome IV (1927-1929), 1974---Tome V (1930-1933), 1975 --- Tome VI (1934-1935), 1975---Tome VII (1936-1937), 1977---Tome VIII (1938), 1979---Tome IX (1939-1942), 1979---Tome X (1943-1945), 1979--- Tome XI (1946-1952), 1980---Tome XII (1953-1956), 1980 ---Tome XIII (1957-1962), 1981---Tome XIV (1963), 1981---Tome XV (1964-1979), 1981.

[*Avec des inédits . Illustrations choisies par l'auteur. En outre, Aragon a parfois repris, mais le plus souvent écrit spécialement pour les huit premiers volumes un ou plusieurs textes qui éclairent la période concernée et constituent une importante source de renseignements . Nous indiquons ci-dessous le titre ou l'objet de quelques-uns de ces commentaires tardifs auxquels nous nous sommes référés*]:

-OP1: "Ecrit au seuil", p. 11-33

[OP2: reprise d'un article de 1968: "L'homme coupé en deux", pp. 9-52]

-OP3: "L'an 26", pp. 9-10

-OP4: "J'appelle poésie cet envers du temps", pp. 9-36; "Prélude à un autodafé", pp. 139-146; "Tout ne finit pas par des chansons", pp. 307-321

-OP5 : "Une Préface morcelée" (1) "Avertissement";"[...](2) "D'Elsa et de l'amour d'Elsa" ; [...](3) "Maïakovski et ce qui s'en suivit...";"L'Entracte de mai ...et ce qui s'en suivit" ; [...] (4) "Ce poème que je déteste" ; [...](5) "L'An 31 et l'envers de ce temps"; [...](6) "1932. Janvier-février-mars -avril"; [...] (7) "1933"

-OP6 : "Circonstances de la poésie en 1934"(1), (2); "D'un congrès et de ce qui s'en suivit", "Fin de l'année 34"; autres textes sur 1935 ,notamment sur le Congrès de Paris, et post-scriptum à <u>Commune 26</u>

-OP7: de même, de nombreux textes tardifs commentent mois par mois l'année 36 entre p. 9 et p. 234; plusieurs autres textes tardifs sur les événements de l'année 37 entre pp. 271-288, p. 351-373, p. 441-448.

-OP8 : "La chronologie remise en ordre" , pp. 7-10; "1938 (Ouverture)", pp. 15-18; "Janvier, février", pp. 33-34; sur mars-

avril 38 : pp. 53-56; pp. 85-88; pp. 93-98; pp. 107-108; "Faut-il en dire davantage?", pp. 109-116.

Une nouvelle édition de L'OEuvre poétique en 7 volumes , revue et corrigée par Edouard RUIZ, a été publiée en 1989 aux éditions Messidor /Le Livre Club Diderot. (Tome 1 : 1917-1926; tome 2 : 1927-1935; tome 3: 1936-1940; tome 4: 1942-1952; tome 5 : 1953-1959; tome 6: 1960-1965; tome 7: 1966-1982).

1.2 OEuvres séparées (poèmes, vers)

Le Mouvement perpétuel (nrf, 1926) précédé de Feu de joie (1920), repris en coll. "Poésie" /Gallimard, 1970. (en abrégé : MP, FJ)
Le Crève-coeur suivi du Nouveau Crève-coeur (nrf, 1946) , coll. "Poésie"/Gallimard
La Diane française (Seghers, 1945) suivi de En étrange pays dans mon pays lui-même, (1947), rééd. Seghers
Les Yeux d'Elsa (Cahiers du Rhône, Sehers 1942), éd. Seghers.
Les Yeux et la mémoire , nrf, Gallimard, 1954. (abrégé : YM)
Le Roman inachevé (nrf, 1956), éd. "Poésie"/Gallimard. (abrégé : RI)
Elsa, poème , nrf, Gallimard, 1959. (abrégé: E)
Les Poètes (nrf, 1960), éd. "Poésie"/Gallimard (abrégé : P)
Le Fou d'Elsa, nrf, éd. Gallimard, 1963. (abrégé : FE)
Il ne m'est Paris que d'Elsa (1963), rééd. Seghers, 1975.
Le Voyage de Hollande et autres poèmes (1965), rééd. Seghers, 1981.
Les Chambres, *poème du temps qui ne passe pas* (EFR, 1969), coll. "Petite sirène", 1983. (abrégé : Ch)
Les Adieux et autres poèmes (OP15, 1981), éd. Messidor/Temps actuels, 1982.(abrégé: A).

1.3 OEuvres séparées (prose , romans , essais)

Anicet ou le Panorama, roman (nrf, 1921), coll. "folio". (abrégé : AP)
Les Aventures de Télémaque (nrf, 1922), nrf, éd. Gallimard, 1966.
Le Libertinage (nrf, 1924), coll. "L'imaginaire", éd. Gallimard, 1981 (abrégé : Li)
La Défense de l'infini (Fragments) , présentation et notes d'Edouard RUIZ, nrf, Gallimard, 1986. [*certains fragments inédits; période d'écriture: 1923-1927*]. (abrégé: DI)
Le Paysan de Paris (nrf, 1926), coll. "Folio". (abrégé : PP)
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
Le Monde réel :
Les Cloches de Bâle (Denoël, 1934), repris dans la coll. "folio"
Les Beaux quartiers (Denoël, 1936), repris dans la coll. "folio"
Les Voyageurs de l'impériale (éd. altérée :nrf, 1942; éd. rétablie : 1947; seconde version réécrite : 1965 , pour les ORC), repris dans la coll. "folio".
Aurélien (nrf, 1944)
Les Communistes, première époque, première version (les Editeurs Français Réunis, volumes I à VI, 1949-50)
Les Communistes, version réécrite , 1967, pour les ORC (vol. 23-26); repris en quatre volumes en Livre de Poche (1967-1968) ; réédité en 1982 chez Messidor, Temps actuels en deux volumes (nos références aux pages de la postface des Communistes ,"La fin du "Monde réel", renvoient à cette dernière édition . (abrégé : C)).
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
La Semaine sainte (nrf, 1958), repris en coll. de Poche, en deux volumes, avec la préface écrite pour les ORC.

Le Mentir-vrai, nouvelles, nrf, Gallimard, 1980. (abrégé : MV)
*La Mise à mort (nrf, 1965), repris dans la coll. "folio" , avec la postface écrite pour l'édition des ORC (abrégé : MM).
*Blanche ou l'oubli nrf, éd. Gallimard, 1967 (abrégé : BO).
*Henri Matisse, roman, tomes I et II, nrf, Gallimard, 1971. (abrégé : HM)
*Théâtre/Roman, nrf, Gallimard, 1974. (abrégé : T/R).
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
Les Collages (1965), coll. "Savoir", éd. Hermann, 1980. [*recueils de textes de 1923 à 1965*]
Traité du style (1928), coll. "L'imaginaire", éd. Gallimard . (abrégé : TS) [+ *A signaler à titre complémentaire: un texte d'Aragon, "Critique du Traité du style"--juin 1930-- a été publié récemment dans L'Infini, N°17, hiver 1987, éd. Gallimard, pp. 10-18*].
Pour un réalisme socialiste, éd. Denoël et Steele, 1935 (abrégé : PR).
L'Homme communiste, éd. nrf, Gallimard, vol. I, 1946; volume II, 1953.
Chroniques de la pluie et du beau temps, précédé de Chroniques du bel canto (1946), les Editeurs Français Réunis, 1979.
Le Neveu de M. Duval, les Editeurs Français Réunis, 1953.
La Lumière de Stendhal, éd. Denoël , 1954.
Littératures soviétiques, éd. Denoël , 1955 (abrégé: LS).
J'abats mon jeu, les Editeurs Français Réunis, 1959 . (abrégé : JJ).
Elsa Triolet choisie par Aragon, coll. "nrf", Gallimard, 1960 (cf. en particulier , "Introduction" : pp. 9-52).
Shakespeare, avec des illustrations de Picasso, éd. du Cercle d'Art "Shakespeare, Hamlet et nous" et "Murmure". [*Le premier texte a été repris sous le titre "Shakespeare, Picasso et nous", dans Les Lettres françaises n°1102, du 21 octobre 1965, et le second texte , "Murmure", est le "Premier conte de la chemise rouge" , dans La Mise à mort*].
Je n'ai jamais appris à écrire ou *les incipit* (1969), coll. "Les Sentiers de la création" , éd. Flammarion , 1981. (abrégé : JI).
Ecrits sur l'art moderne, éd. Flammarion, 1981.
Pour expliquer ce que j'étais , nrf, Gallimard, 1989. [*texte de 1943 publié à titre posthume*].

1. 4. Ouvrages en collaboration avec :

-Jean COCTEAU, Entretiens sur le musée de Dresde, éd. du Cercle d'Art, 1957.
-André MAUROIS, Histoire parallèle des Etats-Unis et de l'U.R.S.S de 1917 à nos jours, Presses de la Cité, 1962 (éd. originale).
Tome I ARAGON : Histoire de l'U.R.S.S. (1917 - 1939)
Tome II ARAGON : Histoire de l'U.R.S.S. (1939 - 1960)
[Tome III MAUROIS : Histoire des Etats-Unis de 1917 à 1961]
Tome IV [MAUROIS : Conversations avec quelques Américains éminents]
-- ARAGON : Aperçus donnés par quelques Soviétiques éminents

1. 5. Quelques préfaces (Romans ou essais. Années 60.)

--"Je tiens ce livre pour un événement majeur", préface à Roger GARAUDY, D'un réalisme sans rivages, Plon, 1963, pp. 11-19 (repris dans Les Lettres françaises , n°997, du 3 octobre 1963.
--"Préface" à Une nuit avec Hamlet de Vladimir HOLAN , traduit du tchèque par Dominique Grandmont, Gallimard, 1968, pp. I-VIII. (repris dans Les Lettres françaises, n°1238, du 26 juin 1968, pp. 3-4.
--"Ce roman que je tiens pour une oeuvre majeure", préface à La Plaisanterie de Milan KUNDERA, traduit du tchèque par M. Aymonin,

Gallimard, coll. "Du monde entier", pp. I à VI . (repris dans Les Lettres françaises , n°1252, du 9 octobre 1968).

1. 6. Principaux articles (fin 1959-1977)

[*Pour ne pas allonger inutilement cette liste, nous n'indiquons pas les articles repris dans les oeuvres citées (cf. rubriques 1.1., 1.2 et 1.3) . Pour compléter le relevé des articles de cette période, on se reportera à la bibliographie de Crispin GEOGHEGAN (voir rubrique 8). Les articles que nous mentionnons ci-dessous concernent essentiellement la création, l'écriture romanesque; ou bien, ils font référence à des personnes , à des auteurs cités dans les derniers romans, à des thèmes importants de notre corpus.*]

--"Aragon vous parle de lui-même", France nouvelle , jeudi 17 décembre 1959, n°739, p. 32.
--"Aragon vous parle de la difficulté qu'il y a à écrire l'histoire", France nouvelle, du jeudi 31 décembre 1959, n°741, p. 28.
--"Pour les 70 ans de Léon Moussinac", Les Lettres françaises (abrégé: LF), n°809, du 28 janvier 1960, p. 1.
--"Car c'est de l'homme qu'il s'agit...", LF, n°848 du 3 novembre 1960, p. 1 et 5. [*Sur St John Perse*].
--"D'un Parnasse à bâtons rompus", LF, n°922 du 12 avril 1962, pp. 1 et 8.
--"Le discours de Prague", LF, n°944, du 20 septembre 1962, p. 7.
--"L'Aventure terrestre de Tristan Tzara", LF, n°1010 du 2 janvier 1964, p. 1 et 6.
--"L'Homme Tzara", LF, n°1011 du 9 janvier 1964, pp. 1 et 8-9.
--"A qui le tour?", LF, n°1014 du 30 janvier, pp. 1 et 8 . [*Sur la mort du Dr Théodore Fraenkel*].
--"Les Clefs", LF, n°1015, du 6 février 1964, pp. 1 , et 8-9.
--"Puisque vous m'avez fait docteur...", LF, n°1063 du 14 janvier 1965, p. 1 et p. 6.
--"Un réalisme du devenir", LF, n°1083 du 3 juin 1965, pp. 1 et 6-7.
--"J'avoue oui: Fougère c'est Elsa Triolet", Elle , du 29 juillet 1965, n°1023, p. 41 [*"Document : Un amour unique d'aujourd'hui" (pp. 40-45) ; photos en couleurs d' Aragon et d'Elsa au Moulin de St Arnoult-en Yvelines avec des légendes d'Aragon*]
--"Qu'est-ce que l'art, J.L. Godard?", LF, n°1096, du 9 septembre 1965, pp. 1 et 8.
--"Shakespeare, Vercors et nous", I, LF, n°1116, du 20 janvier 1966, pp. 1 et 10. --II, "Parenthèse", n°1117, du 3 février 1966, p. 7.--III, "Hamlet, c'est nous", n°1118, du 10 février 1966, p. 3.--
--"A propos de la résolution", Cahiers du communisme, "Débats sur les problèmes idéologiques et culturels" , n°s 5-6, mai-juin 1966, pp. 262-264 (et "Résolution" : pp. 265-280).
--"Lautréamont et nous", n°1185, du 1er juin 1967, I , "Ce qu'il fut pour la génération de 1917", pp. 5 -9.
--"Lautréamont et nous", II, "Les Poésies voient le jour", n°1186 du 8 juin 1967, pp. 3-9.
--"La preuve par l'autre". Le "comment" des OC", LF, n°1198 du 7 septembre 1967, pp. 3, 4 et 5.
--"Un commentaire d'Aragon en marge des Champs magnétiques d'A. Breton et Ph. Soupault : l'homme coupé en deux", LF, n°1233 du 9 mai 1968, pp. 3 à 9 [*repris dans OP2*].
--"J'avais voté Beckett", n°1306, du 29 octobre 1969, pp. 3-4.
--"Créer comme si", n°1314 du 24 décembre 1969, pp. 3 et 4.

--"Ce que personne ne m'avait jamais demandé", Les Nouvelles littéraires, n°2216, du 12 mars 1970, pp. 1 et 11.
--"Pour saluer Limbour", LF, n°1336 du 27 mai 1970, pp. 3 et 4.
--"Reconstituer le crime", LF, n°1367 du 6 janvier 1971, pp. 3 et 4.
--"Le Créer", n°1368, du 13 janvier 1971, p. 3.
--"Le quatrième chant", LF, n°1370, du 27 janvier 1971, pp. 3-5.
--"Lettre ouverte à André Breton sur Le Regard du sourd, l'art , la science et la liberté", LF, n°1388 du 2 juin 1971, pp. 3 et 15.
--"Le Contrairedit", LF, n°1427 du 15 mars 1972, pp. 3-6. [*Repris sous le titre "Le contraire-dit" dans Le Mentir-vrai, nouvelles, MV, op. cité, 1980, pp. 497-528; texte écrit en 1970*].
--"La Valse des Adieux", n°1455, du 11 octobre 1972, pp. 3-5. [*Repris comme texte de clôture dans Le Mentir-vrai, nouvelles, MV, op. cité, 1980, p. 529-543*].
--"D'un grand art nouveau: la recherche", L'Humanité, du 5 mai 1977, pp. 1-8-9. [*largement repris , sauf le "Post-scriptum", dans Essais de critique génétique, ouvrage collectif publié par Louis HAY, coll. "Textes et manuscrits", éd. Flammarion, 1979.*]

2. ENTRETIENS DES ANNEES 60-70 (émissions, ouvrages, articles de revue)

Entretiens avec Francis Crémieux , nrf, éd. Gallimard, 1964 (dix entretiens sur France-culture, RTF, d'octobre 1963 à janvier 1964)
Aragon parle avec Dominique Arban , éd. Seghers, 1968.

--(avec Paul CHWATT), "Je souhaite l'avènement d'une société dont la cellule de base serait le couple", LF, n°1016, du 13 février 1964, p. 7.
--(Aragon et Elsa Triolet, entretien avec Jeannie CHAUVEAU) "Quel est le secret d'un amour sans fin?", Elle, 14 février 1964, n°947, pp. 88-93.
--(avec J. J. BROCHIER) : "Mon siècle", Le Magazine littéraire, n°10 , septembre 1967, pp. 12-16.
--(Propos recueillis par J.P [*peut-être Jacqueline Piatier, signataire d'un article sur Blanche ou l'oubli dans ce même numéro du journal?*]) , "Il n'y a pas de solution de continuité dans mon oeuvre", Le Monde, du 13 septembre 1967, p. IV
--(avec Jacques HENRIC) "Entretien avec Aragon", France nouvelle, n°1144, du 20 septembre 1967, pp. 18-19.
--(Entretien avec Yvonne BABY) "Le malheur n'est pas plus obligatoire que le bonheur", Le Monde, n°9083, du 29 mars 1974, pp. 18-19.
--(Entretien avec Michel LANCELOT), "Jusqu'au bout avec Aragon", Lui, avril 1974, pp. 5 à 8, 12, 14, 18, 22, 26, 28, 32, 50 et 54.
--(Entretien avec Jean RISTAT), "Vingt-six questions à Aragon", Le Magazine littéraire, n°89, juin 1974, pp. 21-25 et p. 58.
--Dits et non-dits (six émissions télévisées, avec Jean RISTAT et Raoul SANGLA, A2, Télévision Française, octobre-novembre 1979). Quelques extraits de ces émissions ont été publiés dans La Nouvelle critique, "Aragon, dits et non-dits", n°128, novembre 1979, pp. 26-36.

3. ETUDES CRITIQUES SUR ARAGON

3.1. Ouvrages consultés

[*NB. Cette liste comprend, pour l'essentiel, les ouvrages -- généralement publiés après 1970-- qui analysent un ou plusieurs romans de notre corpus. Quelques autres ouvrages sont mentionnés , soit parce qu'ils sont cités au cours de notre étude, soit parce qu'il*

s'agit d'ouvrages récents qui ne se trouvent pas répertoriés dans les bibliographies citées dans la rubrique 8.] .

BERNARD Jacqueline, Aragon. La permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel, Librairie José Corti, 1984.
BIBROWSKA Sophie, Une Mise à mort. L'itinéraire romanesque d'Aragon, "Dossiers des Lettres nouvelles", éd. Denoël, 1972.
BOUGNOUX Daniel, *Blanche ou l'oubli* d'Aragon , coll. "Poche critique", éd. Hachette, 1973.
DAIX Pierre, Aragon. Une vie à changer, éd. du Seuil, 1975
FOLLET Lionel, *Aurélien*: le fantasme et l'histoire, réédition Annales littéraires de l'Université de Besançon- Les Belles-Lettres, 1988.
GARAUDY Roger, L'Itinéraire d'Aragon, Vocations X, nrf, Gallimard, 1961
GINDINE Yvette, Aragon prosateur surréaliste, Droz, Genève, 1966.
HAROCHE Charles, L'Idée de l'amour dans *Le Fou d'Elsa* et l'oeuvre d'Aragon, nrf Gallimard, 1966.
Les Langages du roman, les Editeurs Français Réunis, 1976. [*NB : cf. pp. 294-318 qui portent sur l'un des derniers romans d'Aragon, Blanche ou l'oubli*].
LECHERBONNIER Bernard, Aragon, coll. "Présence littéraire", éd. Bordas, 1971.
--Les Critiques de notre temps et Aragon, éd. Garnier , 1976.
LEVI- VALENSI Jacqueline , Aragon romancier. D'*Anicet à Aurélien*, éd. Sedes, 1989.
SCHUSTER Jean, Aragon au défi, Le Petit Ecrasons 4, Le Terrain Vague (Allocution au Cercle K. Marx, du 11-3-1966), Archives 56/68, Paris, Losfeld, 1969.
SUR Jean, Aragon, le réalisme de l'amour, éd. du Centurion, Paris, 1966. [*Cet ouvrage a été annoté par Aragon après la publication de La Mise à mort. Mais il concerne essentiellement l'oeuvre jusqu'au Fou d'Elsa (1963). Les commentaires d'Aragon sont parfois assez critiques..*]
WALLARD Daniel, Aragon : un portrait. Textes et documents choisis et présentés par D. Wallard, Paris ,éd. du Cercle d'art, 1979. [*Album de photographies , propos d'Aragon...*].

[ouvrages collectifs] :

--Sur Aragon: *Le Libertinage*, Publications-diffusion Université de Provence, 1986.
--Aurélien ou l'écriture indirecte, Etudes recueillies par Suzanne RAVIS, coll. "Unichamp", éd. Champion, 1988.
--Histoire/Roman: *La Semaine sainte* d'Aragon, Actes du colloque d'Aix-en-Provence (septembre 1987), Publications de l'Université de Provence, 1988.

3. 2. Articles , numéros spéciaux de revues

[*Nous donnons ici la liste des articles sur les derniers romans que nous avons consultés; les autres articles mentionnés traitent de la théorie de l'écriture chez Aragon, ou analysent un thème repris dans les derniers romans*].

3.2.1 : quelques articles de la réception

--ANEX Georges, "Une mémoire délivrée", Journal de Genève, 14-15 octobre 1967, p. 16.

--DUMUR Guy, "Le nouveau roman d'Aragon: Blanche ou l'oubli", La Gazette de Lausanne, n°217, samedi-dimanche 16-17 septembre 1967, pp. 27 et 29.
--ETIEMBLE, "Avant-critique", LF, n°1079 du 6 mai 1965.
--HELLENS Franz, "En lisant La Mise à mort, Europe, n°454-455, février - mars 1967, pp. 173-176.
--HENTGES Pierre, "L'imaginaire et le réel" [sur la Mise à mort], Europe, ibidem, pp. 201-209.
--JUIN Hubert, "La mémoire en question", Marginales n°116, décembre 1967, pp. 20-27. [sur Blanche ou l'oubli]
--"Théâtre-roman", Le Magazine littéraire, n°89, juin 1974, pp. 9-11.
--LEPAPE Pierre, "C'est Aragon le masque de fer", Télérama, n°1553 du mercredi 17 octobre 1979, pp. 30-31 . [*Compte-rendu des entretiens télévisés diffusés sur A2, "Dits et non-dits"*]
--LORENT Laure-Elisabeth, "La Mise à mort, par Aragon", La Revue nouvelle, 15 novembre 1966, n°11, pp. 463-468.
--MADAULE Jacques, "A propos de Blanche ou l'oubli", Europe, décembre 1967, n°464, pp. 258-266.
--François NOURISSIER, "A la folie. La Mise à mort d'Aragon", La Gazette de Lausanne, samedi-dimanche 29-30 mai 1965, p. 13.
--PIATIER Jacqueline, "Un portrait en trompe-l'oeil: Blanche ou l'oubli", Le Monde (Supplément au numéro 7050) du 13 septembre 1967, p. V.
--SOLLERS Philippe, "Lu et approuvé par Philippe Sollers: Une science de l'anomalie", Le Monde, ibidem.
--WURMSER André, "A la croisée des romans", LF, n°1200 du 20 septembre 1967.

3.2.2 : autres articles

--BABILAS Wolfgang, "Aragon und Hölderlin", Hölderlin-Jahrbuch, 1967-68, J.C. Mohr, Tübingen, pp. 209-239.
--"Le collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon", Revue des sciences humaines , n°151, juillet-septembre 1973, pp. 329-354.
--BAUDE Jeanne-Marie, "L'esthétique et ses masques : les textes théoriques d'Aragon dans La Révoluton surréaliste", Recherches sur l'histoire de la poétique, Etudes publiées par Marc-Mathieu MUNCH, éd. Peter Lang S.A. Berne, 1984, pp. 135-154.
--BEGUIN Edouard, "La lecture au miroir. Remarques pour lire La Mise à mort", Aporie, n°10, novembre 1988, Le Revest -les -Eaux, pp. 23-33.
--"Les incipit ou les mots de la fin", Europe, n° 717-718 (janvier-février 1989), pp. 80-90.
--BEN TALEB Othmann, "La clôture du récit aragonien", Le Point final, Actes du colloque de Clermont-Ferrand présentés par Alain MONTANDON, Faculté des lettres de Clermont-Ferrand II, nouvelle série, fascicule 20, 1984, pp. 129-144.
--BOUGNOUX Daniel, "L'échange fou (Prose, peinture, poésie dans quelques oeuvres récentes de L. Aragon)", Europe, n°526, février 1973, pp. 178-192.
--"Chambre obscure", Silex n°3, 1977, pp. 118-142. [*Lecture de "Murmure", le "Premier conte..." de La Mise à mort*].
--"Le théâtre de Sébastien", La Nouvelle critique, n°97, 1977, pp. 69-74.
--"Petit index irraisonné", L'Arc, n°53, 1973, pp. 35-42.
--"Girardisme et littérature: une lecture de La Mise à mort", dans Violence et vérité autour de René Girard, sous la direction de Paul DUMOUCHEL, Grasset, 1985, pp. 459-467.

--CHARLES Michel, "Aragon lecteur de Lautréamont", Cahiers de l'association internationale pour l'étude de Dada et du suréalisme, n°4, 1970, pp. 65-78.
--CLEMENT Catherine, "L'âme pupilline", L'Arc, n°53, 1973, pp. 43-48.
--"Le temps du regard: roman/regard/regression ou *l'Ame pupilline*", Miroirs du sujet, coll. 10/18, U.G.E., 1975, pp. 28-61 [*Nouvelle version augmentée de l'article précédent*].
--DAIX Pierre, "Aragon, Picasso, Matisse ou la preuve par la peinture", Le Magazine littéraire, n°89, juin 1974, pp. 16-18.
--DANG TRAN Jacqueline, "La Mise à mort d'Aragon. Une hypothèse baroque", dans Interférences, Faculté des Lettres de l'Université de Rennes II, 1987, pp. 129-148.
--FAYE Jean-Pierre, "Oublier vrai. Ecriture et vérité", LF, n°1215 du 3 janvier 1968, pp. 10-11.
--FISCHER Ernst, "A propos de La Mise à mort ou Postface à La Mise à mort", LF, n°1235 du 7 juin 1968, p. 8.
--FORMENTELLI Eliane, "Le miroir et la voix. Etude sur La Mise à mort d'Aragon", L'Objet au défi, coll. "Ecritures et arts contemporains. Champs des activités surréalistes", PUF, pp. 39-58.
--HAROCHE Charles, "Fougère en quête d'une identité", Faites entrer l'infini, Journal de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet , n°5, mars 1988, p. 15.
--HILSUM Mireille, "Les préfaces tardives d'Aragon", Poétique, n°69, février 1987, pp. 45-60.
--JAKOBSON Roman, "Le métalangage d'Aragon", L'Arc, n°53, pp. 79-84.
--JEAN Raymond, "Ouvertures, phrases-seuils" , Critique, n°288, mai 1971, p. 421-431.
--KOTLER Eliane, "Sens et sensations . Regards sur les collages et la typographie dans Le Paysan de Paris", Les Mots La Vie, n°5, Faculté des Lettres de Nice, 1987, pp. 69-80.pp. 69-80.
--LABRY Suzanne, "A propos des "croisements" dans l'oeuvre romanesque d'E. Triolet et d'Aragon", Europe, n°454-455, février-mars 1967, pp. 93-103.
--"Le poète d'Elsa", ibidem, pp. 130-144.
--LAHANQUE Reynald, "Le réalisme au service de la Révolution", Autrement dire, n°1, Presses Universitaires de Nancy, 1984, pp. 15-43.
--LAMBERT Annie, "Ecrire la voix", Silex n° spécial 8/9, pp. 118-124.
--LAVOINNE Yves, "La notion de roman chez Aragon", Travaux de linguistique et de littérature, Klincksieck, IX, 2, Strasbourg, 1971, pp. 219-227.
--LANCE-OTTERBEIN Renate, "Le Fonds Aragon ouvert pour inventaire", La Pensée, n°260, novembre-décembre 1987, pp. 83-92.
--LECHERBONNIER Bernard, "Le masque et le miroir", L'Arc, n°53, 1973, pp. 12-22.
--LEVI-VALENSI Jacqueline, "L'Histoire et le "mentir-vrai" dans La Semaine sainte", dans Récit et histoire. Etudes réunies par Jean BESSIERE, Université de Picardie, PUF, 1984, pp. 125-137.
--LIMAT-LETELLIER Nathalie, "Présentation d'un manuscrit en abyme : Théâtre/Roman", Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, n°1, Annales littéraires de l'Université de Besançon-Les Belles-Lettres, 1988, pp. 33-83.
--"La Semaine sainte au seuil des derniers romans", Histoire/Roman. *La Semaine sainte* d'Aragon, Actes du Colloque d'Aix-en Provence (septembre 1987), Publications de l'Université de Provence, 1988, pp. 266-292.
--"Le "mystère de finir" dans les derniers romans d'Aragon", Europe, n° 717-718 (janvier-février 1989), pp. 91-103.

--"Les "Ecritures automatiques" d'Aragon, à paraître fin 1990-début 1991 aux éd. du CNRS dans un ouvrage collectif sur l'écriture automatique.
--MILNER Jean-Claude, "Grammaire d'Aragon", Les Cahiers pour l'analyse n°7, mars-avril 1967, pp. 45-56.
--MONTALBETTI Jean, "Métamorphoses d'Aragon", La Revue de Paris, mars 1968, pp. 6-14.
--PEYTARD Jean, "Variantes et change des instances textuelles dans le tome IV des Communistes (Problèmes de méthodologie), Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, n°1, Annales littéraires de l'Université de Besançon - Les Belles-Lettres, 1988, pp. 129-158.
--"Aragon, la linguistique et le roman", Recherches croisées Aragon /Elsa Triolet, n°2, Annales littéraires de l'Université de Besançon - Les Belles -Lettres, 1989, pp. 199-232.
--POIRSON Alain, "Aragon/contradictions", Silex, "Aurélien/Télévision", n°8/9, 1978, pp. 152-159.
--PREVOST Jean, "Aragon : formation et transformation", La Nouvelle critique, n°105, juin-juillet 1977, pp. 7 -12.
--RAVIS-FRANÇON Suzanne, "Un personnage nommé le Temps", L'Arc, n°53, 1973, pp. 27-34.
--"Répétition et progression dans Aurélien, ou le roman comme creuset des contraires chez Aragon", La Pensée, n°193, juin 1977, pp. 31-53.
--"La dernière entrevue", Europe, n° 717-718 (janvier-février 1989), pp. 128-136.
--RISTAT Jean, "Du manuscrit d'Aragon considéré comme un jeu de cartes", Digraphe, n°11, avril 1977, pp. 140-147.
--ROBEL Léon, "La langue et la culture russes comme générateurs du roman français: La Mise à mort d'Aragon", dans De la genèse du texte littéraire. (Manuscrit, auteur, texte , critique.). Actes du colloque franco-soviétique. ITMM, (CNRS), Institut GorKi, éd. Du Lerot (Tusson), 1988, pp. 169-183.
--THIBEAUDEAU Jean, "Henri Matisse, roman ou la peinture dans le livre, ailleurs (2), La Nouvelle critique, décembre 1974-janvier 1975, n° double 1979-1980, pp. 100-107.
--VASSEVIERE Maryse, "La réécriture des Communistes d'aragon", Littérature, n°4, décembre 1971, pp. 70-89.
--"La fureur de lire", Europe, n° 717-718 (janvier-février 1989), pp. 65-79.
--"OEuvres croisées : Aragon, Breton et le mystère du manoir d'Ango", Recherches croisées Aragon /Elsa Triolet, n°2, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1989, p. 159-188.
--WEILLJean-Claude, "La cage-écriture, ou la cueillette des trèfles à quatre", Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, n°1, Annales litéraires de l'Université de Besançon-Les Belles-Lettres, 1988, pp. 159-165.
--"Aragon, Proust et le téléphone", Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, n°2, Annales littéraires de l'Université de Besançon, diffusion Les Belles-Lettres, 1989, pp.189-197.

3.2.3: Revues et numéros spéciaux de revue sur l'oeuvre d'Aragon et/ou d'Elsa Triolet (par ordre chronologique de parution):

[*NB : Les articles qui portent sur les derniers romans ont été mentionnés séparément dans les rubriques 3.2.1 ou 3.2.2*].

--Europe, "Elsa Triolet et Aragon", n°454-455, février-mars 1967.
--Le Magazine littéraire, "Le siècle d'Aragon", n°10, septembre 1967.

--L'Arc, "Aragon", n°53, 1973.
--Le Magazine littéraire, n°89, juin 1974. "Un entretien, un dossier Aragon."
--Silex, "Aurélien/Télévision", n°8/9, 1978.
--Faites entrer l'infini, Journal de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, numéro 1 (février 1986); numéro 2 (septembre 1986); numéro 3 (mars 1987); numéro 4 (septembre 1987); numéro 5 (mars 1988); numéro 6 (septembre 1988); numéro 7 (mai 1989); numéro 8 (décembre 1989); numéro 9 (mai 1990).
--La Pensée, n°260, novembre-décembre 1987, "Aragon : je lègue à la nation".
--Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, n°1, Annales littéraires de l'Université de Besançon, diffusion Les Belles-Lettres, 1988.
--Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, n°2, Annales littéraires de l'Université de Besançon, diffusion Les Belles-Lettres, 1989.
--Europe, "Aragon romancier", n°s 717-718 (janvier-février 1989).
--Textuel (Cahiers 33/44), STD, Université de Paris 7, n°4/5, 1989.
--Roman 20/50 , (Centre d'études du roman des années 1920 aux années 1950 de l'Université de Lille III), n°7, mars 1989.
--Revue d'histoire littéraire de la France, janvier-février 1990.

3.3 : A propos de la mort d'Aragon (décédé le 24 décembre 1982, vers 0h.05) : manifestations à sa mémoire et fragments d'un dossier de presse

[*Réactions diverses, souvent passionnelles , bilans de la vie et l'oeuvre, hommages de nombreuses personnalités, témoignages, évocations des dernières années de l'écrivain...*]

--Michel APEL-MULLER, "Hommage à Aragon" (texte de l'allocution prononcée le 18 janvier 1983 dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne), La Pensée, n°232, mars-avril 1983, pp. 7 à 13.
- - - - - - - - - - - - - - - - -
--France-soir du 28 décembre 1982.
--L'Express, du 31 décembre au 6 janvier 1983, pp. 20 à 28.
--Le Figaro, samedi 25 -dimanche 26 décembre 1982, pp . 10.
--L'Humanité du lundi 27 décembre 1982, p. 1 et pp. 3-6.
--L'Humanité du mardi 28 et du mercredi 29 décembre 1982.
--L'Humanité-L'Humanité dimanche, n°hors série, jeudi 30 décembre 1982, n° spécial ARAGON, pp. 1-16.
--Le Matin , n°1816 du mercredi 29 décembre 1982, pp. 1, 2 à 5.
--Le Monde n°11790 du samedi 25 décembre 1982, p. 1, pp. 6 à 8.
--Le Monde, n°11793 du 29 décembre 1982, p. 1 et p. 26.
--Le Nouvel Observateur n°947 du 1er au 7 janvier 1983, pp. 18-19 et pp. 48-54.
--Le Point n°537 du 3 au 9 janvier 1983, p. 20 et pp. 55-57.
--Le Quotidien de Paris, n°958, samedi 25-dimanche 26 décembre 1982, pp. 1 et pp. 3-11.
--Les Nouvelles littéraires du 28 décembre 1982 au 5 janvier 1983. (Numéro spécial Aragon), pp. 1 à 24.
--Libération n°499 du 25 et 26 décembre 1982, pp. 12 à 15.
--Libération, n°500 du 27 décembre 1982, pp. 13 à p. 28
--Révolution, n°148, du 31 décembre 1982 au 6 janvier 1983.
--Paris- Match du 7 janvier 1983, pp. 28 à 39 et p. 64.
--VSD du 30 décembre 1982 au 5 janvier 1983, pp. 14 et 15
- - - - - - - - - - - - - - - - -
MORELLE Paul, Un nouveau cadavre. Aragon, éd. La Table ronde, Paris, 1984. [*NB: Un pamphlet*].

RISTAT Jean, Tombeau de Monsieur Aragon, nrf, éd. Gallimard, 1983. [*Un poème.*].

4. CRITIQUE ET THEORIE DE LA LITTERATURE, HISTOIRE LITTERAIRE.

4. 1. Ouvrages

ARISTOTE, Poétique, éd. Les Belles-Lettres, 1952.
AUERBACH Erich, Mimesis. La représentaton de la réalité dans la littérature occidentale, "Bibliothèque des idées", nrf, Gallimard,1968.
BAKHTINE Mikhaël,La Poétique de Dostoïevski, 1970, éd. du Seuil coll. "Pierres vives" , Préface de Julia KRISTEVA, "Une poétique ruinée".
--Esthétique et théorie du roman, nrf éd. Gallimard, 1978.
BARBEDETTE Gilles, L'Invitation au mensonge. Essai sur le roman, nrf Essais, Gallimard, 1989.
BARTHES Roland, Le Degré 0 de l'écriture (1953), suivi de Nouveaux essas critiques, repris coll." Points", éd. du Seuil.
--Essais critiques (1964), coll "Tel quel", éd. du Seuil, rééd. 1971.
--S/Z, coll. "Tel quel", éd. du Seuil, 1970. (Repris coll. "Points", éd. du Seuil).
--Le Plaisir du texte, coll. "Tel quel", éd. du Seuil, 1973.
BEAUJOUR Michel, Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1980.
BEHAR Henri, Le Théâtre Dada et surréaliste, éd. Gallimard, 1979.
--Littéruptures, Bibliothèque Mélusine, L'Age d'homme, Lausanne, 1988.
--et Michel CARASSOU, Le Surréalisme. Textes et débats, Le Livre de Poche, 1984.
BLANCHOT Maurice, L'Espace littéraire (1955) , repris coll. "Idées", Gallimard, n°155.
--L'Entretien infini, nrf , éd. Galimard, 1969.
BLIN Georges, Stendhal et le problèmes du roman, éd. José Corti, 1953-1954.
BONNET Marguerite, André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste, José Corti, 1975.
BRENNER Jacques, Histoire de la littérature française depuis 1940 à aujourd'hui, éd. Fayard, 1978.(cf. en particulier p. 160-170)
BRETON André, Entretiens (1952) , coll. "Idées", Gallimard, 1969, rééd. 1973.
--Le Surréalisme et la peinture, nrf, Gallimard, 1965.
--La Clef des champs, éd. J. J. Pauvert, 1967.
--Point du jour (1934), coll. "Idées", Gallimard, 1970.
CALVINO Italo, La Machine littérature (Essais) , éd. du Seuil, 1984.
CHARLES Michel, Rhétorique de la lecture, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1977.
CHARPENTRAT Pierre, Le Mirage baroque, coll. "Critique", éd. de Minuit, 1967.
CHENIEUX-GENDRON Jacqueline, Le Surréalisme et le roman, coll. "Lettera", L'Age d'homme, Lausanne, 1983.
--Le Surréalisme, coll. "Littératures modernes", éd. P.U.F, 1984.
COMBES Patrick, La Littérature et le mouvement de mai 1968, éd. Seghers 1984 (en particulier pp. 57-66.)
COMPAGNON Antoine, La Seconde main ou le travail de la citation, éd. du Seuil, 1979.

DÄLLENBACH Lucien, Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1977.
DECOTTIGNIES Jean, L'Ecriture de la fiction. coll." Puf écriture", éd. PUF, 1979.
DELORME Maurice, "Hölderlin et la Révolution française, éd. du Rocher, Monaco, 1959.
DELEUZE Gilles, Logique du sens, coll; "Critique", éd. du Seuil, éd. de Minuit, 1969.
DERRIDA Jacques, L'Ecriture et la différence, coll. "Tel quel", éd. du Seuil, 1967.
--La Dissémination, coll. "Tel quel", éd. du Seuil, 1972.
DUMAS Marie-Claire , Robert Desnos et l'exploration des limites, éd. Klincksieck, 1980.
--Etude de *Corps et biens*, coll. Unichamp, Librairie H. Champion, 1984.
DUPRIEZ Bernard, Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire), coll. 10/18, n°1370, UGE, 1977.
ECO Umberto, L'OEuvre ouverte, 1965 pour la traduction française, repris en coll. "Points", éd. du Seuil.
--La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique, éd. Mercure de France, 1972.
FELMAN Soshana, La Folie et la chose littéraire, éd. du Seuil, 1978.
FONTANIER Pierre, Les Figures du discours, coll. "Champs",éd. Flammarion, 1977.
FOUCAULT Michel, Raymond Roussel, nrf, Gallimard, 1963.
GANS E. L, Essais d'esthétique paradoxale, nrf, "Les essais CCII", Gallimard, 1977.
GENETTE Gérard, Figures I, éd. du Seuil, 1966. Repris coll. "Points", 1976.
--Figures II, coll. "Tel quel", éd. du Seuil, 1969.
--Figures III, coll. "Tel quel", Seuil, 1972
--Mimologiques, coll. Poétique, Seuil, 1976.
--Palimpsestes. La littérature au second degré, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1982.
--Nouveau discours du récit, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1983.
--Seuils, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1987.
GIRARD René, Mensonge romantique et vérité romanesque, Grasset, 1961.

GOLDMANN Lucien, Pour une sociologie du roman, éd. Gallimard, 1964.
--La Création culturelle dans la société moderne, Bibliothèque "Médiations", éd. Gonthier /Denoël, 1971.
GRIVEL Charles, Production de l'intérêt romanesque, éd. Mouton, The Hague-Paris, 1973.
GRACQ Julien, En lisant *en écrivant*, José Corti, 1981.
ISER Wolfgang, L'Acte de lecture, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1985.
JAKOBSON Roman, Huit questions de poétique, coll. "Points", éd. du Seuil, 1977.
JAUSS Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1975.
KAUFMANN Vincent, Le Livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot), éd. Méridiens-Klincksieck, Paris, 1986.
KRISTEVA Julia, SemiotiKé. Recherches pour une sémanalyse, coll. "Tel quel", éd. du Seuil, 1969 (Extraits repris coll. "Points", éd. du Seuil, 1978).
-- Le Texte du roman. Approche d'une structure discursive transformationnelle, éd. Mouton, The Hague-Paris, 1970.

--Histoires d'amour, éd. Denoël, 1983, repris dans la coll. "folio/ Essais", n°24, 1985.
LACHAUD Jean-Marc, B. Brecht, G. Lukacs, questions sur le réalisme, éd. Anthropos, Paris, 1981 .
LEJEUNE Philippe, L'Autobiographie en France, coll. U2, Armand Colin, 1971.
--Le Pacte autobiographique, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1975.
--Moi aussi, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1986.
LENINE, Sur l'art et la littérature, tome 3, coll. "10/18", U.G.E. ("Léon Tolstoï, miroir de la Révolution russe", pp. 79-80).
MACHEREY Pierre, Pour une théorie de la production littéraire, coll. "Théorie IV", éd. François Maspéro, 1974.
MARIN Louis, Le Récit est un piège, éd. Balland, 1986.
MITTERAND Henri, Le Discours du roman, coll. "Puf Ecriture", éd. PUF, 1980.
--Le Regard et le signe: poétique du roman réaliste et naturaliste, PUF, 1987.
PARIS Jean, Univers parallèles, Tome 1. Théâtre. Tome 2. Le Point aveugle. Poésie, roman., éd. du Seuil, 1975.
PAULHAN Jean, Les Fleurs de Tarbes (éd. Gallimard, 1941), repris coll. "Idées", Gallimard, n°298, 1973.
PAVEL Thomas, Univers de la fiction, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1988.
PICARD Michel, La lecture comme jeu, coll. "Critique", Les éd. de Minuit, 1986.
PREVOST Claude, Littérature, politique, idéologie, coll. "Problèmes, Editions sociales, 1973. [cf. sur Aragon et les *Incipit*" : pp. 62-79]; [*cf. aussi pp. 227-231: critique de tendance "althussérienne" de la Résolution du PCF à Argenteuil en 1966 dont il faut rappeler qu'Aragon a été sans doute le principal "auteur"*].
RICARDOU Jean, Problèmes du Nouveau roman, éd. du Seuil, 1967.
--Pour une théorie du Nouveau roman, éd. du Seuil, 1971.
--Le Nouveau roman, coll. "Ecrivains de toujours", n°92, Seuil, 1973.
--Nouveaux problèmes du roman, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1978.
--Théâtre des métamorphoses. Mixte coll. "Fiction et Cie", éd. du Seuil , 1982. [*Cet ouvrage est un "mixte" entre texte littéraire et théorie littéraire.*]
ROBBE-GRILLET Alain, Pour un nouveau roman, 1963, éd. de Minuit.
RIFFATERRE Michaël, La Production du texte, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1979.
--Sémiotique de la poésie, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1983.
ROBERT Marthe, Roman des origines et origines du roman (1972), coll. "Tel" Gallimard, 1981.
ROBIN Régine, Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible., éd. Payot, 1986. Préface de Léon ROBEL.
ROUSSEL Raymond, Comment j'ai écrit certains de mes livres, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1963; UGE , 1977.
ROUSSET Jean, La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon., éd. José Corti, 1954, rééd. 1983.
--Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman., José Corti, 1973.
SANOUILLET Michel , Dada à Paris. (Histoire générale du mouvement Dada. 1915-1923), éd. Jean-Jacques Pauvert, 1965.

SARRAUTE Nathalie, L'Ere du soupçon. Essais sur le roman , nrf, Gallimard, coll. Idées, n°42, 1956.
SOLLERS Philippe, Théorie des exceptions, coll; "Folio essais/inédit, décembre 1985 (1986).
TRIOLET Elsa, La Mise en mots, coll. "Les Sentiers de la création", éd. Skira, 1969.
TODOROV Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, (1970), coll. "Points", éd. du Seuil, 1976.
--Poétique de la prose, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1971.
--Théories du symbole , coll. "Poétique", Seuil, 1977. (repris dans la coll. "Points", 1985, éd. du Seuil).
TZARA Tristan, Sept manifestes dada, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1963.
VAN ROSSUM-GUYON Françoise, Critique du roman, "Bibliothèque des idées", nrf, Gallimard, 1970.

[Ouvrages collectifs]
L'Ambiguïté, Actes du colloque de Clermont-Cologne (27 avril-1er mai 1981), Publications de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1984.
BEHAR Henri, KIHM J. Jacques, et SPRIGGE Elisabeth, Jean Cocteau : l'homme et les miroirs, éd. La table Ronde, 1968.
Dictionnaire des mythes littéraires sous la direction de Pierre BRUNEL, éd. du Rocher, J. P. Bertrand éd., 1988.
Entretiens sur le surréalisme, sous la direction de Ferdinand Alquié, (Colloque de Cerisy-la Salle, 1966) Mouton , Paris-La Haye, 1968.
Funktionen des Fiktiven , Wilhelm Fink Verlag München, 1980 . (Dieter HENRICH, Wolfgang ISER et alii).
La Littérature en France depuis 1968, Bruno VERCIER, Jacques LECARME, Jacques BERSANI, éd. Bordas, 1982.
La Poésie russe, éd. bilingue. Anthologie réunie et publiée sous la direction d'Ela Triolet, éd. Seghers, 1965.
Le lecteur et la lecture dans l'oeuvre (Colloque international sous la direction d'Alain MONTANDON) , Publications Université de Clermont-Ferrand, II, 1982, fascicule 15.
Littérature et réalité, coll. "Points", n°142, éd. du Seuil, 1982. [Textes de Ian WATT, "Réalisme et forme romanesque" (1973); Léo BERSANI, "Le réalisme et la peur du désir" (1975); Roland BARTHES, "L'effet de réel" (1968), Michaël RIFFATERRE, "L'illusion référentielle"; Philippe HAMON, "Un discours contraint" (1973)].
Nouveau Roman, hier, aujourd'hui (Colloque de Cerisy), coll. 10/18, 1972.
Poétique du récit coll. "Points", éd. du Seuil, 1977. [Textes de Roland BARTHES, "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966); Wolfgang KAYSER, "Qui raconte le roman?" (1970); Wayne C. BOOTH, "Distance et point de vue" (1961); Philippe HAMON, "Pour un statut sémiologique du personnage" (1972)].
Prétexte : Roland Barthes (Colloque de Cerisy), coll. 10/18, UGE, 1978. [*Très nombreuses contributions et interventions.*]
Tel Quel, Théorie d'ensemble, coll. "Points", éd. du Seuil, 1968.
Théorie des genres, coll. "Points", éd. du Seuil, 1986. [Textes de Gérard GENETTE, Hans Robert JAUSS, Jean-Marie SCHAEFFER, Robert SCHOLES, Wolf Dieter STEMPEL, Karl VIËTOR.]

4. 2. Articles

--BAETENS Jan , "Postérité littéraire des Anagrammes", Poétique, n°66, avril 1986, pp. 217-233.

--BALIBAR Etienne et MACHEREY Pierre, "Sur la littérature comme forme idéologique, quelques hypothèses marxistes", Littérature , "Histoire / sujet, n°13, pp. 29-48. [*NB: La suspicion "critique" de ces althussériens envers l'effet esthétique et la culture littéraire nous paraît diamétralement opposée aux orientations d'Aragon. En dénonçant la fonction idéologique de l'identification fictive, ils font preuve, à notre avis, d'un certain dogmatisme (cf. pp. 40-48).*].
--BOUGNOUX Daniel, "La double bande", Silex, n°26, janvier 1984, pp. 118-130.
--DÄLLENBACH Lucien, "Intertexte et autotexte", Poétique , n°27, 1976, pp. 282-296.
--"Réflexivité et lecture", Revue des sciences humaines, n°177, 1980-1, pp. 23-37.
--DOLEZEL Lubomir, "Le triangle du double", Poétique, n°64, novembre 1985, pp. 463-472.
--DUBOIS Philippe, "L'énonciation narrative du récit surréaliste", Littérature, février 1977, n°25, pp. 19-41.
--DUCHET Claude, "Pour une sociocritique ou variations sur l'incipit", Littérature, n°1, 1971, pp. 5-14.
--HAMON, "Clausules", Poétique, n°24, 1975, pp. 495-526.
--"Texte littéraire et métalangage", Poétique, n°31, septembre 1977, pp. 261-284.
--HUBERTH John D., "Othello ou les récits de la traîtrise", Silex, n°26, janvier 1984, pp. 47-56.
--HUTCHEON Linda, "Modes et formes du narcissisme littéraire", Poétique, n°29, 1977, pp. 90-106.
--"Introduction",Texte, revue de critique et de théorie littéraire, "L'autoreprésentation", n°1, Toronto, 1982, pp. 7-14.
--JENNY Laurent , "La surréalité et ses signes narratifs", Poétique, n°16, 1973, pp. 499-520.
--"La stratégie de la forme", Poétique, n°27, 1976, pp. 257-281.
--KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, "Le texte littéraire: non référence, auto-référence, ou référence fictionnelle?", Texte, revue de critique et de théorie littéraire, "L'autoreprésentation", n°1, Toronto, 1982, pp. 27-49.
--GENETTE Gérard, "Le statut pragmatique de la fiction narrative" (Discussion critique), Poétique, n°78, avril 1989, pp. 237-249.
--GOULET Alain, "La construction du moi par l'autobiographie ,Texte, revue de critique et de théorie littéraire, "L'autoreprésentation", n°1, Toronto, 1982, pp. 51-69.
--JEAN-PAUL, "Sur le trait d'esprit (Witz)", Poétique, pp. 365-406.
--LAFON Henri, "Voir sans être vu : un cliché, un fantasme", Poétique, n°29, février 1977, pp. 50-60.
--MACDONALD Margaret, "Le langage de la fiction" (Document), Poétique, n°78, avril 1989, pp. 219-235.
--MAGNE Bernard, "Le puzzle, mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de La Vie, mode d'emploi de Georges Perec" Texte, revue de critique et de théorie littéraire, "L'autoreprésentation", n°1, Toronto, 1982, pp. 71-96.
--MOUREY Jean-Pierre, "Le texte et ses miroirs chez Borges. Mirages et miroirs", Poétique, n°45, 1981, pp. 67-78.
--""Borges" chez Borges", Poétique, n°63 , septembre 1985, pp. 313-324.)
--PRINCE Gérald, "Introduction à l'étude du narrataire", Poétique, n°14, avril 1973, pp. 178-196.
--RAYMOND François, "Raymond Roussel et le récit d'énigme", Europe, octobre 1988, pp. 121-130.

--RICARDOU Jean, "La population des miroirs", Poétique, n°22, 1975, pp. 196-226.
--"L'escalade de l'autoreprésentation", Texte, revue de critique et de théorie littéraire, "L'autoreprésentation", n°1, Toronto, 1982, pp. 15-25.
--RIFFATERRE Michaël, "La trace de l'intertexte", n°215, octobre 1980, pp. 4-18.
--ROBIN Régine, "De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique", Littérature, n°70, mai 1988, pp. 99-109.
--SANDRAS Michel, "Voix et figure du poème", Littérature, n°59, octobre 1985, pp. 48-56.
--TODOROV Tzvetan, "La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine", Poétique, pp. 131-148.
--WALZER Pierre-Olivier, "Une bibliothèque idéale", dans A. Breton. (Essais recueillis par Marc Eidelginger, éd. de la Baconnière, Neuchâtel, 1970, pp. 81-93.

4.3. Revues, numéros spéciaux de revues littéraires

[*NB: Les références détaillées de certains articles qui concernent notre corpus ont été indiquées séparément ci-dessus.*]

Dada, tomes 1 et 2, Réimpression Centre du XXème siècle de l'Université de Nice, 1976.
La Révolution surréaliste, réédition Jean-Michel Place, 1975.
Littérature, rééd. Jean Michel Place, 1978.
Littérature nouvelle série, rééd. Jean-Michel Place, 1978.
--Les Lettres françaises, hebdomadaire dirigé par ARAGON. [*il serait trop long de reprendre ici les références bibliographiques données au chapitre VI*].
--Tel quel, éd. du Seuil [*cf. chapitre VI*].
- - - - - - - - - - - - - - - - -
--Littérature, (revue trimestrielle, Librairie Larousse), "Littérature et psychanalyse", n°3, octobre 1971. (Textes de J. LACAN , C. BACKES-CLEMENT, S. LECLAIRE, A. GREEN.).
--Littérature, "Situation de la fiction", n°77, février 1990. (Textes de A.KIBEDI-VARGA, M. PETERSON, A. BUISINE, C. MOUCHARD, E.FORMENTELLI, W. HIDESHEIMER; Entretien avec D. SALLENAVE, P. OTCHAKOVSKI-LAURENS, G. RAILLARD.) .
--Poétique, "Le discours réaliste", n°16, 1973, éd. du Seuil (Textes de C. DUCHET, J. NEEFS).
--Poétique, "Théorie de la réception en Allemagne", n°39, septembre 1979 (Textes de L. DALLENBACH, H.R. JAUSS, W. ISER, K. STIERLE, R. WARNING).
--Poétique, "L'énigme", n°45, février 1981. (Textes de Cl.F. MENESTRIER et de M. CHARLES).
--Poétique, "Le biographique", n°63, septembre 1985. (Textes de J.Cl. BONNET, Ch. THOMAS, J.P. MOUREY, N. DODILLE, A. NOZAL--J.M. SCHAEFFER, F. DU SORBIER--Ch. NODIER).
--Poétique, "Le statut de la fiction", n°78, avril 1989 .(Textes de M. MACDONALD et de G. GENETTE) .
--La Pensée, octobre 1980 , n°215 "Approches actuelles de la littérature" (Textes de M. RIFFATERRE, J. PEYTARD, Y. GOHIN, J. DUBOIS.)
--Silex, "La trahison", 1984. (Textes de D. BOUGNOUX, J.D. HUBBERTH, G. NIVAT, G. BENSIMON...).--Tel Quel, [dépouillement de 1960-1967 ; cf. articles cités au chapitre VI].
--Texte, revue de critique et de théorie littéraire, "L'autoreprésentation" (n°1), Toronto, 1982.

++ *Sur le concept d'intertextualité [cf. chap. VIII]*: Poétique, n°27 (1976); Littérature, n°41 (1981), Texte, n°2 (1983) .

5. PSYCHANALYSE

5. 1. Ouvrages

ALEXANDRIAN Sarane, Le Surréalisme et le rêve, "Connaissance de l'inconscient", coll. nrf, Gallimard, 1974. Préface de J.-B. Pontalis.
DESCOMBES Vincent, L'Inconscient malgré lui, coll. "Critique", éd. de Minuit, 1977.
FREUD Sigmund et BREUER Joseph, Etudes sur l'hystérie, "Bibliothèque de psychanalyse", P.U.F., 1956, rééd. 1978.
FREUD Sigmund, Le Rêve et son interprétation, coll. "Idées", Gallimard, 1976.
--Essais de psychanalyse , coll. "Petite bibliothèque Payot", 1971. (cf. en particulier "Au-delà du principe de plaisir")
--Métapsychologie, coll. "Idées" Gallimard, 1987.
--L'inquiétante étrangeté et autres essais, "Connaissance de l'inconscient", nrf, éd. Gallimard, 1985.
--Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, coll. "Idées", Gallimard, 1974.
GREEN André, Un OEil en trop. Le complexe d'OEdipe dans la tragédie, coll. "Critique", éd. de minuit, 1969.
--Narcissisme de vie, narcissisme de mort, coll. "Critique", éd. de Minuit, 1983.
KRISTEVA Julia, Pouvoirs de l'horreur, coll. "Tel quel", éd. du Seuil, 1980.
--Histoires d'amour, coll. "folio/ essais", 1985.
--Etrangers à nous-mêmes, éd. Fayard, 1990.
LACAN Jacques, Ecrits(1966) , repris coll. "Points", volume I, éd. du Seuil, 1970 (cf. en particulier: "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je", pp. 89-97; "La chose freudienne", pp. 209-248; "L'instance de la lettre dans l'inconcient", pp. 249-289).
--Ecrits, volume II, coll. "Points" , 1971. (cf.en particulier "Subversion du sujet et dialectique du désir", pp. 151-191).
--Le Séminaire, Livre I, "Les Ecrits techniques de Freud", coll. "Le Champ freudien", éd. du Seuil, 1975.
--Le Séminaire, Livre XI,"Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964), même coll. 1973.
--Le Séminaire, Livre XX, "Encore" (1972-1973), même coll. 1975.
LAGACHE Daniel, La Jalousie amoureuse, P.U.F., 1981.
LAPLANCHE Jean et PONTALIS J.-B, Vocabulaire de la psychanalyse (1967), P.U.F, 8ème édition, 1984.
LECLAIRE Serge, Démasquer le réel. (Essai sur l'objet en psychanalyse), "Le Champ freudien", éd. du Seuil, 1971.
MAC DOUGALL Joyce, Théâtres du je, "Connaissance de l'inconscient", nrf, Gallimard, 1982.
MANNONI Octave, Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène, coll. "Points", éd. du Seuil, 1985. (cf . "Je sais bien, mais quand même...", pp.9-33; "L'ellipse et la barre", pp. 34-74; "L'illusion comique ou le point de vue de l'imaginaire", pp. 161-183; Appendice : "Le théâtre et la folie", pp. 301-314).
MARINI Marcelle, Lacan, coll. "Les dossiers Belfond", éd. Belfond, 1986.
MILNER Jean-Claude, L'Amour de la langue, coll. "Connexions du champ freudien", éd. du Seuil, 1978.

--Les Noms indistincts, "Connexions du Champ freudien", éd. du Seuil, 1983.
PONTALIS J.-B., Entre le rêve et la douleur, coll. "Tel", éd. Gallimard, 1983.
RANK Otto, Don Juan et le Double. Etudes psychanalytiques (éd. Denoël et Steele, 1932), rééd. "Petite Bibliothèque Payot", éd. Payot, 1973.
RIFFLET-LEMAIRE Anita, Jacques Lacan, coll. "Psychologie et sciences humaines", Charles Dessart éd.(Belgique), 1970; Préface de Jacques Lacan, pp. 9-20.
ROSOLATO Guy, La relation d'inconnu, "Connaissance de l'inconscient, nrf,éd. Gallimard, 1978
SAMI-ALI, L'Espace imaginaire, Connaissance de l'inconscient, nrf, Gallimard, 1974.
SIBONY Daniel, Le Féminin et la séduction, Le Livre de Poche biblio / essais, éd. Grasset et Fasquelle, 1986.
WINNICOTT Donald Woods, Jeu et réalité: l'espace potentiel, préface de J.B. PONTALIS, "Bibliothèque des idées, Connaissance de l'inconscient", nrf, éd. Gallimard, 1975.

5.2. Articles et numéros spéciaux de revue

--B.-CLEMENT Catherine, "De la méconnaissance: fantasme, texte, scène", Langages, "Sémiotiques textuelles", n°31, septembre 1973, pp. 36-52
--IRIGARAY Luce, "Communication linguistique et communication spéculaire", Les Cahiers pour l'analyse, n°3, mai 1966,pp. 39-55.
--GREEN André, "Lear ou les voi(es)x de la nature", Critique, ja,vier 1971, n°284, pp. 3-19.
--"L'analyste, la symbolisation et l'absence dans le cadre analytique. A propos des changements dans la pratique et l'expérience analytiques", Nouvelle revue de psychanalyse, n°10, nrf, Gallimard, automne 1974, pp. 225-252.
--LECLAIRE Serge, "Fantasme et théorie", Cahiers pour l'analyse, n°1, janvier-février 1966.
--MICHAUX Ginette , "Places d'un poème d'Aragon dans le séminaire XI de Jacques Lacan", Analytica, Cahiers de recherches du Champ freudien, Navarin éd. , volume 43, 1986, pp. 17-27.
--MILLER Jacques-Alain, "La suture" (Eléments de la logique du signifiant), Les Cahiers pour l'analyse, n°1, janvier-février 1966, pp. 39-51.
--"Les graphes de Jacques Lacan", Supplément au n°1, p. 169-177.
--PONTALIS J.-B., "L'illusion maintenue", Nouvelle revue de psychanalyse, n°4, automne 1971, pp. 3-12.
--SAMI-ALI, "L'espace de l'inquiétante étrangeté", Nouvelle revue de psychanalyse, n°9, printemps 1974, pp. 33-43.
--SCHNEIDER Michel, "Dites -moi que je rêve", Nouvelle revue de psychanalyse, "Dire", n°23, printemps 1981, pp. 37-55.

Nouvelle revue de psychanalyse, "Effets et formes de l'illusion", n°4, nrf, Gallimard, 1971.
Nouvelle revue de psychanalyse, "Le dehors et le dedans" , n°9, printemps 1974.
Nouvelle revue de psychanalyse, "Aux limites de l'analysable", n°10, automne 1974.
Nouvelle revue de psychanalyse, "Figures du vide", n°11, printemps 1975.
Nouvelle revue de psychanalyse, "Narcisses", n°13, printemps 1976.
Nouvelle revue de psychanalyse, "Du secret", n°14, automne 1976.
Nouvelle revue de psychanalyse, "La lecture", n°37, printemps 1988.

6. DIVERS (AUTRES SCIENCES HUMAINES, PHILOSOPHIE, HISTOIRE, TEMOIGNAGES...)

6. 1. OUVRAGES

BAKHTINE Mikhaël, Marxisme et philosophie du langage, "Bibliothèque des idées" , éd. Gallimard, 1977.
BALLET Gilbert, Le Langage intérieur et les diverses formes de l'aphasie, Félix Alcan, éd. 1886.
BALTRUŠAITIS Jurgis, Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux. Présentation de M.F. DE FALANDRE, nouvelle édition , 1969, Olivier Perrin éd. (1ère éd. Anamorphoses ou perspective curieuse, 1955).
--Le Miroir. Essai sur une légende scientifique, révélations, science-fiction et fallacies, Elmayan- Le Seuil, 1978.
BENVENISTE Emile, Problèmes de linguistique générale (éd. Gallimard, 1966), repris en deux tomes coll. "Tel", même éditeur, 1976, rééd. 1985.
BOUFFARTIGUE Jean et DELRIEU Anne-Marie, Trésors des racines grecques, coll. "Le français retrouvé", éd. Belin, 1981.
CAILLOIS Roger, Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige. Repris coll. "Idées", Gallimard, 1967.
CHISHOLM Ann, Nancy Cunard. éd. Olivier Orban , 1980.
DAMOURETTE Jacques et PICHON Edouard, Des Mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française , Paris, éd. d'Artrey, 1911-1952 →→1968.
DARMESTETER Arsène, La Vie des mots étudiée dans leurs significations, éd. C. Delagrave, 1887 à 1899 (quatre réimpressions).
DERRIDA Jacques, La Vérité en peinture, coll. "Champs", Flammarion, 1978.
DESANTI Dominique, Les Clefs d'Elsa, (romanvrai), éd. Ramsay, 1983. [*Cette biographie d'Elsa appellerait néanmoins quelques réserves : sources imprécises, hypothèses fortes mais un peu sommaires...*].
DESCOMBES Vincent, Grammaire d'objets en tous genres, coll. "Critique", éd. de Minuit, 1983. [cf. chap. VI, "Who's who?" dans La Comédie humaine de Balzac?", pp. 251-280].
DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs. Nouvelle bibliothèque scientifique dirigée par Fernand BRAUDEL, éd. Flammarion, 1974.
DUCROT Oswald, Qu'est -ce que le structuralisme? I-Le Structuralisme en linguistique, coll. "Points", éd. du Seuil.
--et Tzvetan TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, coll. "Points", éd. du Seuil, 1972.
ECHOLS John M. and SHADILY Hassan , Indonesian-english dictionnary, 1ère édition, 1961, Cornell University Press, Ithaca New York. [*cité dans Blanche ou l'oubli, BO, p. 49; utile pour traduire les mots indonésiens dans le texte*]. Jeu de mots BO, p.244.
EGGER Victor, La Parole intérieure. Essai de psychologie descriptive, Librairie Germer Baillière et Cie, 1981.
EKMAN Paul, Menteurs et mensonges. Comment les détecter. Trad. de l'américain par Evelyne CHATELAIN, Pierre Belfond, 1986 .
FOUCAULT Michel, Raymond Roussel, nrf, Gallimard, 1963.
--Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", nrf , éd. Gallimard, 1966.
--L'Archéologie du savoir, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", coll. nrf, éd. Gallimard, 1969.
GIDE André, Retour de l'URSS, coll. nrf, Gallimard, 1936. (cf. La Mise à mort, MM, p. 43, p. 45, p. 50, pp. 53-54, p. 63)

GIRARD René, Des Choses cachées depuis la fondation du monde, Grasset, 1978.
HUIZINGA Johan, Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu (1939), rééd. "Tel", Gallimard, 1988.
HUMBOLDT (VON) Wilhelm, Introduction à l'oeuvre sur le kawi et autres essais, "L'Ordre philosophique", éd. du Seuil, 1974.
JAKOBSON Roman, Essais de linguistique générale, éd. de Minuit, 1963, rééd. 1981. [cf. BO, p. 59].
JANKELEVITCH Vladimir, Du Mensonge, Confluences, 1945.
--L'Ironie (1964), repris coll. "Champs" Flammarion, 1983.
--La Mauvaise conscience, éd. Aubier-Montaigne, 1966.
--Le Je- ne- sais- quoi et le Presque- rien, Tome 2, "La méconnaissance. Le malentendu", coll. "Points", éd. du Seuil, 1980.
JOUSSE Marcel, L'Anthropologie du geste, Tome 3. Le parlant, la parole et le souffle, "Voies ouvertes", nrf, Gallimard, 1978.
KRISTEVA Julia, Le Langage , cet inconnu. Une initiation à la linguistique (éd. SGPP, 1969), repris dans la coll. "Points", éd. du Seuil, 1981.
--Les Samouraïs, roman, éd. Fayard, 1990.
LEPSCHY Giulio C., La Linguistique structurale, "Petite Bibliothèque Payot", éd. Payot, 1967.
LORIN Claude, L'Inachevé, coll. "Figures", éd. Grasset, 1984.
LOUREAU René, Le Lapsus des intellectuels, "Réflexion faite", éd. Privat, 1981.
MABILLE Pierre, Le Miroir du merveilleux, réédité aux éd. de Minuit, 1962. Préface d'André Breton.
MERLEAU-PONTY Maurice, La Prose du monde, nrf, Gallimard, 1969.
--Le Visible et l'invisible (Gallimard, 1964), coll. "Tel" Gallimard, 1979.
MOUSSINAC Léon, Le Radeau de la Méduse, éd. Hier et aujourd'hui, 1945. [*cf. L'arrestation, l'internement au camp de Gurs, puis la libération de Léon Moussinac en novembre 1940 à Périgueux; cf. récit de Blanche ou l'oubli, 1ère partie, chap. VI, VII, IX*].
ORTIGUES Edmond, Le Discours et le symbole, éd. Aubier-Montaigne, 1962.
PAULHAN Frédéric, L'Activité mentale et les éléments de l'esprit , Félix Alcan éd. 1889.
--La Fonction de la mémoire et le souvenir affectif, Félix Alcan éd. 1904.
--Le Mensonge de l'art, Félix Alcan éd. 1907
--La Logique de la contradiction, félix Alcan éd., 1911.
--La Double fonction du langage, Félix Alcan éd., 1929.
PAULHAN Jean, OEuvres complètes, tome 1. Le langage, éd.Cercle du Livre précieux, 1966 .(cf. BO, pp. 361). [*Ce volume reprend notamment*: "Jacob Cow le Pirate..."; "La mentalité primitive et l'illusion des explorateurs"; "L'expérience du proverbe"; "Le paradoxe littéraire"; "Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les Lettres"; "Clef de la poésie"].
PERELMAN Ch. et OLBRECHTS-TYTECA L., Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique, éd. de l'Université de Bruxelles, Diffusion Librairie J. Vrin, 1970, quatrième édition 1983.
POPPER Karl, La Logique de la découverte scientifique, éd. Payot, 1973.
QUADRUPPANI Serge, Les Infortunes de la vérité. Mensonges, ereurs et reniements politiques chez les intellectuels français de 1934 à nos jours, éd. Olivier Orban, 1981.

ROBRIEUX Philippe, Histoire intérieure du Parti communiste, tome IV (Biographies, chronologies, Bibliographie) , Fayard, 1984. (cf. sur les entretiens de l'auteur avec Aragon : pp. 56-57; Notice sur Aragon : pp. 70-86.)
ROY Claude, Somme toute, coll. "folio", 1976. (cf. chap. 20: "Aragon dans le temps").
SARANO Jacques, L'Homme double. Dualité et duplicité, éd. de l'Epi, 1979.
SERRES Michel, Hermes I. La Communication (coll. "Critique", éd. de Minuit, 1968). Hermes II. L'Interférence (éd. de Minuit, 1972). Hermès III. La Traduction (éd. de Minuit, 1974).
VAIHINGER Hans, Die Philosophie des "Als ob". System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche. , (1ère éd. 1911), Berlin , Verlag von Reuther & Reichard, 2ème édition , 1913. [*traduction anglaise : The Philosophy of "As if", Londres, Routledge, 1965.*]
WATZLAWICK Paul, La Réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication, coll. "Points", éd. du Seuil, 1978 pour la traduction française.
WIENER Norbert, Cybernétique et société (1954 pour la trad. française) , coll. "10/18".
YAGUELLO, Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique, éd. du Seuil, 1981.
--Les Fous du langage. Des langues imaginaires et de leurs inventeurs, éd. du Seuil, 1984. (cf. en particulier "Le Roi nu. Le cas Nicolas Marr", pp. 93-108. Textes pp. 215-221.)

6. 2. Ouvrages collectifs:

--BATESON G., BIRDWHISTELL R., GOFFMAN E., HALL E.T., JACKSON D., SCHEFLEN A. , SIGMAN S. , WATZLAWICK P., La Nouvelle communication, Textes recueillis et présentés par Yves WINKIN, coll. "Points", éd. du Seuil, 1981. (Sur le *double bind* -- double contrainte--cf. pp. 31-44).
--Groupe μ, Rhétorique générale, coll. "Points", éd. du Seuil, 1982.
--WATZLAWICK Paul, HELMICK BEAVIN Janet, JACKSON Don D., Une logique de la communication, coll. "Points", éd. du Seuil, 1972.
--WATZLAWICK Paul, WEAKLAND John et FISCH Richard, Changements. Paradoxes et psychothérapie, coll. "Points", éd. du Seuil, 1975.

6. 3. Articles et numéros spéciaux de revue

--"Collages", Revue d'esthétique , n°3/4, 1978, coll. "10/18", U.G.E.
DAMAIS Louis C. "Les formes de politesse en javanais moderne", Bulletin de la société des études indochinoises, 3ème trimestre 1950.
--"Le Deux", Revue d'esthétique, coll. "10/18", 1980.
--KOYRÉ Alexandre, "Epiménide le menteur. Ensemble et catégorie", Actualités scientifiques et industrielles, "Histoire de la pensée", n°1021, Hermann et Cie, 1947.
--"La trahison", Le Genre humain, éd. du Seuil, février 1988.
--VERGUIN Joseph, "Le malais, essai d'analyse fonctionnelle et structurale", Les Cahiers de l'homme, Paris, Mouton et Cie, 1967.
-- "Le rapport secret de Khrouchtchev sur les crimes de Staline", cf. Le Monde du mercredi 6 juin 1956 au mardi 19 juin 1956.

7. TEXTES LITTERAIRES.

BARRÈS Maurice, Le Culte du moi (1888-1891). Repris coll. "10/18", n°1807, UGE, 1986.
--Du sang, de la volupté et de la mort (1893-1904) repris coll. "10/18", n°1808, UGE, 1986.
--Greco ou le secret de Tolède(1911), éd. Flammarion, 1966. [*cf. BO, pp. 422-424.*]
BATAILLE Henry, Maman Colibri (pièce représentée pour la première fois en 1904), dans Théâtre complet, tome III, Ernest Flammarion, 1925.
BEROUL, Tristan, in Tristan et Yseult, éd. J.C. PAYEN, Garnier frères, 1974.
BRETON André, OEuvres complètes, tome I, "Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard. [Jusqu'en 1930].
--Arcane 17, éd. J. J. Pauvert, 1971.
BORGES Jorge-Luis, L'Aleph, nouvelles, nrf, Gallimard, 1967.
--Fictions, coll. "folio".
CARROLL Lewis [DODGSON Charles, dit], Tout Alice (1865-71) , trad. par H. Parisot, éd. Garnier) Flammarion, n°312, 1979. [*Cette édition comporte aussi La Chasse au snark*].
CHAMISSO (VON) Adelbert, Histoire merveilleuse de Peter Schlemihl ou l'homme qui a vendu son ombre (1814), Plan-de-la Tour, éd. d'Aujourd'hui, 1982 .(cf. MM, pp. 144).
DESNOS Robert, Corps et biens, coll. "Poésie"/ Gallimard.
ELUARD Paul, OEuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade.
FLAUBERT Gustave, Salammbô (1862), coll. "folio", n°608.
--L'Education sentimentale (1864-1869), coll. "folio", n°147.
GOETHE (VON) J. W, Faust (1806-1832), repris éd. Garnier Flammarion, trad. de G. de Nerval, 1964.
HOFFMANN E. T. A, Contes (1814→→), repris coll. "folio", n°1151.
HÖLDERLIN , Hyperion (1793-1799) , coll. "Poésie", Gallimard, 1
LEIRIS Michel, La Règle du jeu, nrf, Gallimard (tomes 1 à 4).
--Langage tangage ou Ce que les mots me disent, coll. nrf, Gallimard, 1985. [*Dans le prolongement de "Glossaire, j'y serre mes gloses" (1939).*]
MAIAKOVSKI Vladimir, Vers et proses, trad. d'E. Triolet, Les Editeurs Français Réunis, 1957.
MONTCHRESTIEN (DE) Antoine, Les Lacènes ou la Constance (1599), dans Les Tragédies de Montchrestien, nouvelle éd. d'après l'éd. de 1604, avec Notice et commentaire , par L. Petit de Julleville, éd. Plon, Nourrit et Cie, Paris, 1891. [*cf. un chapitre de Théâtre/Roman, "Daniel ou le metteur-en-scène". La notice de cette édition fournit les indications sur la mort de Montchrestien dont fait état Aragon dans T/R.*].
PROUST Marcel, A la recherche du temps perdu, coll. "folio" en huit volumes.
QUINCEY (DE) Thomas, De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts (1823) et autres textes, nrf, Gallimard, 1963.
RISTAT Jean, Lord B, nrf, Gallimard, 1977.
--Tombeau de M. Aragon, nrf, Gallimard, 1983.
SHAKESPEARE , Théâtre, II, Bibliothèque de la Pléiade, 1950. [cf. en particulier Hamlet, Othello, Le Roi Lear, Macbeth, La Tempête].
STENDHAL, De l'Amour, éd. établie et commentée par Henri MARTINEAU, 1957, 2ème édition, 1959. [cf. Théâtre/Roman, IIème partie, "Le rameau de Salzbourg", et "Le falun des rêves", pp. 405-412].
STEVENSON Robert Louis, Le Cas étrange du Dr Jekyll et M. Hyde , coll. "10/18", U.G.E., 1976.
TRIOLET Elsa, OEuvres romanesques croisées (ORC), Livre Club Diderot (1964→→1973).

Tome 1: --trad. A Tahiti (russe, 1925)
--Bonsoir, Thérèse (1938)
--Les Manigances (1961) [repris en coll. "folio", n°235]
Tome 3: --Mille regrets (1942) [repris coll. "folio", n°1274] et Yvette (1943)
Tomes 5-6: --Le Premier accroc coûte deux cents francs (1945) [repris coll. "Le Livre de poche", n°1253]
Tomes 9-10:--Anne-Marie, I . Personne ne m'aime (1946)
Anne-Marie, II . Les Fantômes armés (1947)
Tome 13: --L'Inspecteur des ruines (1949) [repris coll. "folio", n°1070]
Tome 14: --Le Monument (1956) [éd. originale: nrf, Gallimard, 1957]
Tomes 17-18:--Le Cheval blanc, I et II (1943), [repris coll. "folio", n°48]
Tomes 31-22:--Le Cheval roux (1953), I et II.
Tomes 27-28:--Le Rendez-vous des étrangers, tomes I et II.
Tome 31: --L'Age de nylon: Roses à crédit et Luna-park (1959) [repris coll. "folio" n° 183 et n°358]
Tome 32: --L'Age de nylon. L'Ame [repris "Le Livre de poche", n°2346]
Tome 35: --Le Grand jamais (1965) [repris coll. "folio", n°970].
Tome 36: --Ecoutez-voir (1968).
Tome 39: -- trad. Fraise des bois (russe, 1926), Camouflage (russe, 1928)
Tome 40: -- trad. Colliers [1934].
--Le Rossignol se tait à l'aube [nrf, Gallimard, 1969].

Elsa Triolet. Catalogue de l'exposition Elsa Triolet , Bibliothèque Nationale , Paris, 1972 .

8. BIBLIOGRAPHIES

8.1. Bibliographie des oeuvres d'Aragon

L'ouvrage de référence indispensable , le plus complet à ce jour est celui de :
GEOGHEGAN Crispin, Louis ARAGON : essai de bibliographie. I. OEuvres, éd. Grant et Cutler, London, 1979.
Tome 1: 1918-1959.
Tome 2: 1960-1977.

8.2 Bibliographie des oeuvres et/ou bibliographie critique : contributions complémentaires (et fragmentaires)

Revues, ouvrages spécialisés :

Nous nous sommes référés à :
--RANCOEUR René, Bibliographie littéraire , éd. A. Colin [*publication annuelle reprenant les bulletins bibliographiques de la Revue d'histoire littéraire de la France*].
--Signes, Lettre d'information du Champs des activités surréalistes (CNRS) depuis déb. 1984. (Parution trimestrielle).
--"Chercheur, qu'as-tu trouvé?" (Bulletin de liaison du groupe de recherche sur Aragon (CNRS). [*Informations bibliographiques recueillies par Edouard BEGUIN.*]

En appendice à des ouvrages sur Aragon ou à des numéros spéciaux de revue :

--BERNARD Jacqueline, Aragon. La permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel, José Corti, 1984 . [*Bibliographie pp. 181-193*].
--GRENOUILLET Corinne, "Bibliographie analytique de la critique sur La Semaine sainte", Histoire /Roman. *La Semaine sainte* d'Aragon, (Actes du colloque d'Aix-en-Provence), Publications Université de Provence, 1988, pp. 327-389.
--RAVIS-FRANÇON Suzanne, "Perspectives de la recherche sur Aragon et Elsa Triolet",La Pensée , n°260, nov-décembre 1987, pp. 93-102. [*cf. Analyse des travaux critiques récents sur l'oeuvre d'Aragon avec références bibliographiques*].
--Europe n° 454-455, février-mars 1967. cf. R. DESNÉ: "Aragon. Bibliographie de ses oeuvres en prose, romans, essais, critique"--G. SADOUL: "Bibliographie de ses oeuvres poétiques et discographie" (pp. 257-262; pp. 262-264) --Y. GINDINE: "Essai de bibliographie américaine d'Aragon" (pp. 264-267). [*Mais l'essai de Geoghegan mentionne plus précisément les références concernant l'oeuvre d'Aragon.*]

9. THESES SOUTENUES (1979→→)

Les thèses non publiées que nous signalons ci-dessous traitent de certains thèmes de l'écriture aragonienne et en particulier de divers aspects de la poétique romanesque, lesquels peuvent se rapprocher de notre sujet.

--BOU MANSOUR Fouad, Aragon romancier, doctorat d'Etat, décembre 1980, Université de Paris IV, directeur Auguste ANGLES
--BOUGATEF Mohamed, Les Eléments autobiographiques et leur transposition romanesque dans les romans d'Aragon, doctorat de 3ème cycle, février 1979, Université de Strasbourg II, directeur Michel MANSUY
--CHEIKH Hussein, Le Plaisir dans l'oeuvre de L. Aragon (1920-1932), nouveau doctorat, mars 1988, Université de Paris III, directeur Claude DEBON.
--GRULLON Ivan, Conception de l'histoire et structures romanesques dans l'oeuvre d'Aragon, doctorat de 3ème cycle, juin 1980, Université d'Aix-Marseille I, directeur André ROUSSEAU
--GULMEZ Bahadir, Aragon, une écriture plurielle, doctorat de troisième cycle, juin 1982, Université d'Aix-Marseille I, directeur Raymond JEAN
--LEROUX Gwenola, Le Jardin d'*Aurélien* ou l'apport d'Aragon à la modernité romanesque, nouveau doctorat, mai 1990, Université de Montpellier III, directeur Madame HENRY
--PARTOUCHE Geneviève, *Blanche ou l'oubli*. La *Mise à mort* de la syntaxe, doctorat de troisième cycle, janvier 1981, Université de Nice, directeur Alice PLANCHE
--SMILEY Amy, La poétique du jardin dans l'oeuvre romanesque d'Aragon, nouveau doctorat, juin 1990, Université de Paris VII, directeur Jacqueline CHENIEUX-GENDRON
--WUCHER Marie-Noëlle, Le Thème du miroir dans l'oeuvre d'Aragon, doctorat de troisième cycle, novembre 1984, Université de Strasbourg II, directeur Michel MANSUY

Sommaire

LE VERTIGE DE LA FICTION DANS LES DERNIERS ROMANS D'ARAGON : VERS UNE THEORIE DE L'ECRITURE

Remerciements.....pp. 1-2

INTRODUCTION .....pp. 3-58

PREMIERE PARTIE : LES BROUILLAGES DE LA FICTION (pp. 59-338)

Chapitre I *HOMO DUPLEX*. ESSAI DE DESCRIPTION

Introduction.....pp. 59-60

1. L'HYPOSTASE DE L'AUTEUR- - - - - - - - - - - - - - - - pp. 60-84

A) Les ruses de l'énonciation.....pp. 61-67

B) Un dispositif d'autofiction.....pp. 67-76

C) Un personnage nommé Aragon : l'écrivain

dans le roman.....pp. 76-84

2. INDIVISION, DEDOUBLEMENT, TRIPLE ENTENTE- - - - - - - -pp. 84-98

A) Fondements conceptuels du "thème du double"....pp. 85-87

B) L'inconsistance du dédoublement,

entre intériorité et extériorité.....pp. 88-91

C) Duplicité du "tiers larron" (Christian) :

une synthèse dialectique..... .pp. 91-95

D) L'imposture de l'incarnation, entre un

et plusieurs.....pp. 95-98

3. VARIATIONS A L'INFINI SUR LE THEME DU DOUBLE- - - - - -pp. 98-117

A) Ingeborg-Fougère *alias* Elsa..... pp. 99-100

B) Doubles référentiels, intertextuels,

autotextuels.....pp.100-109

C) Doublures métadiégétiques.....pp.109-114

D) Essai de récapitulation..... pp. 114-117

4. LA REALITE FAUSSEE PAR LE DOUBLE JEU - - - - - - - - -pp. 117-146

A) Le doublet narrateur/personnage :

l'équivoque dans les structures narratives.....pp. 117-125

B) Les règles inapplicables du hors-jeu.....pp. 125-130

C) A l'encontre de la complicité :

l'exclusion impossible du double..... .....pp. 130-143

D) Les figures inclassables de l'autre semblable.pp. 143-146

Conclusion.....pp. 146-147

Chapitre II **MIROIRS,** ***IMAGES A SECRET***

Introduction.....pp. 148-152

1. TOPIQUE DES IMAGES SPECULAIRES- - - - - - - - - - - - pp. 152-178

A) Propriétés générales de la réflexivité.....pp. 152-160

B) Médiations culturelles.....pp. 160-165

C) Des miroirs-objets aux miroirs métaphoriques..pp. 165-171

D) Les artifices de la mise en abyme.....pp. 171-178

2. VALEURS LATENTES DU VISIBLE ET DE L'INVISIBLE- - - - -pp. 178-203

A) Symboles de l'ombre et de la lumière.....pp. 179-183

B) De l'art de feindre.....pp. 183-188

C) Lectures divergentes des enjeux des

miroirs.....pp. 188-203

3. AMBIGUITES DE LA SIMULATION ET DE LA DISSIMULATION- - pp. 203-227

A) Parodie d'une enquête policière.....pp. 203-208

B) La duplicité comme stratégie défensive.....pp. 208-218

C) Effets de prisme : une impossible

reconstitution des faits.....pp. 218-219

D) Le statut fictionnel du texte comme non-lieu..pp. 219-227

4. LE SECRET DE LA REPRESENTATION A PERTE DE VUE- - - - -pp. 227-248

A) L'anamorphose des personnages.....pp. 227-232

B) Parallèle entre les images à secret

et "l'inquiétante étrangeté".....pp. 233-238

C) L' ultime vérité : la blessure cachée?.....pp. 238-248

Conclusion.....pp. 248-251

Chapitre III IMPASSES DE L'AUTOPORTRAIT

Introduction.....pp. 252-255

1. DEFINITION DE L'AUTOPORTRAIT (cf. M. Beaujour)- - - - pp. 255-265

A) Différences avec l' autobiographie.....pp. 255-258

B) La mémoire du sujet: une mise à mort.....pp. 258-265

2. DE L'ALTERITE A SOI-MEME- - - - - - - - - - - - - - - - pp. 265-277

A) A travers le temps.....pp. 265-269

B) A travers la création romanesque.....pp. 269-271

C) Implications esthétiques ou idéologiques:

l'auto-censure.....pp. 271-274

D) Le mentir-vrai à l'épreuve de l'Autre.....pp. 274-277

3. LE VERTIGE D'AIMER- - - - - - - - - - - - - - - - - - - pp. 277-299

A) Un mythe originel.....pp. 277-282

B) Transcendance du lyrisme. Etude stylistique...pp. 282-287

C) Lyrisme et identification à l'Etre féminin....pp. 287-299

4. APORIE INVERSE: IMPLICATIONS DU NARCISSISME

DANS LE COUPLE -pp. 299-315

A) De la fausse image de l'Autre.....pp. 299-305

B) La réversibilité du chant poétique.....pp. 305-309

C) Incidence de la jalousie.....pp. 309-313

D) De l'antagonisme entre la subjectivité

spéculaire et la voix altruiste.....pp. 313-315

5. MISE A MORT ET CELEBRATION DE L'AUTRE- - - - - - - - -pp. 316-336

A) La rivalité mimétique dans le couple .....pp. 316-318

B) Un amour de blessure.....pp. 318-328

C) Un amour posthume : l'immortalisation

de l'Autre.....pp. 328-330

D) Eclipse de l'amour-transcendance.....pp. 330-336

Conclusion.....pp. 336-338

DEUXIEME PARTIE: LES PRESUPPOSES DU MENTIR-VRAI : UN CONCEPT A LA JONCTION DE L'HERITAGE ET DE LA MODERNITE (pp. 339-604)

Chapitre IV **L'ENVERS DU REALISME SOCIALISTE**

Introduction.....pp. 339-342

1. LE CONTRE-COUP DE LA FAILLITE STALINIENNE- - - - - - -pp. 342-362

A) La fin de l'utopie.....pp. 342-353

B) Impasses et paradoxes.....pp. 353-362

2. UNE REVISION DES DOGMES- - - - - - - - - - - - - - - -pp. 362-383

A) Sur le mode scientifique.....pp. 362-373

B) Sur le mode ludique, ironique.....pp. 373-383

3. LE "QUITTE OU DOUBLE" DU REALISME SOCIALISTE- - - - - pp. 383-418

A) "Un réalisme du devenir".....pp. 387-393

B) "D'un réalisme sans rivages".....pp. 393-406

C) "Ce que nous cherchons est tout":

l'oeuvre ouverte.....pp. 406-418

Conclusion.....pp. 418-421

Chapitre V **L'ANAMNESE DU SURREALISME**

Introduction.....pp. 422-426

1. REFERENCES AUX ORIGINES DU SURREALISME- - - - - - - - pp. 426-468

A) Aimantation de certains noms inscrits dans

un contexte référentiel.....pp. 426-442

B) "Dans surréalisme il y a réalisme".....pp. 442-456

C) Reflets de l'imaginaire surréaliste.....pp. 457-468

2. LIGNES COURBES, LIGNES BRISEES AUTOUR DES TEXTES

D'ANDRE BRETON -pp. 468-482

A) Divergences manifestes.....pp. 468-477

B) Coïncidences troublantes.....pp. 477-482

3) ABIMES DU MENTIR-VRAI ET AUTOMATISME SURREALISTE- - - pp. 482-497

A) Aux sources de "cet obscur langage".....pp. 482-492

B) Transpositions narratives et allégoriques.....pp. 492-495

Conclusion.....pp. 496-497

Chapitre VI L'INQUIETUDE DE LA MODERNITE

Introduction.....pp. 498-502

1. BOULEVERSEMENTS CULTURELS ET "AGGIORNAMENTO"

DES ANNEES 60- -pp. 502-531

A) Contacts avec l'Avant-garde contemporaine.....pp. 502-521

B) Osmose ou contrebande terminologique?.....pp. 521-531

2. CRITIQUE DE LA RAISON STRUCTURALE- - - - - - - - - - -pp. 531-556

A) La génération des précurseurs.....pp. 531-543

B) Réfutation du systématisme abstrait

par l'exemple.....pp. 543-556

3. CONFRONTATIONS AVEC LE NOUVEAU ROMAN ET TEL QUEL- - - pp. 556-583

A) La question du réalisme.....pp. 556-565

B) Mécanismes-fétiches de l'"écriture".....pp. 565-583

4. ENTRE POLEMIQUE ET FANTASME :

LE MYTHE DE LA "FIN DE L'HOMME"- - - - - - - - - - - - -pp. 583-602

A) Contre le roman de l'objet:

un objet de litige.....pp. 583-594

B) *Vox clamans in deserto*.....pp. 594-602

Conclusion.....pp. 602-604

TROISIEME PARTIE : L'ENTRE-DEUX DANS L'ECRITURE: UNE POETIQUE DU COMPOSITE. (pp. 605-779)

Chapitre VII VERTIGE DES GENRES , VERTIGE DES MOTS

Introduction.....pp. 605-608

1. ROMAN REALISTE, ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE,

ROMAN FANTASTIQUE- - - - - - - - - - - - - - - - - -pp. 608-623

A) Les stratégies paradoxales du discours

fictionnel.....pp. 608-611

B) Dénégations de l'autobiographie.

Pseudo-autobiographie.....pp. 611-615

C) Illusion référentielle et référent

extra-textuel.....pp. 616-621

D) L'ombre du fantastique.

Une doublure du roman réaliste.....pp. 621-623

2. UN CAS-LIMITE : THEATRE /ROMAN- - - - - - - - - - - - pp. 623-650

A) La dualité prose/poésie.....pp. 625-629

B) La dénégation du théâtre.....pp. 629-635

C) Le trompe-l'oeil du théâtre dans le roman.....pp. 635-643

D) Les clivages du dispositif scénique.....pp. 643-650

3. LE "MIROIR-LANGAGE"- - - - - - - - - - - - - - - - - - -pp. 650-680

A) Roman, langage et métalangage.....pp. 651-655

B) Un infra-langage poétique.....pp. 655-663

C) Le double sens. L'équivoque dans le langage...pp. 663-680

1-Syllepse (pp. 664-5). 2-Antanaclase (pp. 665-6)
3-Paronomase (pp. 666-9). 4-Homonymies (pp. 669-70)

5-Calembours. Mots-valises. Allographes (pp. 670-3)
6-Métanalyse(pp.673-4). 7-Divers.Cas-limites (pp. 674-7)
8-Fonctions et significations du jeu verbal (pp.677-80)

Conclusion.....pp. 680-681

Chapitre VIII **DANS LE LABYRINTHE DE L'INTERTEXTUALITE**

Introduction.....pp. 682-685

1. ASPECTS GENERAUX- pp. 685-713

A) Ajustement des concepts.....pp. 685-703

B) "*Ma mythologie propre*".....pp. 704-713

2. LE THEATRE COMME MIXTE D'AUTOTEXTUALITE

ET D'INTERTEXTUALITE- - - - - - - - - - - - - - - - - pp. 713-728

A) Le corpus et ses marges.....pp. 713-719

B) Le théâtre, une fantasmagorie du mentir-vrai..pp. 719-728

3. FERTILITE DES CONNIVENCES AVEC ELSA ROMANCIERE- - - - pp. 728-752

A) Les croisements: le lien conjugal à

l'articulation du biographique et du littéraire..pp. 728-738

B) Les croisements : un concept ouvert

aux enjeux d'un double imaginaire.....pp. 738-745

C) Une "*romancière-née*": similitudes

dans l'art du mentir-vrai.....pp. 745-752

4. ARAGON/MATISSE- pp. 752-777

A) L'espace potentiel du roman.....pp. 752-760

B) Duel de deux créateurs pour la maîtrise

de leur art.....pp. 760-777

Conclusion.....pp. 777-779

CONCLUSION.....pp. 780-812

NOTES DE 1'INTRODUCTION.....pp. 813-819

Sommaire

NOTES DU CHAPITRE I.....pp. 820-824

NOTES DU CHAPITRE II.....pp. 825-834

NOTES DU CHAPITRE III.....pp. 835-846

NOTES DU CHAPITRE IV.....pp. 847-857

NOTES DU CHAPITRE V.....pp. 858-869

NOTES DU CHAPITRE VI.....pp. 870-890

NOTES DU CHAPITRE VII.....pp. 891-897

NOTES DU CHAPITRE VIII.....pp. 898-914

NOTES DE LA CONCLUSION.....pp. 915-917

BIBLIOGRAPHIE.....pp. 918-941

1. OEuvres d'Aragon- - - - - - - - - - - - - - - - pp. 918-922

1. 1. OEuvres complétes.....pp. 918-919
1. 2. OEuvres séparées: poèmes, vers.....p. 919
1. 3. OEuvres séparées: prose, romans, essais...pp. 919-920
1. 4. Ouvrages en collaboration.....pp. 920-921
1. 5. Quelques préfaces (années 60).....pp. 920-921
1. 6. Principaux articles (fin 1959-1977).....pp. 921-922

2. Entretiens des années 60-70- - - - - - - - - - - - - p. 922

3. Etudes critiques sur Aragon- - - - - - - - - - - - -pp. 922-927

3. 1. Ouvrages.....pp. 922-923
3. 2. Articles, numéros spéciaux de revues.....pp. 923-927
3. 3. A propos de la mort d'Aragon (divers).....pp. 927-928

4. Théorie de la littérature,

critique et histoire littéraires- - - - - - - - - - pp. 928-934

4. 1. Ouvrages.....pp. 928-931
4. 2. Articles.....pp. 931-933
4. 3. Revues, numéros spéciaux de revues.....pp. 933-934

5. Psychanalyse- - - - - - - - - - - - - - - - - - - pp. 934-936

5. 1. Ouvrages.....pp. 934-935
5. 2. Articles et numéros spéciaux de revue.....p. 935

6. Divers- pp. 936-938

6. 1. Ouvrages.....pp. 936-938
6. 2. Ouvrages collectifs.....p. 938
6. 3. Articles et numéros spéciaux de revue.....p. 938

7. Textes littéraires- - - - - - - - - - - - - - - - pp. 938-940

8. Sources bibliographiques- - - - - - - - - - - - - pp. 940-941

9. Théses soutenues- - - - - - - - - - - - - - - - - -p. 941

SOMMAIRE.....pp. 942-950