I4= 16198 1

UNIVERSITE DE PARIS VII

Thèse de doctorat

soutenue le 15 juin 1992

Présentée par

Mireille HILSUM

ARAGON

ou le roman des préfaces croisées

BIBLIOTHÈQUE DE LA

Sous la direction de

Mme le Professeur Marie-Claire DUMAS

Tome 1

I 4= 16198.1

REPRODUCTION AUTORISÉE

UNIVERSITE DE PARIS VII

Thèse de doctorat

soutenue le 15 juin 1992

Présentée par

Mireille HILSUM

ARAGON

ou le roman des préfaces croisées

Sous la direction de

Mme le Professeur Marie-Claire DUMAS

Membres du Jury

M. Georges Benrekassa

M. Claude Duchet

Mme Marie-Claire Dumas

M. Philippe Hanon

Mme Suzanne Ravis-Françon

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

SCD L Nº 433375

REMERCIEMENTS

Mme Marie-Claire Dumas m'a mise sur la voie de ce travail. A sa lecture attentive d'un projet déjà ancien, à ses conseils et ses encouragements, lorsqu'elle eût accepté d'en assumer la direction , je dois d'avoir entrepris et mené à son terme cette recherche. Je lui en suis depuis longtemps et profondément reconnaissante.

A M. Gérard Genette qui manifesta un intérêt pour mon travail et me permit d'en faire état bien avant son achèvement, je voudrais témoigner ma gratitude.

Que M. Georges Benrekassa, à qui je dois un premier regard critique et méthodologique pour un travail qui ne concernait pas Aragon, soit également remercié. Que le soient aussi ceux qui ont bien voulu accepter la charge de siéger au jury de cette thèse de nouveau doctorat.

M. Michel Apel-Muller a prêté à certaines de mes hypothèses une oreille attentive et encouragé à poursuivre. Je dois à Mme Suzanne Ravis, à M. Lionel Follet et à M. Lucien Victor bien des informations, leur savoir et leur vigilance critique m'ont été précieux. L'amitié et les conseils avisées de Nathalie Limat-Letellier m'ont également soutenue et aidée. Les travaux en cours de Maryse Vassevière m'ont apporté un éclairage nouveau. Les membres du Groupe de Recherches sur Aragon (C.N.R.S.) ont constitué depuis 1985 un réseau d'échanges qui a enrichi ma connaissance de l'oeuvre d'Aragon. Je regrette de ne pouvoir les citer tous, les interventions de chacun d'entre eux a plus ou moins directement nourri ce travail. Marie-Thérèse Eychart, Olivier Barbarant et Carine Trévisan m'ont prodigué leurs conseils et témoigné une amitié chaleureuse.

J'adresse enfin une pensée reconnaissante à mes proches sans qui ce long travail n'aurait pu aboutir.

Sommaire du premier volume

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

Principales abréviations et conventions 6

Introduction 8

Première partie : Autour du *Monde réel* 36

Chapitre premier : L'oeuvre hors contexte 39

Chapitre II : L'oeuvre sous le regard des autres 127

Chapitre III : L'oeuvre à la lumière des personnages 253

Principales abréviations et conventions

O.R.C. : Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon

O.P. : L'Oeuvre poétique

Les oeuvres d'Aragon sont le plus souvent réduites aux premiers mots du titre. Exemple : *Les Cloches* pour *Les Cloches de Bâle*

Une exception : *Les Incipit* pour *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*

Pour les préfaces *O.R.C.*, les références des citations, données dans le texte, indiquent entre parenthèses le tome en chiffres romains et la page en chiffres arabes.

Les titres de préfaces sont notés comme suit :

Avant-lire

Les contes de quarante années

"C'est là que tout a commencé"

"La Suite dans les idées"

"Et comme de toute mort renaît la vie"

"Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique"

La Fin du "Monde réel"

L'auteur parle de son livre

Les notes sont reportées dans le volume III.

Mon Dieu, quels détours je prends pour dire des choses si simples! Me suivra-t-on dans ce dédale abstrait? Ne faudrait-il pas le remplacer par des historiettes qui parleraient d'elles-mêmes ?

Pour expliquer ce que j'étais

Introduction

Les *Oeuvres romanesques croisées* : un corpus autonome.

Initialement, les *Oeuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon* devaient ne regrouper que trente-deux volumes, sur les quarante-deux que compte finalement la collection. Deux ans, trois si l'on considère le versant aragonien, séparent les deux volets de collection. La première partie, que nous appellerons *O.R.C.*1, est publiée de 1964 à 1968 [1], la seconde, ou *O.R.C.*2, reprend en 1970 et s'achève en 1974.

Plusieurs traits opposent, du côté d'Aragon, *O.R.C.*1 et *O.R.C.2* [2]. L'écart se réduit entre le texte romanesque et son commentaire. *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli*, qui paraissent respectivement en 1965 et 1967 dans la collection blanche de Gallimard, sont repris et postfacés pour les *O.R.C.*2 en 1970 et 1971. Quant à *Théâtre/roman*, il est publié la même année dans et hors collection.

Si l'écart tend pareillement à se restreindre au fil des *O.R.C.1*, chaque préface étant nécessairement de moins en moins tardive [3], il est cependant en règle générale d'une tout autre amplitude. Le tome 2, préfacé en 1964, regroupe deux oeuvres surréalistes, *Anicet* paru en 1921, et *Le Libertinage* en 1924. Et cet intervalle maximal est encore creusé puisque les premières pages de l'*Avant-lire* préfacent la première nouvelle du *Libertinage*, "Quelle âme divine!", en tant qu'unique rescapée de l'oeuvre enfantine.

Les quatre premiers romans du *Monde réel*, préfacés par les tomes 7, 11, 15 et 19, réduisent chaque fois un peu plus l'intervalle entre roman

ancien et préface *O.R.C.* [4] : la première paraît en 1964 pour un roman de 1934 (*Les Cloches de Bâle*); les deux suivantes en 1965 pour *Les Beaux quartiers* (1936), *Les Voyageurs de l'impériale* (1942 [5]); en 1966 paraît la préface d' *Aurélien* (1944).

La Fin du "Monde réel", postface du tome 26, s'inscrit dans ce mouvement d'ensemble. Parue en 1967, elle concerne *Les Communistes*, 1949-1951. Mais la postface tardive consacrée à la première version se double de pages consacrées au roman réécrit - comme le sont d'ailleurs dans une moindre proportion *Les Voyageurs* et *Aurélien* - . Seconde version et postface sont contemporaines, publiées toutes deux en 1967. La durée couverte par les *O.R.C.1* tend ainsi, en amont comme en aval, à se confondre avec l'oeuvre entière de l'auteur-préfacier.

Deux exceptions échappent à ce principe tendanciel, sans rejoindre pour autant le dispositif *O.R.C* 2. Il s'agit tout d'abord de la préface du tome 4, *Les Contes de quarante années*, qui concerne les nouvelles de l'auteur, celles du *Libertinage* mises à part. Le principe chronologique joue cette fois à l'échelle du volume. Le préfacier présente, dans l'ordre, "Le Cahier noir", fragment de *La Défense de l'infini* paru en 1926, *La Sainte Russie*, publiée dans l'*Humanité* en 1933, un recueil de 1945, *Servitude et Grandeur des Français*. La préface s'achève sur la disparition de tout écart avec la présentation de nouvelles inédites [6]. Le tome 4 reproduit le trajet de l'ensemble des *O.R.C.*1, parcourant la durée, de l'époque surréaliste jusqu'à celle contemporaine de la collection.

Les volumes 29 et 30, sur lesquels s'achèvent les *O.R.C.* 1, constituent une exception d'un autre ordre. *La Semaine sainte*, loin d'être à son tour préfacée en 1967, date de la parution *O.R.C.*, est précédée de

deux extraits d'un livre publié en 1959, *J'abats mon jeu* [7]. Une seule année sépare parutions du roman et du volume critique, mais du point de vue de la chronologie *O.R.C.*, la rétrospection vers un livre antérieur au projet de 1964 accentue la différence entre la fin des *O.R.C.*1 et le redémarrage de la collection en 1970.

Un second trait distingue *O.R.C.* 1 et 2 : l'abandon de la position liminaire. *La Mise à mort* et *Blanche* sont, dans les *O.R.C.*2, l'objet d'après-dire [8]. Tout se passe, écrit Aragon, comme si le "jeu du croisement" s'était épuisé. Le dernier roman de la collection, écrit après la mort d'Elsa, n'est ni pré- ni postfacé; il s'ouvre sur une "Prose au seuil de parler" qui appartient au texte lui-même.

Inversement, romans et nouvelles *O.R.C.*1, sont précédés d'une préface ou, pour *La Semaine sainte*, d'un ensemble placé en position liminaire.

Une seule exception ici : *La Fin du "Monde réel"*. La différence de terminologie est significative. Postface et après-dire ne sont pas synonymes. Ne serait-ce que parce que *La Fin du "Monde réel"*, contrairement aux après-dire *O.R.C.*2, ne concerne pas un roman et un seul, ni même en réalité les deux versions des *Communistes*, mais bien l'ensemble du cycle sur lequel le titre inscrit le mot "fin". L'effet de clôture des *O.R.C.*1 est renforcé par l'absence de préface écrite pour *La Semaine sainte*, susceptible d'ouvrir les *O.R.C.*1 sur l'oeuvre romanesque ultérieure.

On touche ici à la troisième différence entre les deux versants aragoniens de la collection. Le principe distributif qui veut qu'à chaque texte corresponde un péritexte (pré- ou postfaciel) [9] n'est respecté ni d'un côté ni de l'autre. Mais les exceptions renvoient à des logiques différentes. Du côté des *O.R.C.*2, le principe est d'abord respecté (les

deux premiers romans ont chacun leur après-dire), puis détourné (par intégration du péritexte dans le texte de *Théâtre/roman*), avant de perdre toute pertinence. La collection en effet s'achève sur la reprise de *Je n'ai jamais appris à écrire* ou *Les incipit*, paru chez Skira en 1969. L'auteur y analyse "ses débuts d'écriture" - débuts dans la vie de l'enfant, ou débuts de roman -, parcours qui se superpose à celui de l'ensemble de la collection, *O.R.C.*1 et 2 confondues. Mais le livre, qui fait image de celui d'Elsa, *La Mise en mots*, paru chez le même éditeur, la même année, et repris en miroir en fin de collection, figure - mais figure seulement - une sorte de seconde postface qui ne se bornerait pas au *Monde réel*. Le pendant pour les *O.R.C.*2 de *La Fin du "Monde réel"* sur laquelle s'achèvent les *O.R.C.*1. La différence tient évidemmement à ce que le livre n'a pas été écrit spécialement pour la collection ''.

Au contraire, les préfaces et postface qui, dans les *O.R.C.*1, n'obéissent pas au principe distributif, ont été rédigées à l'occasion des *Oeuvres croisées*. L'*Avant-lire*, *Les Contes de quarante années* et *La Fin du "Monde réel"* dessinent trois sous-ensembles, à l'intérieur des *O.R.C.*1. Le premier et le dernier renvoient aux deux époques traversées par la collection (l'époque surréaliste pour le tome 2 et celle du *Monde réel* pour le tome 26); le second, d'ordre formel, dépasse l'époque du *Monde réel*, sans proposer de moment équivalent à celui que suggère le titre postfaciel.

Le cas de *La Semaine sainte* est une nouvelle fois marginal. Et parce que l'ensemble qui tient lieu de préface n'a pas été écrit spécifiquement pour la collection, et parce qu'il concerne deux romans, sans que le titre, "L'auteur parle de son livre" (repris de *J'abats*) ne l'annonce. La dualité du propos n'est perceptible qu'à la lecture. Les deux extraits envisagent

en effet autant *La Semaine sainte* que *Les Communistes*. Un tel sous-ensemble ne se confond avec aucun de ceux précédemment découpés. Il isole deux romans parmi tous les autres, déconstruisant après-coup les frontières du *Monde réel*.

A tous égards atypique, l'ensemble préfaciel de *La Semaine sainte* aboutit à une contradiction. S'il accentue la différence entre les deux versants de la collection, conférant rétroactivement son autonomie à un corpus conçu pour se refermer sur *La Fin du "Monde réel"*, il en brouille aussi partiellement l'effet de clôture. Tout se passe comme si le préfacier *O.R.C.*, par son silence même, se refusait à ouvrir sur la suite, comme à laisser se refermer les portes du *Monde réel*.

Définition du corpus de travail.

Cherchant à définir, dans ce travail, l'éventuelle spécificité du discours *O.R.C.*1, nous avons été amenées, non seulement à laisser de côté les *O.R.C.*2, mais également à retrancher du corpus initial un certain nombre d'éléments. Dans le corps de notre travail, seules quatre préfaces sont analysées dans leur quasi-intégralité : celles du *Monde réel*, à l'exception de celle des *Voyageurs de l'impériale*. Quatre le sont partiellement : il s'agit de l'*Avant-lire* du tome 2, des *Contes de quarante années* pour le tome 4 et des extraits repris pour le volume de *La Semaine sainte*.

Les deux traits caractéristiques de la relecture *O.R.C.*.

De prime abord, l'originalité supposée des préfaces *O.R.C.*1 tient à la conjugaison de deux phénomènes. Le premier résulte du projet même de cette collection à deux auteurs, tel qu'il a été défini, en 1964, par Elsa Triolet, dans les *Entretiens avec Francis Crémieux*. Chaque préface semble, à l'origine, avoir pour vocation de "rappeler les circonstances dans lesquelles le livre a été écrit" et de "dire comment et pourquoi il va se croiser avec le roman d'à côté" (*Crémieux*, p.167).

En 1967, Aragon souligne, dans un article des *Lettres françaises*, que la notion de croisement s'est progressivement transformée. Le fait matériel (l'alternance entre les livres) est devenu un fait d'écriture, et de relecture. Les romans anciens prenant sens après-coup, recevant - du fait de leur alternance - une lumière nouvelle, insoupçonnée des auteurs eux-mêmes [12].

Si la volonté de croiser le roman avec celui qui le précède ou qui lui succède, voire avec l'ensemble de l'oeuvre de l'autre, constitue un élément de l'originalité des *O.R.C.*, l'autre nous semble tenir à l'écriture romanesque contemporaine.

Les nouvelles reprises par le tome 4, *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* sont en effet écrits dans la même période que les préfaces [13]. "Le Mentir-vrai" est achevé lorsqu'Aragon écrit la préface des *Cloches de Bâle*, *La Mise à mort* est plus particulièrement contemporaine de la préface des *Beaux quartiers*; *Blanche* enfin s'écrit en même temps que la préface d'*Aurélien* et les échos du roman se prolongent dans *La Fin du "Monde réel"*.

Dans le même article des *Lettres françaises*, Aragon note que la rédaction des préfaces ne fut pas sans effet sur les romans en cours d'écriture :

> Elsa, de son côté a dit que, sans l'exercice des "Ouvres croisées", elle n'aurait jamais écrit *Le Grand Jamais*, je puis bien en dire autant pour ma part de *Blanche* (et naturellement de *La mise à mort*).
> [14] (*LF*, "La preuve par l'autre", p.5)

L'inverse est sans doute tout aussi vrai.

Le corpus restreint.

Les textes et fragments de textes non retenus pour notre corpus de travail échappent au double éclairage du croisement et de l'oeuvre contemporaine.

Considérons tout d'abord le croisement. La volonté de situer, de relire les romans anciens à la lumière de l'oeuvre de l'autre recouvre des réalités diverses. Tantôt le croisement se joue sur la scène énoncée - il renvoie au contexte ancien de la rédaction -, tantôt sur celle de l'énonciation, Elsa intervenant non plus dans le passé, mais dans le présent, pour transformer le cours de l'écriture préfacielle.

De plus, le personnage d'Elsa peut incarner le rôle de lectrice [15] - hier ou aujourd'hui -, comme celui d'écrivain, pour son oeuvre ancienne, contemporaine des romans préfacés, ou pour son oeuvre ultérieure, contemporaine de l'écriture des préfaces.

Multiplicité de positions, qui la met en relation tantôt avec le personnage de l'auteur ancien (le sujet énoncé, à qui attribuer les romans

préfacés par les *O.R.C.*1), tantôt avec le préfacier, ou sujet de l'énonciation, que nous distinguerons d'un troisième personnage : l'auteur des romans contemporains de l'écriture préfacielle [16].

L'étude par exemple des éclipses du personnage d'Elsa, de la dominante adoptée par chaque préface (Elsa n'incarnant jamais dans une seule et même préface toutes les positions possibles), permet un parcours transversal de la collection, en même temps qu'une approche de l'économie de telle ou telle préface.

La relecture par le truchement de l'oeuvre contemporaine s'applique, quant à elle, à certains romans, voire à certains fragments, ou encore à certains personnages à l'exclusion des autres.

Il ne s'agit pour nous que d'examiner le rôle explicite ou semi-explicite joué par telle ou telle oeuvre contemporaine de l'écriture préfacielle. De différencier le titre cité comme tel (avec majuscule et en italique), du titre mi-cité, mi-voilé par le recours à l'italique et l'abandon de la majuscule [17]. Ici "l'oubli", là "le mentir-vrai" passent alors au rang d'expressions non explicitement référencées.

Il en va de même pour les autres éléments textuels. Ici une citation de *La Mise à mort* est rapportée comme telle, là une expression appartient à la fois à *Blanche* et à la *Fin du "Monde réel"*. Elles figurent dans les deux textes en italique, mais la postface ne renvoie pas plus au roman que ce dernier à elle.

Textes exhibés ou cachés, présence ou absence de l'une ou de l'autre des figures d'Elsa remplissent le même type de fonction : loin d'être des éléments marginaux, situés à la périphérie de la relecture préfacielle, ils font office de médiateurs entre le personnage de l'auteur ancien et le

préfacier. Que ce soit à l'échelle d'une préface entière, ou à celle d'une de ses parties, ils jouent un rôle d'intermédiaire, grâce auquel la question du réalisme, et plus particulièrement de la finalité, de la destination sociale de l'écriture ancienne, peut être abordée.

Contrairement aux préfaces étudiées dans le cours de notre travail, celle des *Voyageurs* ainsi que des fragments de celles des tomes 4 et 29, échappent à la double détermination du croisement comme de l'oeuvre contemporaine.

A l'exception des *Voyageurs*, il s'agit d'oeuvres ultérieures au *Monde réel*, susceptibles d'intervenir dans la relecture des romans du cycle réaliste, sans bénéficier eux-mêmes d'une approche originale.

Ainsi la présentation des nouvelles inédites (tome 4 [16]) n'excède pas un court paragraphe, dont l'incipit laisse deviner l'éventuelle originalité.

> C'est alors que j'inventai d'écrire par-dessus le marché, de petites histoires *pour moi*.
> (IV, 23)

L'italique souligne la destination privée de l'écriture, suggérant une différence entre ces nouvelles et les précédentes. Mais la phrase suivante annule ce qui n'a été qu'esquissé, et souligne *a contrario* le lien, la continuité thématique qui unit deux des nouvelles inédites au conte publié, en 1933, dans l'*Humanité*.

Le paragraphe s'achève pourtant sur une notation paradoxale : la nouvelle, qui donnera son titre au recueil de 1980, *Le Mentir-vrai*, n'est ni relue (elle précède la reprise de l'écriture romanesque), ni même citée,

elle peut cependant être considérée comme "une sorte d'art poétique de la nouvelle ou du roman" (IV,23). La remarque ne sera pas développée, ni "Le Mentir-vrai" véritablement préfacé. Cela ne l'empêche pas de jouer un rôle dans la relecture de tel ou tel roman du *Monde réel*. Il contribue par exemple dans le tome 7 à la redéfinition du roman moderne.

De même, *La Semaine sainte*, premier roman postérieur au cycle du *Monde réel*, n'est pas présenté, à travers les deux extraits de *J'abats*, pour ce qui en constituerait l'originalité [19]. A l'exception toutefois des trois paragraphes sur lesquels s'achèvent le premier des deux. Pour la première fois le commentaire concerne en propre le personnage de Théodore Géricault. "L'auteur" relate alors une anecdote survenue au cours d'une interview télévisée:

> Parlant à la télévision de *La Semaine sainte*, je disais que le *pilotis* réel de mon Géricault - au sens stendhalien du mot - était James Dean, et non Géricault lui-même. Et je développais cette idée comme quoi James Dean incarne une jeunesse douée de toutes les qualités humaines - bonté, force, intelligence... - rêvant de grandes choses, une jeunesse incarnée dans un homme d'une société donnée, à qui aucun but répondant à ces qualités n'apparaît.
>
> (XXIX, 15)

Le dénouement est mis en valeur par l'alinéa :

> C'est alors que je m'aperçus que j'étais en train de raconter *Le Cheval blanc*, d'en décrire le personnage principal, Michel. Et je me sentis rougir si fort, qu'il est heureux pour moi que jusqu'à ce jour la télévision ne soit pas en couleur.
>
> (XXIX, 15)

Un tel récit aurait pu constituer la matrice d'une nouvelle préface pour *La Semaine sainte*. Ce n'est pas en effet l'exclusivité qui permet de caractériser l'originalité de la relecture *O.R.C.*, mais précisément le caractère matriciel.

Le croisement avec Elsa - influence ou emprunt - n'est pas un élément parmi d'autres, inessentiel ou anecdotique, de la relecture préfacielle, mais une pièce maîtresse, autour de laquelle le reste s'organise.

Le dernier cas est différent, puisqu'il concerne une préface entière, pour un roman qui appartient au *Monde réel*. "Et comme de toute mort renaît la vie" échappe au croisement, tant sur la scène énoncée que sur celle de l'énonciation. Le personnage d'Elsa, qui apparaît aux côtés de l'auteur ancien, n'est ni la lectrice ni l'écrivain avec laquelle croiser *Les Voyageurs*, mais la compagne avec laquelle vivre, traverser la guerre [20].

De même l'oeuvre romanesque contemporaine est singulièrement absente, à l'exception d'une note au cours de laquelle le préfacier se réfère au "Mentir-vrai" [21]. Le jeu entre démarches ancienne et contemporaine qui irrigue les autres préfaces du *Monde réel*, en détermine à la fois les éléments de cohérence et les contradictions, se condense ici en une note. Le préfacier de nouveau esquisse la possibilité d'une différence entre deux conceptions, à l'époque du *Monde réel* et dans les années soixante, de la genèse des personnages, en cherchant à nous faire "mesurer la marge qui existe entre le réel et l'inventé."

> Le travail du romancier *gomme* pour ainsi dire cette marge, afin de ne laisser qu'une image détachée de lui ou de ses modèles, de ses *pilotis*. Une image nette, un trait précis. Or, il m'est arrivé, réfléchissant sur cette technique, de prendre goût aux mauvaises épreuves de la photographie, celles où l'on voit à la fois les pilotis et les personnages, où parce que le cliché est *bougé*, il y a deux

> ou plusieurs silhouettes qui se chevauchent, et la réalité, précisément la réalité, donne à l'être décrit des allures de fantômes.
>
> (XV, 18-19)

La notation reste cependant sans influence sur la relecture qui se déploie dans le corps du texte. L'analyse de la genèse des personnages masculins s'attache à séparer le réel de l'inventé [22].

Contrairement donc aux cas que nous venons d'évoquer, lieu de naissance éditorial et écriture romanesque contemporaine contribuent, ensemble ou séparément, à déterminer l'un des aspects de la relecture *O.R.C.*.

Le maintien des fragments de *J'abats* qui concernent la relation qu'entretiennent *Semaine sainte* et *Communistes* relève du second aspect de l'élaboration de notre corpus de travail : l'intégration de plusieurs fragments appartenant à l'oeuvre critique d'Aragon.

Les deux interdits du discours [23] *O.R.C.*.

Deux autres caractéristiques contribuent en effet à définir la singularité *O.R.C.*. Elles traduisent un double refus : l'un explicite, comme l'est la revendication du croisement, l'autre non. Si le récit autobiographique est rejeté dès l'ouverture de la collection, le récit historique [24] n'est jamais récusé ouvertement, pas plus que les romans contemporains ne sont explicitement revendiqués comme vecteurs de relecture pour l'ensemble du *Monde réel*.

L'*Avant-lire* s'ouvre sur une sorte d'avertissement qui semble exclure *a priori* toute approche référentielle de l'oeuvre :

> Je ne raconterai pas ma vie. Ce qui est ici mon objet, ce sont mes livres, l'écriture.
>
> (II, 11)

Que les *O.R.C.*1 ne soient pas un livre de mémoires, morcelé, chapitre par chapitre, préface par préface, est corroboré par la dénonciation dans le tome 7 de ce type de projet. Le préfacier vient de citer un extrait d'une autobiographie :

> Mais, par ces quelques lignes écrites dans la simplicité de notre âge, Constantin Paoustovski touche à sa manière à cette différence qu'il y a entre l'autobiographie, dont cette année mode à Paris se mène, et le roman, comme testament d'un homme, de sa vie et de son savoir-dire, que je tiens pour ma part pour le seul legs valable que je puisse faire à ceux qui ne sauront plus ce qu'était le monde où j'ai vécu.
>
> (VII, 41)

Pas plus les préfaces que les romans ne sont à lire dans une perspective autobiographique [25]. Pour satisfaire son éventuelle curiosité, le lecteur est à plusieurs reprises renvoyé à l'oeuvre poétique :

> Ma biographie, elle est dans mes poèmes, et à qui sait lire, autrement claire que dans les romans.
>
> (VII, 35)

La même idée revient sous la plume du préfacier du tome 15, à propos de "souvenirs" d'enfance dont bénéficieraient certains personnages des *Voyageurs* :

> Ceux dont on trouve trace dans la seule autobiographie que

j'aie écrite, *Le Roman inachevé.*
(XV, 20)

Les préfaces conçues pour chacune des deux collections miment cette différence supposée. L'autobiographie appartient à *L'Oeuvre poétique*, en même temps qu'à la *Préface morcelée* qui en accompagne la publication jusqu'en 1979 [26].

La citation de poèmes, principalement extraits du *Roman inachevé* (1956), remplit donc dans le cadre des *O.R.C.*1 une fonction d'attestation. Elle se substitue au récit autobiographique, complète le récit à peine esquissé de telle anecdote, rendant inutile d'en dire davantage [27].

Mais c'est du même coup "toute" l'histoire qui manque : destins individuel et collectif sont solidaires, frappés du même effacement.

Les préfaces sont avares d'anecdotes, n'ayant pas trait directement à des questions de genèse. L'*Avant-lire* par exemple évoque la retraite à Giverny en quelques mots (II, 36), les voyages au Tyrol et à Berlin ne sont guère que mentionnés (II, 36) [28].

Peu de dates également, à l'exception des préfaces qui présentent plusieurs textes (II et IV). L'adhésion au Parti communiste n'est évoquée que de manière allusive à la fin de l'*Avant-lire*. Rares sont les événements historiquement situés. La préface des *Voyageurs* relate la rédaction de l'éditorial consacré à la signature du pacte germano-soviétique, écrit par Aragon pour *Ce soir*, mais aucune ne retrace l'activité du rédacteur en chef par exemple [29].

Plus généralement, peu d'éléments permettent de replacer les romans dans leur contexte ancien d'écriture. La période surréaliste n'est que très chichement relatée. L'*Avant-lire* ne mentionne la guerre du Maroc qu'entre

parenthèses, à l'occasion d'une défense du refus des surréalistes de faire de la "réclame" pour la guerre. La guerre d'Espagne, le Front Populaire, le rôle d'Aragon et d'Elsa pour la Défense de la Culture, dans la lutte des intellectuels contre le fascisme n'entrent pas - ou peu - dans le cadre préfaciel... [30].

La formule par laquelle le préfacier récuse l'autobiographie doit donc s'entendre dans un sens large. L'objet du récit, "mes livres, l'écriture", exclut histoires individuelle et collective, en même temps qu'il appelle la double médiation du croisement et de l'oeuvre contemporaine.

Confirmation de l'exclusion des *Voyageurs*.

Ces quatre caractéristiques déterminent les contours de la relecture *O.R.C.*. La préface des *Voyageurs* n'obéit pas davantage aux deux premiers, qu'elle ne se plie à la règle énoncée par l'*Avant-lire*.

Elle est au contraire la seule à retracer, de part en part, l'histoire des *Voyageurs* à la double lumière de l'autobiographie et du contexte historique, qu'il s'agisse de la genèse des personnages ou de l'histoire du manuscrit, puis du livre. Les trois protagonistes masculins, Pierre, Pascal, Jeannot qui représentent les trois générations de la famille Mercadier, ne sont saisis que dans le cadre de leur relation à des pilotis réels, à l'exclusion de toute source textuelle, aragonienne ou non [31]. Pilotis qui appartiennent eux-mêmes à l'histoire familiale. Pierre Mercadier est sans l'être Ferdinand de Biglione, grand-père maternel. Pascal représente Marguerite sans se confondre avec elle. Jeannot enfin n'est pas l'auteur [32].

Le mécanisme de la dénégation - sur lequel se fonde, dans l'ensemble des préfaces, l'étude de la genèse des personnages - complique cependant quelque peu le dispositif que nous venons de résumer : Pascal comme Jeannot emprunte à l'auteur certains traits biographiques, le premier des décors de vacances, le second celui de la pension tenue, dans la réalité, par la mère de l'auteur [33].

A défaut d'"antécédents" dans l'oeuvre aragonienne, le préfacier signale le destin de Jeannot dans un roman ultérieur : il deviendra le Jean-Blaise des *Communistes* (XV, 19).

Les références à l'oeuvre poétique sont plus nombreuses que dans les autres préfaces *O.R.C.*. Ici comme ailleurs, la citation d'un vers voire d'un poème a essentiellement valeur autobiographique. Afin d'accuser la différence entre le personnage de Jeannot et l'auteur réel, le préfacier par exemple renvoie son lecteur au *Roman inachevé* :

> Et si l'on veut vraiment connaître ce petit garçon que je fus, je crois que dans *Le Roman inachevé*, c'est aux pages qui commencent par :
>
> *Je ne récrirai pas ma vie*
>
> qu'il faut se reporter [...].
>
> (XV, 21)

Après avoir cité cinq vers, le préfacier conclut :

> Voyez-vous, le fils de Marguerite aura été un enfant autrement triste que le fils de Pascal, qui deviendra sculpteur, et plaira beaucoup aux femmes, comme son père.
>
> (XV, 21)

De même, un peu plus haut, le préfacier se prête à une véritable traduction de certains éléments romanesques, par l'intermédiaire cette fois de quelques vers extraits de la *Vie de Jean-Baptiste A ###* (poème tiré de *Feu de Joie*):

> *Une ombre au milieu du soleil dort*
> *soleil d'or*
> *Jean Bart*
> *dans l'avenue aux catalpas*
>
> Ce qui est, bien sûr, resté fort obscur à tout le monde depuis 1920. Or *l'avenue aux catalpas* est l'avenue Carnot, on appelait alors "Jean Bart" ces chapeaux de paille ou de toile cirée à larges bords relevés tout autour que portait Jean-Baptiste A### (comme Jeannot).
>
> (XV, 20)

La série des identifications, qu'aucune dénégation ne relativise ensuite, appartient en propre à l'écriture de la préface des *Voyageurs*. A la différence des autres préfaces du *Monde réel*, le préfacier tend à "désambiguiser", à rendre roman et personnages transparents, sinon parfaitement réductibles à la seule donnée autobiographique.

Au-delà des questions de genèse, l'histoire du livre, des différentes éditions, se poursuit sur le même mode. Le premier épisode d'un récit essentiellement alimentaire se situe pendant la rédaction du roman, il retrace la tentative du romancier de subvenir aux frais d'un séjour avec Elsa, aux Etats-Unis, grâce à la pré-publication en revue de cette partie du roman qui se déroule à Venise ("Deux mesures pour rien", I). Mais l'affaire échoue [34].

Après la mobilisation, *Les Voyageurs* commence à paraître en feuilleton dans la *NRF*, "Et Elsa eut de quoi manger presque tous les jours" (XV, 25).

Enfin après la démobilisation, l'éditeur américain Sloane entreprend la traduction du roman, ce qui vaut au couple "un mandat mensuel, à titre d'avance, qui, au cours officiel du dollar, nous faisait 5000F".

> C'était la vie assurée, et l'indépendance par rapport à Vichy, la possibilité d'exister légalement et de mener en même temps notre travail illégal.
>
> (XV, 25)

Le paragraphe suivant retrace les aléas de la publication française (XV, 25-26) et se conclut sur cette note d'humour :

> Toujours est-il que *Les Voyageurs de l'Impériale* nous avaient permis de franchir matériellement le moment le plus difficile de la guerre. C'est bien tout ce que je dois à mon grand-père.
>
> (XV, 26)

La dernière phrase explicite l'enjeu de la préface des *Voyageurs*, en même temps que ce qui en fait l'originalité. Le récit préfaciel retrace en effet, plus ou moins directement, l'histoire de la rémunération d'une dette, contractée, sans qu'il le sache ou veuille le savoir, par le grand-père à l'égard de son petit-fils.

La première partie de la préface, consacrée à Fernand de Biglione, loin de s'astreindre à suivre la chronologie, s'ouvre sur un épisode de 1915 qui se déroula en gare de Lyon (XV, 11) pour s'achever par un autre, plus ancien, daté de 1906 (XV, 16).

Le premier relate l'unique rencontre - on serait tenté de dire l'unique non-rencontre - entre le grand-père et ce petit-fils illégitime, salué d'un "Bonjour, Monsieur..." (XV, 11). Le second évoque la nécessité

dans laquelle s'est trouvé l'enfant, âgé de huit ans, de se substituer à sa mère en cassant sa tirelire, pour fournir au grand-père l'argent que Marguerite n'a pas [35].

Les multiples effets d'annonce et de retardements de l'épisode de la tirelire [36], de même que l'anticipation de la rencontre de 1915 [37] jalonnent l'histoire d'une non-reconnaissance (de dette), réparée bien des années plus tard, par le biais des *Voyageurs*.

Un tel enjeu, biographique, et manifestement ludique, fait de la préface des *Voyageurs* un exemple sans équivalent dans le corpus *O.R.C.*1. Nous avons recensé ici les différences essentielles, réservant pour la conclusion de notre travail l'analyse des points communs qui relient cette préface à celles des autres romans du *Monde réel*.

Le corpus élargi.

Aragon n'a cessé de commenter son oeuvre. De nombreux épisodes, de nombreuses analyses, connaissent donc plusieurs versions, qui peuvent être antérieures, ultérieures ou contemporaines de la rédaction des préfaces.

La nécessité de décrire plus précisément l'originalité du discours *O.R.C.*1 nous a amené à intégrer à notre travail deux types d'écrit qui appartiennent au corpus critique d'Aragon.

Ceux que nous avons retenus, pour une comparaison qui ne prétend pas à l'exhaustivité, peuvent se ranger en deux catégories. Les premiers sont cités, par Aragon, dans le cadre de la collection et nous n'avons pas modifié le découpage des extraits pratiqué par Aragon lui-même . Il s'agit d'une part des fragments nettement antérieurs aux débuts des *O.R.C.*, tirés

de *J'abats* [39]. Et de deux extraits d'un livre quasiment contemporain du démarrage de la collection : les *Entretiens avec Francis Crémieux*, enregistrés entre octobre 1963 et janvier 1964 et parus l'année de la préface des *Cloches* [40]. Contrairement au cas de *J'abats*, les deux passages ne sont pas reproduits en guise de préface, mais intégrés à cette dernière, pour la présentation d'*Aurélien*, publiée en 1966. L'écart entre textes cité et citant est donc d'environ deux ans.

Dans les deux cas, l'hétérogénéité est manifeste. Mais elle joue à plusieurs niveaux : les extraits des *Entretiens* nouent avec la préface d'*Aurélien* des relations paradoxales, mais ils introduisent également des effets de discontinuité par rapport au reste du corpus *O.R.C.*1.

De même les extraits de *J'abats* contredisent certains éléments des récits proposés par les tomes 7 et 26.

Les uns et les autres entraînent, à l'intérieur du discours *O.R.C.*, des hésitations, voire des phénomènes de tension que ne sauraient produire les exemples de la seconde catégorie.

Il s'agit en effet de fragments critiques non convoqués par le préfacier, même lorsqu'ils sont contemporains des *O.R.C.*1. Tel est le cas de la préface des *Collages*, parue comme celle des *Beaux quartiers*, en 1965 [40]. Même année, même problème abordé (la préface du tome 11 traite également des collages) : la préface du petit livre paru chez Hermann est donc ici étudiée dans sa quasi-intégralité. Nous avons également retenu plusieurs passages de *Je n'ai jamais appris à écrire*, publié dans l'intervalle qui sépare *O.R.C.*1 et *O.R.C.*2 [41].

Les textes non cités par le préfacier permettent la comparaison sur deux points : le premier concerne le contexte collectif, dans ses

dimensions historique, politique et littéraire; le second, la dimension privée de l'écriture.

La préface des *Collages* s'inscrit nécessairement dans le même contexte que la préface des *Beaux quartiers* : celui des années soixante, de la dénonciation du stalinisme, et plus spécialement du jdanovisme, de la redéfinition des rapports entre l'art et la société, comme entre l'art et le Parti communiste français.

Elle concerne qui plus est le même ensemble de textes que celle des *Beaux quartiers*, c'est-à-dire l'essentiel des écrits d'Aragon sur les collages, en littérature comme en peinture, dans son oeuvre propre comme dans celle des autres.

Cependant les deux préfaces diffèrent radicalement tant pour le traitement du contexte ancien, propre à chaque écrit particulier, que pour celui contemporain de leur rédaction.

Le cas des *Incipit* est différent. Les fragments étudiés par comparaison avec leurs équivalents *O.R.C.* ne concernent que le domaine privé, saisi dans une double perspective biographique et littéraire. L'auteur des *Incipit* récuse la différence entre la vie et les livres, la biographie et l'écriture, pratiquée par le préfacier *O.R.C.* et revendiquée par l'*Avant-lire* [42]. Ainsi les deux récits d'enfance, proposés dans l'un et l'autre cadre, relèvent-ils de deux visions, de deux "fictions" différentes.

Mais l'altérité est tout aussi frappante lorsqu'il s'agit des incipit, ou premières phrases de roman. Le jaillissement de celui des *Cloches de Bâle* par exemple n'est relaté ni analysé dans les mêmes termes ici et là. Chaque collection, celle des *O.R.C.* et celle des *Sentiers de la création*

élabore son propre modèle de relecture de l'oeuvre ancienne ou contemporaine.

A ces comparaisons nécessairement partielles s'ajoutent en notes des "coups de projecteur", destinés tout au long de notre travail à éclairer la différence entre les préfaces *O.R.C.* et les écrits aragoniens, antérieurs ou ultérieurs [43].

"Le roman des préfaces croisées" ?

La référence à des écrits - essentiellement politiques - qui ne sont pas de la plume d'Aragon est beaucoup plus exceptionnelle. Elle ne concerne en effet que *La Fin du "Monde réel"* et c'est la postface elle-même qui en appelle l'examen.

Mais avant d'aller plus loin, il nous faut justifier le recours - que le titre de notre travail met en évidence - à la notion de fiction. Il ne fait que prendre acte du travail d'effacement de l'histoire référentielle qui caractérise l'ensemble des préfaces *O.R.C.*1 - à l'exception de celle des *Voyageurs* -. En accord avec le préfacier, nous postulons la vanité, sinon l'impossibilité de toute vérification. La notion de fiction suspend les questions d'exactitude voire de sincérité du préfacier, celles-ci relèvent en effet d'une autre démarche que la nôtre, elles conduisent à interroger la fiabilité des préfaces en tant que documents [44].

S'il est facile de relever les erreurs de date de l'*Avant-lire* par exemple [45], comment vérifier l'authenticité de tel épisode privé, de telle conversation entre les deux auteurs, Aragon et Elsa ? Une telle manière d'appréhender les textes n'appartient pas à notre projet [46].

A nos yeux, le lecteur des préfaces *O.R.C.*1 ne peut que se comporter en lecteur de roman [47]. Il lui faut accepter d'être la victime d'une sorte "d'illusion préfacielle", d'autant plus forte que le préfacier n'ancre que rarement son discours dans un "espace vérifiable". Et c'est précisément sur ce point que *La Fin du "Monde réel"* - d'une tout autre manière que le tome 15 - rompt avec les préfaces qui l'ont précédée.

Pour la première fois, le postfacier souligne la nécessité de dater ses écrits (XXVI, 301). Un tel souci signale sans doute une relation nouvelle entre texte et contexte [48]. En effet la comparaison avec un certain nombre d'écrits contextuels, s'avère non seulement possible, mais facile, appelée par le texte, par l'écriture même de la postface.

La première série concerne le contexte ancien de la rédaction des *Communistes*. Le postfacier pour la première fois relate un événement facilement identifiable : il s'agit d'un meeting, organisé en 1949 à l'occasion de la parution de la première série du roman. Meeting dont on trouve trace dans la presse de l'époque. Nous avons donc examiné deux articles : l'un paru dans *Ce Soir*, journal que dirige Aragon depuis sa création (premier numéro en mars 1937), annonce le meeting; l'autre, paru dans *La Vie ouvrière*, organe de la C.G.T., en propose un compte-rendu [49].

La comparaison permet de saisir, à l'intérieur même de *La Fin du "Monde réel"*, oscillations et tensions entre écritures autoréférentielle et référentielle, entre récits fictionnel et factuel [50].

Le deuxième type d'écrits concerne cette fois le contexte contemporain de l'écriture postfacielle. Non plus la fin des années cinquante, mais celle des années soixante. La comparaison nous semble une nouvelle fois appelée par le texte lui-même, accentuant la différence entre préfaces et

postface. En effet certains passages de *La Fin du "Monde réel"* abordent des problèmes politiques, et adoptent un ton sans équivalent dans l'espace des préfaces croisées.

Nous avons donc choisi de comparer les positions prises par le postfacier (sur la place et le rôle du chercheur et de l'artiste dans la société moderne, comme sur la redéfinition du réalisme socialiste) avec d'autres qui s'expriment lors de deux congrès du Parti communiste français, auxquels participa Aragon. L'un en 1964 (le dix-septième congrès) est contemporain des premières préfaces *O.R.C.* (de celle des *Cloches de Bâle* particulièrement), l'autre, en 1967, le dix-huitième congrès, a lieu l'année de la rédaction de *La Fin du "Monde réel"*.

La prise en compte d'écrits politiques, renvoyant aux contextes ancien ou contemporain des *O.R.C.*, qui semble constituer une entorse à notre démarche fondamentale, l'éclaire au contraire : en nous situant à l'intérieur de l'espace *O.R.C.*1, il s'agit pour nous de décrire les aléas de cette "volonté de fiction" , revendiquée par le préfacier du tome 7, son élaboration comme ses vacillements dont l'altérité entre préfaces et postface n'est que l'un des signes [51].

L'étude de l'économie préfacielle nous conduit à analyser récits et discours dans la même perspective. Pas plus que nous n'interrogeons les différents récits à la lumière des contextes qu'ils répudient (bien plus qu'ils ne les convoquent, si l'on excepte *La Fin du "Monde réel"*), nous n'analysons les passages discursifs pour leur signification idéologique propre ou pour leurs enjeux théoriques [52]. Nous cherchons à cerner la stratégie interne d'écriture des *O.R.C.*. A la ressaisir dans son "procès",

dans son élaboration même. En mettant à jour les tensions qui l'animent de l'intérieur.

Ainsi les passages discursifs sont-ils réduits à leur "fonction narrative", à l'intérieur de l'économie propre à telle préface ou à l'échelle de la collection. Stratégies narrative et discursive sont pour nous solidaires. Tel fragment de généralisation discursive et tel abandon du récit singulatif au profit de l'itératif - aux sens définis par Gérard Genette - peuvent être considérées comme des modalités d'énonciation équivalentes. Dans un cas comme dans l'autre, nous avons cherché à comprendre le "bénéfice" qu'en tire la micro- ou la macro-structure considérée : ce qui peut ainsi être éludé ou déplacé, au niveau d'une ou plusieurs préfaces.

De même l'analyse de la genèse d'un personnage, voire de la genèse d'une oeuvre à la lumière d'un roman d'Elsa par exemple, ne sont saisis que pour leur fonction à l'intérieur de la structure dans laquelle ils s'insèrent, le plus souvent hors de toute confrontation avec les romans eux-mêmes [53]. Il nous importe moins ici de vérifier ce qu'*Aurélien* doit à *La Fin de Chéri* - le roman de Colette cité dès les premières pages de la préface - que d'étudier comment l'image du croisement - ce qu'*Aurélien* doit au *Cheval blanc* d'Elsa Triolet - est retardée, réservée pour les toutes dernières pages de cette même préface. Un espace est ainsi ouvert au cours duquel se construisent des fragments de relecture du roman ancien qui sont loin de former, de proposer un système cohérent. Si la stratégie d'évitement - qui fait par exemple que pour ce même *Aurélien* ne sont cités ni Barrès ni le *Gilles* de Drieu la Rochelle -, si plus généralement la "maigreur du champ intertextuel" ouvert par le préfacier lui-même [54],

peuvent être repérés à la simple lecture des préfaces, il nous semble qu'il n'en va pas de même pour les tensions, les contradictions qui se jouent entre fragments de relecture, à l'intérieur d'une même préface [55].

En résumé, notre analyse postule l'existence d'un système, susceptible d'organiser telle préface particulière de même que l'ensemble plus vaste des *O.R.C.*1.. Mais aussi l'abandon, la mise en défaut d'un tel système.

Le jeu de l'intitulation illustre de manière paradoxale l'oscillation entre ces deux pôles. La préface du tome 7 semble inaugurer le récit de l'histoire du *Monde réel* : au premier chapitre, intitulé "C'est là que tout a commencé", succède en effet "La suite dans les idées" (titre de la préface des *Beaux quartiers*). La continuité se marque encore dans le titre du troisième chapitre: "Et comme de toute mort renaît la vie" qui présente *Les Voyageurs de l'Impériale*. Il revient à la postface des *Communistes* de clore le "livre des préfaces" : rôle que remplit très explicitement *La Fin du "Monde réel"*.

Mais un tel effet, programmatique, est contredit par de multiples signes d'hétérogénéité. Aux titres thématiques des tomes 7, 11 et 15 se substituent bientôt les titres à dominante rhématique [56] : celui de la préface d'*Aurélien*, "Voici le temps enfin que je m'explique", qui cite un vers de la *Bérénice* de Racine, n'inscrit plus le roman concerné à l'intérieur d'une continuité sans faille. Il remplace l'image d'un temps ancien, du temps énoncé, celui "où tout a commencé", par l'émergence du temps présent, du temps de l'énonciation préfacielle. La préface ne renvoie plus qu'à un moment particulier, dont la durée n'excède pas sa propre énonciation. Le quatrième chapitre manque à l'histoire du *Monde réel*, ou du moins il exhibe une altérité, que rejoue l'autre titre rhématique,

"L'auteur parle de son livre" . De part et d'autre de *La Fin du "Monde réel"*, titre mi-thématique, mi-rhématique, deux "chapitres" brouillent la chronologie comme les frontières du *Monde réel* [57].

Le plan adopté dans notre travail tend à rendre compte de ce double mouvement (l'un qui instaure une cohérence, l'autre qui la faille), en nous situant tout d'abord au niveau de la collection des *O.R.C.*1, prise "verticalement", puis en reprenant l'analyse dans une dimension "horizontale", nous interdisant alors les va-et-vient entre préfaces, pratiqués dans la première partie.

La première partie regroupe l'étude des préfaces des tomes 2, 7 et 26, avec des incursions dans les tomes 4 et 29. Intitulée "Autour du *Monde réel*", elle envisage l'avant (l'époque surréaliste dans le tome 2 et partiellement dans le tome 4), l'après (*La Semaine sainte* dans le tome 29 et les nouvelles de 1964 dans le tome 4), de même que le début (tome 7) et la fin (tome 26) du cycle réaliste.

A travers l'analyse des figures récurrentes (et par exemple l'antithèse qui oppose, dans les préfaces, la lumière nouvelle de Lautréamont à celle qui jaillit des *Poésies* d'Isidore Ducasse), de leur transformation (le passage de cette même antithèse à l'oxymore dans *La Fin du "Monde réel"*), à travers l'analyse des oppositions (le réalisme opposé au naturalisme) ou encore à travers celles des actants (destinataire de l'écriture ancienne ou préfacielle par exemple), nous avons tenté de décrire la fiction préfacielle de son élaboration à son apparent ébranlement [58]. Les phénomènes de distorsion ou d'éviction qui animent chaque préface particulière ont été étudiés à la lumière de ceux qui se jouent au niveau de la collection.

Inversement dans la seconde partie consacrée aux préfaces des romans intermédiaires (*Les Beaux quartiers* et *Aurélien* à l'exclusion des *Voyageurs de l'Impériale*), nous avons reconduit l'analyse au niveau de la stratégie propre à chacune des deux préfaces, appréhendées séparément, à la fois intégralement et linéairement. Une telle approche, lente et minutieuse, permet de saisir l'oscillation jamais résolue entre des fragments de relecture contradictoires.

Les matériaux à partir desquels la fiction *O.R.C.* s'élabore, disparaissent des romans intermédiaires. Comme si une fois achevées les fondations de ce monument (qui s'érige autant qu'il se fissure), il n'était plus nécessaire, pour *Aurélien* ou pour *Les Beaux quartiers*, d'y revenir. Les principales figures du discours, les grandes scènes récurrentes (scènes de lecture qui font entendre la voix des principaux protagonistes), analysées dans les deux premiers chapitres de notre première partie, s'évanouissent. Les préfaces des romans intermédiaires semblent privilégier les questions de genèse, l'étude des lieux ou des personnages y occupe une place nettement plus importante que dans les préfaces situées à la périphérie du *Monde réel*.

Autour du *Monde réel*

Pour étudier l'élaboration de la fiction *O.R.C.*, une approche chronologique, respectueuse de la succession des préfaces à l'intérieur de la collection, nous a semblé inévitable. Chacun de nos chapitres progresse de l'amont (la préface du tome 2 dans les chapitres 1 et 2, du tome 7 dans le troisième) vers l'aval (*La Fin du "Monde réel"* dans le premier et le troisième, les écrits repris pour *La Semaine sainte* dans le second). Nous avons également choisi de respecter la continuité textuelle, pour l'*Avant-lire* et plus rigoureusement encore pour la préface des *Cloches de Bâle*. En effet le temps dans lequel s'inscrit la fiction *O.R.C.* est un temps ordonné, vectorisé par l'avènement d'Elsa : destinataire de l'écriture ancienne ou préfacielle, puis lectrice [1].

L'avènement d'Elsa, dont découle la possibilité d'une relecture à la lumière du croisement, est l'événement "fédérateur" du récit proposé par le tome 7, mais il appartient déjà à l'horizon "diégétique" de l'*Avant-lire*.

Il ne peut évidemment être maintenu comme tel par la postface des *Communistes*. Elsa est là, elle ne survient plus. Mais ce n'est pas seulement l'attente d'Elsa qui disparaît du tome 26, l'ensemble des positions qu'elle occupe s'efface, et avec elle, la figure - ou le modèle - du croisement [2]. La mise en page de la postface le signale : de nombreuses pages tendent à former des unités textuelles, séparées par des blancs, et si certains fragments - narratifs ou discursifs - occupent plusieurs pages consécutives, ils ne s'inscrivent plus dans le temps vectorisé du tome 7.

La Fin du "Monde réel" n'est pas analysée en fonction d'un ordre ou d'une continuité textuelle qui se perd, mais en regard de celle du tome 7. Du moins dans deux chapitres sur trois.

Le premier chapitre concerne le traitement du contexte ancien et le second, les questions de destination et de réception. L'ordre et la division en deux chapitres reflètent le cheminement de la préface des *Cloches*. Le troisième chapitre est consacré à l'analyse des personnages romanesques : la différence entre second et troisième chapitre est cette fois appelée par *La Fin du "Monde réel"*. Si le postfacier traite des problèmes de réception, à propos de la première version des *Communistes*, il n'en va pas de même de l'analyse des personnages. Il faut attendre la présentation de la seconde version du roman, le commentaire de la réécriture, pour que le postfacier aborde la question.

Dans le tome 7, les récits de lecture ou les réponses aux critiques et l'analyse de la genèse des personnages s'entrecroisent voire se confondent. Contrairement à la distinction des deux premiers chapitres, c'est au tour de la préface des *Cloches* de "se plier" à la logique d'exposition de *La Fin du "Monde réel"* [3].

Dans le cours de notre étude, nous tenterons d'interpréter de telles différences, mais nous voulons ici rappeler le point commun, le fil rouge de cette première partie.

La fiction *O.R.C.* se définit à nos yeux comme une stratégie d'évitement (des récits autobiographique et historique) autant que comme une entreprise de relecture à la double lumière du croisement et de l'oeuvre romanesque en cours d'écriture. Le premier chapitre, intitulé "L'oeuvre hors contexte", décrit les multiples modalités d'éviction - ou de

retardement - du réel référentiel. Qu'il s'agisse des années vingt ou de l'époque du passage.

Le second chapitre, "L'oeuvre sous le regard des autres", analyse l'absentement de la notion de projet, particulièrement frappante s'agissant de l'auteur des *Cloches de Bâle*. Au regard absent de l'auteur ancien (surréaliste ou "réaliste débutant") supplée une multitude de points de vue, souvent porteurs de projets, les lecteurs mis en scène intervenant dans le processus d'écriture de tel recueil (*Le Libertinage*) ou de tel roman.

Une véritable dramaturgie organise, très systématiquement dès l'*Avant-lire* et plus exemplairement encore dans le tome 7, l'univers des regards. Elle s'efface de *La Fin du "Monde réel"*, pour renaître paradoxalement dans les écrits repris pour *La Semaine sainte*.

Dans le troisième chapitre, "L'oeuvre à la lumière des personnages", nous abordons le problème de l'éviction du sens ou les procédés qui en retardent l'analyse, qui minorent voire contestent toute prise en compte de la signification romanesque, précisément pour la période réaliste. Ce chapitre ne concerne plus que les tomes 7 et 26, nous y confrontons l'étude, proposée par le préfacier, de l'architecture supportée par les personnages des *Cloches de Bâle* (chaque partie porte le nom d'un des protagonistes du roman) à celle, proposée par le postfacier, de la réécriture des *Communistes*.

L'oeuvre hors contexte

Si la fiction *O.R.C.* est vectorisée par l'avènement d'Elsa, l'oeuvre ancienne, à en croire l'*Avant-lire*, tend vers le réalisme. Un réalisme espéré, jamais atteint. Annoncé par le préfacier du tome 2, il permet d'inscrire la période surréaliste dans un temps plus vaste où elle se dissout. Annoncé encore par les premières pages du tome 7, il irrigue le récit de l'époque du passage. Toujours à venir dans le tome 26 parce que le réalisme auquel aspire le postfacier ne semble pouvoir se confondre avec celui que pratiqua l'auteur ancien ni dans *Le Monde réel*, ni dans son roman terminal, *Les Communistes*.

C'est donc le récit d'une quête, non une approche biographique ou historique, qui est proposé au lecteur des *O.R.C.*1. Les textes surréalistes (*Anicet*, *Le Libertinage*) n'y font plus figure que de jalons. Quête semée d'embûches, d'obstacles qui empêchent la réconciliation du sujet avec lui-même. Nous sommes transformés en témoins du divorce, métaphoriquement évoqué par les tomes 7 et 26, entre un moi profond, intime, qui aspire au réalisme, et un moi de surface qui se plie aux exigences des siens (surréalistes dans le tome 7, communistes dans le tome 26).

Ce chapitre, composé de trois sections, montre la part croissante du discours au fil des textes. Dans la première section, "La disqualification de l'aventure surréaliste" [1], comme dans la seconde, "La renaissance réaliste", qui ne concerne que l'époque du passage [2], la position qu'occupent réciproquement récit et discours est déterminante. Il revient tantôt à l'un, tantôt à l'autre, de lancer la quête.

Mais *La Fin du "Monde réel"*, étudiée dans la troisième section, "Vers un réalisme inaccessible", oscille entre abandon et relance de la quête, avant que récit et discours, annonces et définitions du réalisme de l'avenir, ne se confondent.

1. La disqualification de l'aventure surréaliste (II, 13-40)

Lire l'oeuvre hors de son contexte, c'est tout d'abord disqualifier le surréalisme pour lui substituer le réalisme. Si la présentation de l'écriture enfantine (II, 11-13) sur laquelle s'ouvre l'*Avant-lire*, n'y contribue pas directement, il n'en va pas de même des trois paragraphes de conclusion (II, 13-15). Le préfacier extrapole, et avant d'en venir à la publication des oeuvres surréalistes publiées dans le tome 2, il propose une définition de l'écriture : l'acte d'écrire se confond, comme par essence, avec l'aspiration au réalisme. C'est ce que nous étudierons dans un premier temps.

Le préfacier aborde ensuite les textes eux-mêmes. *Anicet* est alors associé à la "volonté de réalisme" et *Le Libertinage* à la "volonté de roman". Puisque *Anicet* précède *Le Libertinage* dans l'espace de la collection et en partie dans la chronologie de l'écriture, la volonté de réalisme se trouve une seconde fois posée comme "antérieure" à celle qui ne concerne que le désir de donner vie à des êtres de fiction.

1.1. **Le réalisme originaire (II, 13-14)**

Les paragraphes par lesquels le préfacier conclut la présentation de l'écriture enfantine dotent le réalisme d'une dimension originaire. Antérieur à tout oeuvre publiée.

En effet l'aspiration s'affirme en l'auteur hors de tout contexte, de tout ancrage référentiel. Elle ne saurait - contrairement à la volonté de roman associée au *Libertinage* - être contrariée par le groupe surréaliste. Elle en anticipe la formation et appartient au toujours-déjà, à la nature profonde d'un auteur assis dans son identité de réaliste comme l'homme à l'intérieur de l'espèce humaine.

> J'appartenais donc dès le plus jeune âge à cette espèce zoologique des *écrivains*, pour qui la pensée se forme en écrivant, alors que pour d'autres hommes elle se forme en parlant.
>
> (II, 14)

L'anticipation discursive du réalisme évite la dramatisation qui sera l'apanage du tome 7, lorsque le préfacier tentera d'évoquer les "colères" et les "querelles" (VII, 11) qui jalonnèrent la période des textes dits de passage. Ce qui ici "prête à sourire", parce que "c'est l'enfance de la pensée" (II, 13-14) se raconte sur un tout autre mode dans la préface des *Cloches* :

> [Cela] pourrait passer pour enfantillage, n'était que je n'étais plus un enfant, n'était la douleur.
>
> (VII, 12)

Abordée discursivement par l'Avant-lire, la volonté de réalisme permet de définir l'acte d'écrire comme une catégorie invariable :

> J'ai toujours écrit. Et même quand je n'ai pas l'air d'écrire, je ne fais que me préparer à le faire. Ce qui m'habite dans ces temps morts est une pensée au sens vulgaire du mot, comme les gammes sont de la musique. La grande affaire de ma vie aura été le mariage de cette pensée pleine, qui est de moi-même, et du monde extérieur.
> (II, 14)

La métaphore du "mariage", bientôt suivie de celle du "passage" [a], ancre l'écriture aragonienne dans une dimension mythique, plutôt qu'historique ou simplement chronologique.

> C'est le passage de l'enfance de l'esprit à cette force adulte, sans laquelle on n'a pas le droit au nom d'homme.
> (II, 14)

Le réalisme définit dès l'origine une écriture qui cherche sa voie : ainsi les textes enfantins, dont *Quelle âme divine!* est le seul rescapé, et les textes surréalistes, sont-ils compris comme un seul et même âge :

> Depuis *Les enfants de Cléopâtre* jusqu'aux années trente, l'histoire de mes livres est celle de cette croissance et de ce débat.
> (II,14)

La période surréaliste n'est ni première ni même isolable. Lue à la lumière du réalisme, l'oeuvre apparaît comme une et indivisible.

Naissance et définition du réalisme se confondent.

> 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*.
> (II, 14)

Nul besoin de référence ici, de pairs (ou de pères) ès réalisme susceptibles de garantir, de cautionner la définition proposée. Le préfacier, dans le tome 2, assume la responsabilité pleine et entière de son discours. La définition s'exhibe comme déraisonnable, elle fait fi des auteurs patentés comme des réactions des lecteurs virtuels [4].

L'acte de naissance du réalisme constitue l'un des modèles sur lesquels se construisent nombre de récits *O.R.C.*. Par la grâce du "Un jour vint", l'événement est promu au rang d'Evénement, aussi singulier qu'indatable, invérifiable. Il est toujours un commencement [5].

Dans le même temps, le préfacier assume le caractère rétrospectif de son interprétation :

> La conscience m'en est venue peut-être assez tard, mais d'où je suis c'est ainsi que tout a pris couleur.
> (II, 14)

La quête est ouverte, à l'intérieur de laquelle, la période surréaliste ne fait plus figure que de péripétie.

1.2. *Anicet* ou "le panorama réaliste" (II, 15-23)

L'aspiration réaliste une fois posée, dans sa dimension vectorielle, le préfacier aborde la première oeuvre publiée dans le cadre *O.R.C.*. Mais lire *Anicet* à la lumière de la volonté de réalisme ne va pas de soi. Ne serait-ce qu'en raison du sous-titre *le Panorama, roman* (II,15).

Le préfacier, qui amputera *Le Libertinage* de sa préface originale, exhume un texte écrit "aux derniers jours de septembre 1930" (II,15), à usage privé pour le collectionneur Jacques Doucet. A une époque où "je respectais encore les préjugés du milieu qui était le mien" (II,17).

Avant que la question de la part du réalisme puisse être posée à *Anicet*, il faut évacuer celle du romanesque : telle est la fonction de la clef. Le préfacier se livre alors à un travail de confrontation avec l'un de ses écrits anciens. Ce que précisément il refuse de faire à propos du *Scandale pour le scandale*, l'expulsant "non seulement parce que je ne suis plus d'accord avec bien des choses qu'elle contient, mais parce que cela n'a rien à faire ici et que je ne vais pas me mettre à discuter avec moi-même." (II,24) [6]. Ce qui est refusé ici, est admis là, bien que la clef rédigée pour Doucet soit aussitôt dénoncée comme :

> (...) Un véritable tissu de mensonges, dont les uns s'expliquent par la confusion de mémoire, et sont les autres délibérés.
>
> (II,15)

Véritable texte de remplacement, la clef, rédigée en 1930, se substitue à *Anicet* : c'est elle qui est citée, commentée, voire illustrée.

Elle qui dément la prétention au romanesque, affichée par le titre. Le préfacier se borne le plus souvent à confirmer l'identité des masques, le terme même de personnage n'apparaît que plus tard [7]. Quand il s'inscrit en faux contre le commentaire ancien, c'est pour affirmer que "Mirabelle n'est personne", qu'elle ne se nourrit d'aucun "pilotis", contrairement aux pseudo-révélations de la clef :

> Il suffit en effet de lire avec un peu d'attention ce livre pour saisir que sous les traits de Mirabelle c'est une idée qui se cache : *la beauté moderne*.
> (II,19)

Il lui faudra le secours de Matisse, l'héroïne de "Madame à sa tour monte", pour qu'en elle la fiction se déclare. Même chose à propos d'Anicet : en dépit de l'affirmation de la clef, le modèle du personnage est bien l'auteur. Une telle revendication, dénuée de toute modalisation, paraît foncièrement étrangère aux commentaires réservés aux "vrais" personnages, qui ne sont jamais eux, si bonnement ou simplement, assimilés à leur auteur [8].

Deuxième fonction de la clef : parce qu'elle lève l'hypothèque romanesque, elle fonctionne bientôt comme relai du récit autobiographique qui fait défaut. L'espace d'un instant, l'interdit autobiographique est détourné et le préfacier évoque un "nous", qui rapidement partage avec le "je" autre chose que des préjugés. Le ton change imperceptiblement au fil des pages. A l'allure, imposée de l'extérieur [9], se substitue bientôt la reconnaissance d'une communauté de points de vue. A l'égard de la guerre par exemple :

> On se hâterait peut-être trop à juger sur cette désinvolture les jeunes gens que nous étions alors (je ne parle pas que pour moi) : négliger la guerre était de notre part un système, faux sans doute, mais dirigé *contre* la guerre.
>
> (II,22)

Le désaveu perd la priorité, l'essentiel tient à la résurrection d'une première personne du pluriel qui préside à l'acte d'écrire, peu importe alors l'erreur éventuelle d'appréciation [10].

Retrouvant, pour quelques pages, l'esprit dans lequel fut rédigé *Anicet*, le préfacier abandonne finalement l'examen de la clef, pour en venir au texte lui-même. *Anicet* est-il réaliste ? Le préfacier répond instantanément par la négative, souligne l'invraisemblance du langage des personnages (II,20) ou l'obscurcissement du décor historique (II,21). *Anicet* se situe bien en deça du réalisme :

> Mes personnages n'étaient point des symboles à mes yeux, mais le guignol de mes idées. Différence. Que je souligne, pour qu'on ne vienne pas me prêter je ne sais quel réalisme à vingt et un, vingt-deux ans. Faire de l'hôtel Rosenberg rue de la Baume le logis du couple Gonzalès, n'est pas acte de réalisme.
>
> (II, 20)

Le ton est aussi catégorique que la définition du réalisme était provoquante. Les mots n'ont pas encore fait l'amour avec le monde. Mais si *Anicet* n'est pas réaliste, c'est cependant à son aune qu'il est mesuré :

> Comment toutefois le *réalisme*, au sens où je l'entends, a progressé en moi, s'est introduit peu à peu dans ma littérature, on s'en fera sans doute idée en rapprochant certains moments d'*Anicet* avec des livres ultérieurs, dont la parenté tient à la persistance de plusieurs thèmes dans

> ce que j'écris, à travers les années et les textes.
> (II,22)

Ainsi s'ouvre la série des comparaisons, reprises et autres "parentés" entre les livres, amorcée, appelée par la métaphore initiale du "mariage". Série qu'on trouvera en note à l'occasion d'*Anicet* encore, puis tout au long de la collection pour signaler, en bas de page, ces croisements d'un type particulier. Croisement de soi à soi, à l'intérieur de l'oeuvre auctoriale, entre des livres le plus souvent situés de part et d'autre du "passage". "Mariage" et "parenté" se conjuguent avec "progrès" pour proposer de l'oeuvre une représentation continue ''.

Ainsi en dépit de la négation initiale, *Anicet* inaugure le thème des progrès, dans les profondeurs du sujet, d'un réalisme enfoui destiné à prendre corps par la suite. Et c'est significativement à la reprise d'oeuvre en oeuvre du "thème des passages parisiens" que revient la tâche de mesurer ces progrès:

> (...) il apparaît dans *Anicet* (chapitre deuxième) et reviendra successivement dans *Le Paysan de Paris* (Passage de l'Opéra) et dans *Les Beaux-Quartiers* (Passage-Club).
> (II, 22)

A chacun son étape : le passage dans *Anicet* n'est qu'"un décor" (II,23), "lieu impersonnel, neutre, où tout peut advenir" (II,22), quand celui du *Paysan* relève du naturalisme ("la description minutieuse du Passage de l'Opéra est faite d'après nature, et l'appareil photographique en rapporte le détail exact" (II, 22). Celui des *Beaux quartiers* appartient pour finir au réalisme "où la notation est liée à la fin romanesque" (II, 23).

Si *Anicet* n'appartient pas de droit à la lignée réaliste, il prend cependant place parmi les mariages, au moins à titre de degré zéro. Il suffit d'"y regarder de plus près" pour voir :

> (...) en général dans tout ce que j'ai écrit que ces reprises tiennent d'un système assez conscient, malgré l'apparence, qui se développe avec la conscience réaliste dans mes livres.
>
> (II,23)

Anicet qui ne s'affirme comme "pré-réaliste" qu'à l'issue d'un retournement du discours contre lui-même apparaît, dans le cadre de l'*Avant-lire* et plus généralement des *O.R.C.*1, comme une "formation de compromis". Intercalé entre la généralisation discursive du récit d'enfance qui proclame l'avènement du réalisme, consubstanciel à l'acte d'écrire, et le commentaire du *Libertinage* qui retrace la lente victoire de l'imaginaire en l'auteur, *Anicet* tient à un passé commun, à un vécu un instant ressuscité et tend vers un avenir déjà déposé en l'auteur. Ecartelé entre un "je", un "nous" qui appartiennent à l'histoire et un "en moi" enfoui, *Anicet* annonce la contradiction qui, dès le début du tome 7, animera le récit de la "sortie de la forêt", qui renvoie au début des années trente, quand le réalisme latent exige pour éclore que le "je" se sépare du "nous".

1.3. *Le Libertinage* ou l'autobiographie déguisée (II, 32-38)

Une fois posée la volonté de réalisme, le narrateur aborde "la seconde phase" de son histoire. L'auteur ancien, confronté à l'interdit romanesque dont le groupe est porteur, ne peut atteindre d'emblée l'écriture fictionnelle. C'est cette lente ascension que le préfacier retrace. En réalité *Le Libertinage* n'est guère lu comme oeuvre : chaque nouvelle (ou groupe de nouvelles) condense un âge, une époque. La volonté de roman s'affirme comme vecteur nouveau pour remplacer le récit autobiographique manquant.

Tout commence par l'équivalent du récit d'enfance : les trois premières nouvelles, redoublée de la publication, dans la préface, d'un inédit : *Alcide ou De L'Esthétique du saugrenu*, repètent la quête d'un destinataire puis d'un destinateur originaires pour qui puis avec qui écrire [12].

Vient ensuite le récit d'un premier échec de la volonté de roman : c'est l'histoire de Clément Grindor, véritable substitut du récit de l'époque surréaliste. Enfin, à partir de la nouvelle suivante, sonne l'heure du succès et avec elle l'ère d'Elsa. L'épanouissement du double désir (atteindre le roman et le réalisme) culminera dans la dernière nouvelle du recueil, "La femme française". Ainsi *Le Libertinage* condense-t-il, à soi seul, l'ensemble de la destinée de l'auteur mais l'ordre des paramètres se modifie : le romanesque pour dire les conflits de l'époque surréaliste précède cette fois le réalisme.

1.3.1. Grindor ou l'anticipation de la rupture (II, 32-36)

La rédaction de "Lorsque tout est fini" semble amorcer la sortie du récit de la quête originaire. Alors que les pages qui précèdent s'inscrivent sous le signe de la répétition, le préfacier insiste sur la durée écoulée depuis "Madame à sa tour monte" : "deux ans et un roman" (II,31-32), *Anicet*, séparent cette dernière de l'histoire de Clément Grindor. Mais à la manière d'*Anicet*, la nouvelle s'inscrit dans une filiation réaliste. La fable des bandits en auto, inspirée de l'histoire de Bonnot, apparaît pour la première fois dans *Anicet* et se retrouvera dans les *Cloches de Bâle*. Doté d'un passé et d'un avenir, "Lorsque tout est fini" marque une étape, une transition vers le réalisme du *Monde réel*.

Cependant le texte est interrompu par un appel de note qui substitue au vecteur réaliste celui de la volonté de roman. La métaphore des mariages et des parentés est transférée de l'un à l'autre :

> Ces "mariages" de mes livres , à près d'un demi-siècle de ces débuts de moi-même, on pourrait facilement les poursuivre, et jouer de romans en poèmes à ce jeu d'échos répercutés. Mais, pour m'en tenir aux années vingt de ce siècle, je tenterai de souligner, aux marges inférieures de cet avant-lire, ce *dandysme* de la jeunesse et ce qu'il tend à devenir.
>
> (II, 32

Le thème du dandysme succède à celui des passages parisiens. Les croisements s'ouvrent à l'intertextualité (Huysmans, Barrès), avant de s'appliquer au *Libertinage* nouvelle après nouvelle [13].

De même qu'il y eut anticipation discursive du passage au réalisme, la note s'achève, du côté du romanesque, sur l'anticipation de la réécriture au Bien. Alors que pour *Anicet*, le modèle du passage opposait le naturalisme prêté au *Paysan de Paris*, au réalisme futur *Beaux quartiers*, le modèle généré par *Le Libertinage* passe par les personnages. Au dandysme du Mal, inspiré par la lumière noire de Lautréamont, s'oppose, à titre de promesse (puisqu'aucun texte, aucune créature fictive, ne sont ici cités) la réécriture au Bien selon l'exemple d'Isidore Ducasse.

Même effet d'annonce : l'étape naturaliste comme l'influence de Lautréamont promettent un dépassement, un renversement : le futur *Monde réel*.

> Au bout du compte, c'est Isidore Ducasse lui-même qui devait avoir raison de tout cela, et, pour Eluard comme pour moi, nous mener à *récrire au bien* nos rêves, à récrire au bien notre âme.
> (II, 32)

Mais là s'arrête leur ressemblance. Contrairement au modèle proposé à l'occasion d'*Anicet*, celui du renversement ducassien autorise une résurrection d'une image du groupe comparable à celle qu'avait produite l'évocation de la clef :

> Au fur et à mesure que l'arrogante jeunesse en moi s'assurait de quelques progrès de langage, ce dandysme [hérité de Barrès ou Huysmans] changeait de caractère, se précisait : c'était le temps où nous venions de découvrir Isidore Ducasse, et par lui les lectures de Lautréamont [...], c'est de ces rêves rendus à la lumière noire des hommes vivants que peu à peu le dandysme alors en moi prend caractère et devient le dandysme du mal.
> (II, 32)

Contrairement au couple naturalisme/réalisme, la référence à Lautréamont / Ducasse actualise les préoccupations du groupe [14]. Le fonctionnement est cependant ambigu : la substitution d'un modèle à l'autre permet que Grindor soit lu comme relai du récit autobiographique absent.

Contrairement à *Anicet*, le préfacier récuse ici toute clef pour son personnage. Grindor n'est pas un masque, mais un être de fiction, un "personnage inventé assez horrible [...] pour être enfin sûr que je l'avais créé et non point emprunté à moi-même, comme dans une conversation au temps d'*Anicet*, André Gide m'avait défié d'y parvenir..." (II, 35).

Le travail du préfacier concerne cette fois la lecture de la nouvelle par le groupe [15]. C'est elle qu'il lui faut à présent démentir. Tout se joue sur une petite phrase du narrateur :

> Un beau jour, je compris que je nourrissais en moi ce démon: le besoin de trahir...
> (II,35)

Détachée de son contexte romanesque, elle fut interprétée comme un aveu. Dans le contexte préfaciel, elle se charge d'une valeur symbolique, métonymique des rapports de l'auteur et du groupe surréaliste. Tout se passe comme si couper une phrase était revenu, sans que l'auteur en soit responsable, à le retrancher, lui, du groupe.

En 1964, l'incident semble avoir conservé son tranchant. Le ton se fait plus dramatique et le destin de la petite phrase se substitue à celui de l'auteur, irracontable, pour en retracer fictivement les étapes. De sa première occurrence, en 1921, à sa reprise, "lors de la brisure". Trajet lui-même redoublé en note, sans date, puis répété d'année en année. Elle

permet de franchir la durée, de sortir même de l'histoire des relations de l'auteur et du groupe. A la suite des surréalistes et "d'après eux", la même phrase sera lancée à l'auteur, pendant la guerre de 39-40, sous l'Occupation. Après guerre, elle reviendra sur des affiches électorales; enfin, à la veille d'écrire la préface,

> Elle a été réemployée en octobre 1963 dans un hebdomadaire parisien, avec le même genre de bonheur.
> (II,36)

Répété, récurrent, l'incident est cependant dévalorisé. Il ne passe pas au rang des Evénements fondateurs du récit préfaciel. Evoquée sur le mode de l'itératif, la première fois ne figure rien d'autre que le début d'une série de quiproquos :

> Je me la suis entendu opposer d'abord par la colère des surréalistes lors de la brisure [...].
> (II,36)

Puis elle se dissout dans le corps du texte comme dans les deux notes adjacentes. La petite phrase de Grindor devait "pendant des années et des années m'être jetée à la tête" (II,34-35). Simple prétexte, elle perd toute spécificité; de roman en poème, la même méprise se reproduit :

> Comme ils ne manquèrent pas de prendre au pied de la lettre dans *Poème à crier dans les ruines (La Grande Gaieté)* les vers : - *Crachons sur l'amour - Sur nos lits défaits...*, etc.
> (II,36)

Seule la note use du passé défini , temps du récit singulatif que le texte évacue. Et finalement le cas de l'auteur même se dilue dans la série de ceux cités d'abord entre parenthèses ("Néron imputé à Racine, Iago imputé à Shakespeare..." II,35) puis en note, ainsi en est-il du propos que Barrès mis dans la bouche de Sénèque :

> ... *j'ai favorisé diverses fantaisies de Néron, et ces complaisances me nuisirent devant l'opinion.* (*Le Jardin de Bérénice*, p.252)
>
> (II,36)

A la lignée des livres ou des thèmes récurrents du réaliste débutant, s'oppose, du côté du romanesque, la série des petites phrases auxquelles fut dénié le statut de fiction, de même qu'au modèle de l'Evénement valorisé s'oppose celui de l'anecdote dévaluée [16]

1.3.2. "Le reste du livre" ou la chronologie fictive (II, 36)

Au delà de l'histoire de Clément Grindor, une écriture autobiographique semble s'amorcer. Les pages se chargent de dates, de précisions de toutes sortes, notamment bibliographiques. Le changement de vitesse est sensible : alors qu'il a fallu treize pages pour évoquer les quatre premières nouvelles, il en suffit de quatre pour les huit dernières, dont deux pour la seule "Femme française". Tout se passe comme si l'anticipation de la rupture avait libéré un espace, créé les conditions de possibilités de l'autobiographie; tout se passe comme si les interdits

romanesque et autobiographique allaient de pair. La levée de l'un semble entraîner la transgression de l'autre.

Les modalités du récit se modifient en effet à l'issue de la quatrième nouvelle du *Libertinage*. A l'accélération de la vitesse préfacielle correspond étrangement celle - supposée et fictive - de la durée d'écriture de la fin du recueil :

> Presque tout en a été écrit dans l'année 1923.
> (II, 36)

Le "presque" en question n'épargne pas moins de sept nouvelles sur les huit concernées : seule "La Femme française" a en effet été rédigée en 1923. "Tout le reste du livre", ainsi que les anecdotes évoquées, date en réalité de 1922.

Une courte rétrospection nous ramène, l'espace d'un instant, vers la chronologie réelle, antérieure à 1923; vers un temps et un récit aux allures autobiographiques.

> J'avais rompu avec ce métier accepté pour plaire à ma mère, quand la perspective du front où j'étais persuadé de mourir rendait facile, peu coûteux, de ne pas lui résister.
> (II, 36)

Répétition de la "vraie rupture", propre celle-ci à aider le romancier à prendre son envol ? [7] Ayant abandonné sa carrière de médecin, l'auteur se cherche une nouvelle place. Nous sommes donc en 1921-1922. La vie est difficile, jusqu'à ce que l'auteur entre au Théâtre des Champs-Elysées. De ce qu'il y fit et pour qui, des raisons de son départ : rien n'est dit.

L'essentiel tient aux trois nouvelles qui virent le jour : "Les Paramètres", "L'Extra" et "L'Armoire à glace un beau soir". La rétrospection masque donc une rectification de l'affirmation initiale qui condensait sur l'année 23 "tout le reste du livre".

Le raccord sur l'année en question fausse la chronologie. Grâce à "un mécène" - Doucet, dont le nom n'est pas mentionné -, Aragon part à la campagne.

> [...] J'optai pour une manière de solitude à Giverny (c'est plus tard le décor d'une partie d'*Aurélien*), mais y rencontrai l'aventure.
>
> (II,36)

Aurélien creuse le hiatus entre ceux que l'auteur a laissés derrière lui et celle qu'il rencontre. Ni les uns ni les autres ne sont actualisés, l'année 1923 étant d'avance toute entière mobilisée par l'empreinte d'Elsa.

Puis le préfacier recule d'un an le voyage de 1922, au Tyrol et à Berlin, qui le sépare physiquement du groupe et le situe après la "retraite" à Giverny, seule à être effectivement de 1923 [10]. Ainsi le printemps à la campagne succède-t-il presque "naturellement", à l'été tyrolien (II, 36).

De Giverny au Tyrol, toute marque d'énonciation disparaît.

> L'été, au Tyrol, **on** vivait pour rien avec le prix de la couronne. Il y naquit "Au pied du mur" au temps des étoiles filantes.
>
> (II, 36)

La fin du paragraphe, en changeant de lieu et de décor, ramène les marques de la première personne et permet le retour du passé défini :

> De là, je gagnai Berlin [...].
> (II, 36)

La phrase s'allonge d'une parenthèse redevenue strictement autobiographique : on y apprend tout à la fois le trajet de la frontière italienne à Charlottenbourg, son coût et comment l'auteur serait "resté sur le pavé" sans l'aide de la revue américaine, *Broom*; mais le récit ne correspond cette fois à aucune écriture nouvelle.

La condensation sur l'année 1923 de l'essentiel de l'écriture romanesque, comme des voyages dont la chronologie est bouleversée, creuse, dans le temps et dans l'espace, l'écart entre l'auteur et le groupe surréaliste. L'"anticipation relative" de la retraite à Giverny prend une valeur symbolique, à cette première prise de distance, les voyages censés suivre ajoutent un déplacement qui mène symboliquement encore l'auteur vers Berlin : cette capitale qu'il faut atteindre pour que réapparaissent les marques de la première personne; "Berlin en 1923" qui associe le nom d'Elsa à l'écriture de "La Femme française". Le brouillage de la chronologie a donc signifié un trajet qui va de la séparation anticipée avec le groupe à l'annonce du croisement.

1.3.3. "La Femme française" ou l'anticipation du croisement (II, 38)

La dernière nouvelle du *Libertinage* peut être lue comme l'équivalent positif de l'"histoire de Clément Grindor". Seconde date signifiante, elle substitue à l'épisode de la rupture, celui du croisement. Mais le mode singulatif remplace l'itératif; la relation d'un événement qui n'aura pas lieu prend la place de l'anticipation d'un événement futur. Bref, la biographie fictive l'emporte sur les remaniements du réel référentiel.

Nous sommes à Berlin, censément en 1923. Avant d'évoquer Elsa qui s'y trouve également, de raconter la rencontre entre eux qui n'eut pas lieu, le préfacier s'arrête sur la ville. En une phrase, le lecteur parcourt cette "étrange Babylone ruinée" (II,37), y suit le personnage de l'auteur jusqu'à la maison de passe de la Joachimsthaler Strasse , jusqu'à seuil même de sa chambre, y voit les souliers bien inhabituellement en un tel lieu déposés... Promenade dans Berlin qui aboutit à l'image, ramenée à Paris, de la ville comme "décomposition cinématographique du monde" (II, 38).

Noms de rues, d'écrivains et artistes marquent l'approche d'Elsa. Le préfacier évoque particulièrement un livre de Victor Chlovski, *Zoo ou la troisième Héloïse*, dont on apprendra quelques lignes plus bas qu'il était dédié à Elsa. La citation ("*Les Russes se promènent autour de la Gedächtnis Kirche de même les mouches volent autour d'un lustre*", II,37) évoque d'autres promeneurs en d'autres lieux de la ville :

> Mais moi, dans ce temps-là, j'étais du groupe des Américains [...].
>
> (II,37-38)

C'est de cette différence (de groupes et de lieux, au sein d'un même espace) que s'écrit la rencontre qui n'aura pas lieu :

> [...] Je passais dans Kleisstrasse sans savoir qu'y vivait le peintre Pougny, je n'allais pas chez Rémizov, je ne rencontrais pas Gorki. Je ne savais pas que quand les autos, le matin de bonne heure, criaient dans la rue Al, Al, El... c'était qu'elles voulaient prononcer le nom d'Elsa. La Kaiserallée pour moi ne ressemblait pas à la Perspective Kaméno-ostrovski, je ne savais pas qu'au *Prager Diehle* je pouvais te rencontrer sans attendre. Ah, que de temps, que de temps j'ai perdu !
>
> (II, 38)

Le "non-lieu" de la vie réelle souligne les contours de la fiction, et le nom d'Elsa s'écrit sous l'égide d'un "mais quand même". La rencontre passe de l'impossibilité effective (dans l'ordre du réel) à une potentialité qui n'a simplement pas été actualisée. La phrase pour finir inscrit le destin ignoré d'Elsa comme Evénement quand même de la fiction [19].

1.4. De Madrid à Venise : le domaine de l'allusion (II, 40)

Les années qui suivirent l'écriture de "La femme française", de la destruction de *La Défense de l'infini* à la tentative de suicide, échappent aux modalités jusqu'ici décrites. L'*Avant-lire*, ayant anticipé la venue d'Elsa, ne peut guère leur concéder de place. Ce serait régresser vers l'époque de Grindor.

L'allusion en retrace quand même l'essentiel. L'adhésion au Parti communiste (janvier 1927), la tentative de suicide à Venise (septembre 1928) se succèdent, sans s'expliciter :

> Au début, de cette année-là, j'avais à la fois fait le geste le plus important de ma vie, alors que je me jetais dans une passion tout autre... oh, ce désordre de la destinée ! Et l'année suivante je n'ai pas déchiré qu'un manuscrit.
> (II, 39-40) [20]

Seul importe le ton : le désordre et le drame auxquels Elsa viendra mettre un terme.

> Mais ceci est d'un tout autre roman.
> C'est celui où la vie commence. Où ce ne seront plus les interdits des enfants du siècle qui jouent aux Comanches(...)... mais je n'y suis pas encore (...) je crois pouvoir encore jouer ces rôles qu'on m'offre, et je suis las de plaire, à tous les pas croyant aimer. Il y a les romans qui ne s'écrivent pas, et se déchirent. Oh, qu'ils durent être affreux ces temps où l'homme sentait déjà prochaine la naissance du Messie (...) ! J'ai bien failli ne pas t'attendre.
> (II,40)

Déjà nous sommes dans l'entre-deux, ce temps de l'attente. Temps douloureux qu'évoquera à nouveau le début de la préface des *Cloches de Bâle*.

Mais l'évocation, ici, a valeur performative :

> Enfin vinrent les temps de toi.
> (II, 40)

Et tant pis s'il faut, dans le premier volume du *Monde réel*, revenir en arrière. Défaire le chemin qui mena à "La Femme française", retourner

"avant ton ère". L'*Avant-lire*, à lui seul, a parcouru la durée, de l'enfance de l'écriture à l'âge du croisement.

*

L'Avant-lire est essentiellement fondé sur l'anticipation. Anticipation du réalisme tant par le discursif, que par l'ordre dans lequel les textes sont présentés. Mais aussi anticipation de la rupture et du croisement par le biais de la volonté de roman. Si la volonté de réalisme est le véritable objet du récit préfaciel, la volonté de roman fonctionne comme relai. Grâce à elle, sont évoqués les interdits et leur levée; grâce à elle, raconter "mes livres, l'écriture" devient possible.

Il revient aussi à la première préface croisée de proposer les modèles fondateurs du récit *O.R.C.*. Au singulatif qui associe volonté de réalisme et approche du croisement, s'oppose l'itératif qui désigne ce qui ne sera pas raconté. Ainsi l'incident se départage-t-il de l'Evénement par lequel "tout a commencé".

De la même manière, l'*Avant-lire* propose deux modèles du passage. Le premier qui oppose naturalisme et réalisme, anticipe sur l'oeuvre préfacée comme sur l'horizon "diégétique" de ces années-là. Produit dans le cadre de l'élaboration du concept de réalisme socialiste, dans les années trente, il barre en l'auteur sa propre origine, surréaliste. "Verser" dans le naturalisme, avec *Le Paysan de Paris* (ou avec la première partie des *Cloches de Bâle*, dans la préface du tome 7) appelle un renversement réaliste (représenté ici par *Les Beaux quartiers*, ailleurs par la seconde

partie des *Cloches de Bâle*). Renversement qui ignore en l'auteur son propre trajet par le surréalisme. Le second modèle qui oppose la lumière noire de Lautréamont à la réécriture au Bien d'Isidore Ducasse coïncide davantage avec le cheminement propre d'Aragon, du surréalisme au réalisme, mais il est relégué en note.

Le commentaire sur *Anicet* prime : il constitue le réalisme comme origine fictive de l'écriture ancienne, et le naturalisme comme origine fictive du réalisme aragonien. Le surréalisme est ainsi deux fois barré, deux fois détrôné de sa position liminaire [21].

2. La renaissance réaliste (VII,11-15)

Les premières pages du tome 7 , qui reviennent sur l'époque antérieure à l'écriture des *Cloches*, sont-elles condamnées à la répétition ? On distingue aisément deux parties, séparées par des blancs, dans ce début de préface. Le récit précède le discours. La première partie retrace l'époque du passage, de la "sortie de la forêt". Nous analyserons successivement la figure du divorce puis celle du procès.

Quant à la seconde partie, discursive, elle s'attache de nouveau aux oeuvres : *Le Paysan de Paris*, puis *Front rouge* mais s'achève par une généralisation discursive - non distinguée par un blanc - au cours de laquelle le préfacier retrace l'histoire du roman, de Cervantès à nos jours. Le découpage de notre seconde section épouse cette tripartition.

2.1. "La sortie de la forêt" (VII, 11-13)

Le modèle proposé par l'*Avant-lire* pour décrire l'avènement du réalisme domine le récit préfaciel du tome 7. Mais parce qu'il s'agit cette fois de raconter "la sortie de la forêt", le récit métaphorique de l'époque du passage se substitue à l'énonciation discursive des premières pages de l'*Avant-lire*.

Le réalisme intervient désormais comme événement espéré, attendu, retardé par l'évocation des "querelles" et des "ruptures" par lesquelles commence le récit.

L'essentiel du dispositif du tome 2 n'est pas modifié : la mention du réalisme précède celle du surréalisme, qui n'est que métaphoriquement évoqué dans cette première partie. Pas plus ici que dans le tome 2, le surréalisme ne fait Evénement.

2.1.1. Le "divorce" ou l'échec du projet narratif (VII, 11-12)

Le modèle du "Un jour vint", inauguré par le tome 2, est complété par un projet qui tend à relater l'histoire du "sujet". Histoire clivée qui privilégie, valorise, ce qui se produit dans l'intériorité du moi, au détriment de ce qui n'en affecte que la "surface". Raconter "l'écriture" - selon le programme tracé par l'incipit du tome 2 - suppose de se détourner de la surface, qui n'accueille que des péripéties insignifiantes :

> Je n'ai pas mémoire de comment je sortis de la forêt. J'en puis donner idée, raconter ces années, les épisodes, les voyages, les colères, les querelles, les ruptures : tout cela, c'est l'anecdote.
>
> (VII, 11)

Comme dans le tome 2, toute tentative de récit singulier est abolie [22]. La juxtaposition nivelle les événements et le pluriel ôte à chacun tout caractère singulatif. En une phrase, le temps a cependant été parcouru : la

gradation ascendante (colères/querelles/ruptures) nomme ce qui ne sera pas raconté et nous mène au dénouement. La rupture a bien eu lieu, en même temps que la possibilité de la relater est forclose. Les péripéties qui se produisent à la surface n'affectent pas l'intériorité du sujet.

> Ce qu'il faudrait patiemment retrouver en moi, c'est le cheminement profond, le dessin qui se reforme quand l'eau cesse d'être agitée où l'homme se mire.
> (VII, 11)

Un temps de latence précède celui de la survenue "Un jour" de l'Evénement désiré; cette durée, indéterminée, est relatée sur un mode essentiellement métaphorique. La prolifération des images insiste sur l'indifférence du dedans à l'égard du dehors. Ni la tempête ni l'incendie ne compromettent la lente maturation du réalisme.

> Moins peut-être qu'une décision d'écrire ainsi plutôt qu'à la façon d'hier, c'est à la faveur de cette tempête autour de moi, avec les branches qui s'écartent, retrouver en soi ce que tant d'années on avait évité de voir; c'est comme après un incendie les semences oubliées dans la terre qui ne porte plus le poids de l'ombre, et des plantes naissent où les arbres ne sont plus.
> (VII, 11)

Ainsi disparaît tout ce qui est de l'ordre du réel référentiel. Les acteurs en présence comme les enjeux, esthétiques et politiques, s'effacent [23].

L'explicit confirme le projet :

> Je ne reprendrai pas ce chemin pas à pas. On sait d'où je viens. L'important, c'est où j'arrivai.
> (VII, 13)

Mais si la dimension vectorielle est réaffirmée, le but, le terme de la quête est loin d'être atteint. En effet, même métaphorique, le récit est condamné à la répétition. L'Evénement se réécrit dès la fin du premier paragraphe et dans ceux qui suivent, sans jamais être dépassé. Les temps de latence et de surgissement sont décrits en faisant varier d'une part le fonctionnement des images (tant leur registre que la nature des tropes) et d'autre part le mode d'énonciation (impersonnel ici, personnel ailleurs).

La première métaphore végétale ("des plantes naissent là où les arbres ne sont plus", VII, 11) proposait une version impersonnelle que la fin du premier paragraphe transforme :

> J'avais *volontairement* pendant toutes ces années de ma jeunesse refusé, au point de les croire mortes, ces pensées enfouies, voici qu'elles réapparaissaient au jour.
> (VII, 11)

Le retour de la forme personnelle est souligné par la mise en italique de l'adverbe "volontairement". Mais à peine énoncé, le temps du "Voici que" se perd.

Le paragraphe suivant en revient au plus-que-parfait de l'époque de latence. Les métaphores végétales s'estompent devant celles qui renvoient au règne animal, humain :

> Pendant plusieurs années, le divorce de la pensée et de l'écriture, de ce qui se formait en moi et du métier de le dire, m'avait limité à des expériences dont je cassais à chaque fois la misérable éprouvette.
> (VII, 11)

La métaphore du divorce brouille la répartition initiale puisqu'elle associe l'écriture (qui n'est pas explicitement référée à la pratique surréaliste) aux péripéties de surface.

Un ton nouveau apparaît, caractéristique au-delà des premières pages, de l'ensemble de la préface du tome 7 : la dramatisation qui ne fait encore que s'esquisser.

L'opposition synchronique (entre surface et profondeurs) se double d'une opposition diachronique (entre hier et demain) mais dans un cas comme dans l'autre, rien n'explicite le contenu des différences. De même que les surréalistes, en tant qu'acteurs, restent absents, les enjeux littéraires et politiques des conflits sont censurés [24].

> Dans ce temps où l'on dit bien sommairement que je n'écrivais plus, et je l'ai laissé dire pour simplifier, j'ai terriblement écrit, déchiré, jeté.
>
> (VII, 11)

Une juxtaposition verbale ("écrit, déchiré, jeté") remplace celle, nominale, du premier paragraphe ("les colères, les querelles, les ruptures"). Et le destin des textes (qui accentue la dramatisation) relaie celui du groupe déchiré.

L'intervention du sujet de l'énonciation, l'émergence du présent inscrivent le drame énoncé dans la dimension de l'inachevé :

> Fixer la pensée avec des mots m'est naturel comme respirer. Si je ne le fais pas, je meurs, j'asphyxie. S'en satisfaire est autre chose. Je ne m'en satisfaisais pas. C'est l'époque des textes de passage. Ils tiennent au passé, ils vont vers l'avenir, et leur plaie est de constamment essayer justifier demain par hier.
>
> (VII, 11-12)

Les difficultés de l'auteur-personnage tranchent avec l'assurance du préfacier du tome 2 annonçant le passage à l'âge adulte. A l'histoire d'amour, issue de la rencontre des mots et du monde, se substitue une histoire de mort. L'euphorie qui imprégnait l'heure du baptême cède la place au constat d'un échec persistant, cependant que la métonymie projette sur les textes eux-mêmes la part de la souffrance.

Le moment du surgissement approche de nouveau. Le modèle du "Un jour vint" ranime l'impersonnel qui fait du sujet profond le siège d'une prise de conscience, métaphoriquement évoquée :

> Il s'était levé en moi, ou plutôt il s'était dévoilé en moi quelque chose qui ressemblait à une conception du Bien. Par une dérision singulière, je m'en excusais, je voulais m'en excuser, par ce que j'écrivais à cette lumière, montrant que cette lumière n'était pas moins belle que la lumière ancienne, la lumière noire où je m'étais complu. Cela pourrait passer pour enfantillage, n'était que je n'étais plus un enfant, n'était la douleur.
>
> (VII, 12)

A la différence de l'*Avant-lire*, le double nom Lautréamont-Ducasse manque, et la métaphore clivée de la lumière se substitue à la mention du surréalisme comme à celle du réalisme.

La dimension du drame, naguère réservée aux textes, investit finalement la personne de l'auteur.

Cependant le paragraphe suivant retarde encore le dénouement. Ou plus exactement, le moment où tout commence :

> On ne retrouvera jamais, je n'ai plus ces feuilles, les témoins en sont dispersés, disparus, ce que j'ai même alors publié sous un tas de noms, dans de petits journaux politiques, des manières de poèmes, des proses qui se

> donnaient airs de fable... Tant mieux ou tant pis.
> (VII, 12)

Les acteurs des drames, tels que les a évoqués l'*Avant-lire* se sont évanouis, comme disparaissent les traces, écrites ou orales, d'une période qui ne parvient pas à être dépassée [25].

> C'était une quête à tâtons de moi-même. J'ignorais encore le commun dénominateur de ces écrits disparates. Un jour vint que j'osai penser le nom de la chose : et j'écrivis le mot *réalisme*. Mais de là à...
> (VII, 12)

Ainsi sont associées d'une part latence et ignorance, et de l'autre, prise de conscience et écriture, sinon d'un texte réaliste, du moins du mot lui-même.

Les métaphores initiales sont réécrites, réinterprétées, à l'intérieur d'une logique de l'après-coup, qui n'est plus référée - comme ce fut le cas à l'*Avant-lire* - au préfacier, mais au personnage de l'auteur ancien :

> Je relisais avec étonnement ce que j'avais écrit avant que cette conscience me vînt et je découvrais qu'en fait, sous les grands ombrages où je m'étais complu, depuis longtemps se débattait la volonté secrète du réel qui demande à prendre corps.
> (VII, 12)

Si la première phase du récit métaphorique est achevée, si le moment de la naissance du réalisme semble atteint, le préfacier cependant se détourne de "la suite de l'histoire". Le passage est de nouveau retracé,

non plus en fonction d'un futur imminent, mais par rapport au passé et à ce ou ceux (acteurs et enjeux mêlés) auxquels l'auteur s'oppose.

2.1.2. Le "procès" ou la fusion de deux histoires (VII, 12-13)

Le dernier paragraphe s'achève sur une rétrospection qui actualise l'image du groupe. Le personnage de l'auteur, seul en scène dans la première partie du récit métaphorique, ne l'est plus, tandis que l'image du procès remplace celle du divorce.

Aux clivages entre hier et demain, ignorance et prise de conscience, moi et en-moi, succède une opposition entre le personnage de l'auteur et les acteurs nouvellement promus sur la scène énoncée.

> Peut-être que, dans les procès d'intention qu'avaient constamment instruits contre moi, au jour le jour, d'abord *de crainte que je me perde*, mes anciens amis, mes compagnons d'expérience, et qui m'avaient toujours semblé folie, y avait-il plus de raison fondée que je ne l'avais jamais imaginé.
>
> (VII, 12)

La figure du procès transforme celle du divorce : les surréalistes sont situés du côté de la conscience, du savoir, de la raison fondée, cependant que l'auteur est, sans clivage, voué à l'ignorance. Elle permet à la fois la reconnaissance d'une communauté et sa dénonciation.

Pour la première fois, les surréalistes sont désignés à l'aide de termes dont la valeur affective est renforcée par l'usage du possessif

("mes amis, mes compagnons d'expérience"). Une sorte d'intimité réunit accusé et accusateurs, ces derniers étant possédés du désir - souligné par l'italique - de sauver l'accusé malgré lui. La phrase qui évoque en son début la persécution ("constamment, au jour le jour") bascule : les persécuteurs sont bel et bien les détenteurs de la vérité. Ils savent, eux, ce que l'accusé ignore [26].

Dans le même temps, la violence cesse de désigner un phénomène extérieur, pour se confondre partiellement avec le sujet.

> Peut-être que ces déclarations violentes dont je couvrais, en fait *pour eux*, - l'amitié est une forme très mystérieuse de la philosophie chez l'homme jeune , - dont je couvrais mes imprudences, peut-être que ces violences, comme des coups de barre pour redresser la marche du navire, trahissaient un divorce ignoré de moi-même.
> (VII, 12-13)

Le voici pris dans une tempête, qui naguère semblait l'épargner [27].

La transformation du récit métaphorique redouble celle du projet initial. Ce qu'il faudrait comprendre ce n'est plus "le dessin qui se reforme quand l'eau cesse d'être agitée " VII, 11), non plus l'en-moi, mais au contraire le moi, l'image brouillée dont les textes figurent les reflets troublés.

> On ne voit plus aujourd'hui que l'excès, dans ces écrits d'avant la trentaine, il faudrait comprendre intimement les raisons de la démesure : le drame est sans aucun doute bien antérieur aux scènes jouées.
> (VII, 13)

De la prise de conscience ultérieure au "drame antérieur", le clivage change de signification. Il n'oppose plus, dans une dimension diachronique, l'en-moi réaliste au moi surréaliste, mais s'investit en amont, dans une perspective synchronique, antérieure à la prise de conscience.

Il sépare l'ignorance elle-même des conséquences perverses qu'elle entraine. Ce sont elles qu'il faut désormais chercher à comprendre, non l'objet sur lequel porte l'ignorance, qu'on l'appelle réalisme ou lumière nouvelle. Ce qu'il faut comprendre, ce n'est plus tant la fidélité à soi-même, qu'imageaient les semences oubliées dans la terre, que la solidarité avec ses accusateurs [20].

> Et dans les actes de la pièce, où le protagoniste ignore encore sa passion, on le voit se liguer contre lui-même, il n'en sait rien, avec ceux dont il est solidaire.
> (VII, 13)

Le moi, le personnage de l'auteur disparaissent, la phrase a valeur impersonnelle, générale, comme si s'énonçait un modèle qui ne sera pas érigé comme tel et qui renverse la problématique de l'affaire Grindor par exemple. L'erreur ou la méprise portaient, dans le tome 2, sur la reconnaissance en l'auteur d'une vocation de romancier. L'ignorance qui fait ici que le sujet réaffirme son appartenance au groupe même qui le condamne rappelle une autre histoire, dont *La Fin du "Monde réel"* retracera le dénouement. L'histoire des années trente est évoquée sans que le surréalisme ni le réalisme socialiste n'aient été explicitement ou complètement mentionnés. Sans que les enjeux esthétiques et politiques du passage n'aient été analysés.

Tout reste à faire et à dire. Le moment d'en venir à l'écriture des *Cloches de Bâle* n'est pas encore atteint.

2.2. Le relai discursif (VII, 13-15)

En dépit de la proclamation sur laquelle s'achève la première partie ("On sait d'où je viens. L'important, c'est où j'arrivai" VII, 13), le récit métaphorique a échoué à sortir de la répétition, voire de la rétrospection. La seconde partie de la préface en revient, mais cette fois nommément au surréalisme, tandis que le discours remplace le récit.

Le préfacier se détourne de la scène énoncée.

> La volonté de roman... c'est là une expression dont j'ai fait souvent usage, mais non par commodité.
> (VII, 13)

Le geste du personnage, relisant "avec étonnement" (VII, 12) ses textes anciens est remplacé par celui du préfacier, "reprenant mes écrits anciens" (VII, 13). Le projet initial est reformulé et tend à rejoindre celui de l'*Avant-lire* :

> C'est la tentation longue, dans tout ce que j'écris, dont il faudrait peut-être retracer l'histoire.
> (VII, 13)

A la manière du tome 2, le préfacier passe par le relai des oeuvres; *Le Paysan de Paris*, puis *Front rouge* permettent de retrouver la trace de la "volonté de réalisme". Ce n'est qu'ensuite, de même qu'à l'*Avant-lire* encore, que le préfacier abordera la question de la "tentation romanesque".

2.2.1. *Le Paysan de Paris*, un nouvel *Anicet* (VII, 13)

Dès l'analyse du *Paysan de Paris*, la tentation réaliste supplante la volonté de roman :

> Si l'on inscrit par exemple, par *un* exemple à quoi me borner, *Le Paysan de Paris* au compte du surréalisme, il faut bien reconnaître, à comparer ce livre à ce que les autres surréalistes écrivaient, qu'il tire de la réalité ses racines, que sa raison d'être est la description.
> (VII, 13)

Mais à la différence de ce qui s'était produit pour *Anicet* dans le tome 2, le texte n'est pas comparé aux autres du même auteur, (dessinant une filiation, une parenté vers *Les Beaux quartiers*) mais avec ceux des autres surréalistes. Ce qui importe ce n'est plus tant l'avenir postulé du réalisme - qui condamne le récit à la répétition - que le geste par lequel l'auteur se différencie du groupe [29].

Les surréalistes eux-mêmes se distinguent des protagonistes sans visage qui hantaient les drames antérieurs. Et la rupture peut être évoquée, fut-ce au détour d'une subordonnée circonstancielle :

> Quand se brisèrent les liens entre les surréalistes et moi, je l'ignorais, c'était en moi le réalisme qui revendiquait ses droits.
>
> (VII, 13)

Le discursif maintient l'opposition moi/en moi. A la façon du récit métaphorique, le sujet grammatical ignore ce qui se produit en son for intérieur. Mais le préfacier substitue à "la volonté secrète du réel qui demande à prendre corps", une métaphore qui insiste sur la légitimité du réalisme : la relative efface l'image de la germination, les "droits" du réalisme parlent désormais haut et fort.

2.2.2. *Front rouge* ou le réalisme réhabilité (VII, 13-14)

Reste à invalider, ou au moins à inverser la figure du procès. De même que les métaphores font s'écouler la durée, de même l'exemple de *Front rouge* nous fait passer des années vingt aux années trente. *Le Paysan de Paris* a été écrit en 1924 et 1925, *Front rouge* en 1930 [30]. Ce dernier figure, du côté du réalisme, un moment qui équivaut à l'affaire Grindor, du côté du romanesque. Il permet d'évoquer de nouveau les querelles, les ruptures, mais en en déplaçant l'enjeu : ce n'est plus la légitimité de l'écriture fictionnelle qui est mise en cause, mais la poésie de circonstance, ou selon le préfacier, sa première tentative d'écriture réaliste.

Le poème, évoqué à l'occasion d'une parenthèse, reprend au développement sur *Le Paysan de Paris*, la formule de la "subordination

narrative" [31]. En effet si le conflit entre Aragon et le groupe est évoqué explicitement, la chose n'excède pas l'espace d'une subordonnée:

> (Ce poème médiocre *Front rouge* à propos duquel ils feignirent de prendre feu en est la grossière image première [...].
>
> (VII, 13)

La proposition principale reprend la métaphore de la gestation pour mettre l'accent sur l'enfant, premier né encore mal dégrossi de l'auteur du *Paysan de Paris*. La relative fait un sort aux colères surréalistes, oubliant, contrairement à la *Préface morcelée* de l'*Oeuvre Poétique* par exemple, l'attitude du groupe ou celle de Breton par exemple, lors de l'inculpation de l'auteur ancien pour excitation de militaires à la désobéissance [32].

Le poème est aussi l'occasion d'une reprise du modèle ducassien :

> [...] Ici se fait le retournement de l'écriture, l'aveu même de son point de départ dans la réalité extérieure [...].
>
> (VII, 13)

Mais la rectification ("retournement/aveu") souligne l'hésitation entre une version proche de celle du *Libertinage*, sans connotation morale, et la version proposée par le récit métaphorique qui mettait l'accent sur le "besoin de se justifier" qui s'empara du personnage de l'auteur à l'aube de l'ère nouvelle.

L'exemple de *Front rouge* est à la croisée des chemins, il figure une sorte de transition entre le modèle éthique, ressucité quand le drame et l'inénarrable dominent, et un modèle critique, actualisé dès lors que le préfacier parle discursivement de son oeuvre. Le terme "aveu" amorce le

retour de la thématique du procès. Mais c'est le préfacier à présent qui siège au tribunal.

La distance qui sépare le temps énoncé - pour évoquer la naissance de *Front rouge* - du présent de l'énonciation, permet d'aboutir à une double réhabilitation. Du texte ancien et partant de son auteur :

> [...] et c'est aujourd'hui où je juge sévèrement ces vers, en particulier pour l'image *approchée* qu'ils constituent, le goût de l'excès, l'abus des mots qui tient plus à ceux-ci dont je me séparais qu'à ceux-là que je rejoignais, c'est aujourd'hui que je comprends le *mérite* de cette démarche gauche, et claudicante, de cet acte, mal situé, de ce geste incomplet, qu'on avait beau jeu de me reprocher.
> (VII, 13-14)

Dans l'*Oeuvre Poétique*, c'est aussi le "préfacier" qui se juge : "Mais moi, n'empêche que je ne *me* pardonne pas ce ton de cruauté. Pas plus que les erreurs de *Front rouge*" [33]. Le "préfacier" n'évoque guère les querelles au sein du groupe, et la figure du procès y désigne une toute autre réalité.

Le développement ici clôt, symboliquement, l'épisode de la "sortie de la forêt". Il permet la résolution des procès évoqués par le récit métaphorique. Le jugement n'est plus prononcé de l'intérieur de la scène énoncée, par ceux qui appartiennent au passé, mais, à l'intérieur de l'énonciation, par celui qui est à lui-même son propre avenir.

Le remplacement du romanesque par le réalisme, dans l'évocation de la rupture, produit un bénéfice second. L'auteur est à soi-même son propre géniteur, il n'a plus à protester contre des identifications fallacieuses, son texte - si gauche soit-il - est bien de lui.

La relation de soi à soi s'étant raffermie, celle qui unit l'auteur ancien aux surréalistes peut être évoquée sans le secours de la métonymie. Ce ne sont plus les textes de passage qui "tiennent au passé et vont vers l'avenir", mais l'auteur qui ne conserve de "ceux-ci dont je me séparais" que la démesure, le goût de la violence verbale.

La métaphore insiste sur la valeur humaine de la démarche, nullement sur son enjeu politique. Le geste de l'auteur n'est plus assimilable aux errances du navire, abandonné dans la tempête; il n'appelle plus l'affirmation de l'ignorance de ce qui se passait en moi; mal situé, incomplet, il n'explicite pas cependant ce dont il s'agit réellement. Naguère d'allure infantile, le jeune auteur est ici dépeint sous les traits de la crédulité :

> Quelle ingénuité de ma part ! Croire tout changer par quelques pages...
>
> (VII, 14)

Naïveté qui n'atteint pas le préfacier. Sujets de l'énoncé et de l'énonciation ne se confondent plus et le second peut enfin prononcer le verdict d'innocence :

> [...] mais aujourd'hui je la trouve belle, cette ingénuité-là, belle comme l'illusion, et quand on n'entend pas dans ce mot que le dérisoire, l'illusoire, tout de même, on peut se rendre à soi-même cette justice du courage inconscient.)
>
> (VII, 14)

La parenthèse sur *Front rouge*, avec son inversion des points de vue (temporel et personnel) rectifie et quasiment annule le point d'arrivée du récit métaphorique [34].

L'ensemble du fragment discursif (II, 13-15) se ressaisit à la fois du récit métaphorique sur lequel s'ouvre le tome 7 et de la double histoire du roman et du réalisme racontée par l'*Avant-lire*. Il permet la réinscription de la quête dans une dimension temporelle. L'efficace est tel qu'au lieu du drame et des procès anciens, c'est une page d'histoire littéraire qui vient conforter, du sceau de la vérité retrouvée, le statut nouveau du sujet et achever la seconde partie de la préface des *Cloches de Bâle*.

2.2.3. De Cervantès au "Mentir-vrai", le discours à valeur générale (VII, 14-15)

Une fois le personnage de l'auteur réhabilité, on aurait pu croire qu'allait s'ouvrir le récit des circonstances de l'écriture des *Cloches de Bâle*. Or le préfacier abandonne la considération de son oeuvre personnelle. Le sujet de l'énonciation achève de se séparer de celui de l'énoncé : le premier n'est plus juge mais historien de la littérature et plus spécifiquement du roman. Quant au second, il disparaît. *Front rouge* ayant retourné, pour le compte du réalisme, la figure du procès, reste à trancher la question de la validité ou non de l'interdit romanesque. En lieu et place de l'Aragon surréaliste, il s'agira de Stendhal ou de Cervantès. Au-delà, l'oeuvre aragonienne se réinscrit, en filigrane.

En un premier volet, à la manière de l'histoire littéraire, le sujet énonciateur retrouve l'assurance propre au discours de vérité. La page prend les allures d'une démonstration où la réponse, à valeur générale, succède immédiatement à la question posée :

> Pourquoi la décision réaliste, la conscience du réel fondent-elles la nécessité du roman ? Tout roman n'est pas réaliste. Mais tout roman fait appel en la croyance du monde tel qu'il est, même pour s'y opposer.
> (VII, 14)

Le discours théorique peut intégrer l'ancienne querelle, la concessive être développée, sans craindre le retour des perturbations anciennes.

> Le roman, et peut-être à le maudire y avait-il cohérence à qui n'en voulait accepter les conséquences et le bien-fondé, le roman est une machine inventée par l'homme pour l'appréhension du réel dans sa complexité.
> (VII, 14)

La position surréaliste n'intervient plus qu'en incise, modalisée et allusive, dans un discours qui se charge de définir son objet.

Les rôles (accusateur/accusé) se sont renversés au point d'accorder aux surréalistes une cohérence que leur déniait encore la parenthèse sur *Front rouge* : la clairvoyance est, elle, retournée du côté sinon de l'auteur, du moins du préfacier.

Le discours théorique se nourrit du général et ses formules, ses définitions, ne souffrent aucune exception ("Tout roman... Le roman est...") [36]. L'histoire littéraire prend ainsi le relai du récit; elle dépasse ce faisant le point d'arrivée de la première partie, mais aussi

bien celui de l'*Avant-lire*, pris dans son ensemble. Alors que le tome 2 mettait l'accent sur la croyance en l'univers fictif, le discours théorique fait appel à la "croyance dans le monde". La première forme de croyance plaidait la cause du personnage, dans son autonomie, sa différence par rapport à l'auteur, elle aboutissait à la nécessité du démenti. La seconde échappe à l'imaginaire, où toute réponse prend nécessairement les allures d'une défense. A présent, c'est l'Histoire elle-même qui tranche, sans qu'il soit besoin de répondre aux "incroyants" :

> A chaque génération, il y a des esprits qui se spécialisent dans le "désespoir du roman", si j'ose dire. Cela dure depuis le Moyen Age, mes compagnons ne faisaient que reprendre la démarche qui, au nom de la religion ou au nom de l'art de siècle en siècle, condamna les histoires contées.
>
> (VII, 14)

A la lumière de l'histoire littéraire, la position surréaliste perd toute spécificité; elle perd du même coup cette acuité qui la rendait douloureuse. Cervantès ou Stendhal [36] viennent renforcer le camp des romanciers, sans qu'il soit nécessaire de rappeler que bafouer le roman pour le réhabiliter, lui porter des coups pour le rénover, c'était ce que désirait, ce qu'avait tenté l'auteur du *Libertinage* ou celui de *La Défense*.

Le discours théorique, l'histoire littéraire, dissolvant l'histoire personnelle, offrent l'équivalent discursif de l'itératif; ils suppléent l'autobiographie ("Il y aura toujours des romans", VII, 14), plus efficacement que toute forme narrative. *Le Paysan de Paris* et *Front rouge* ont permis de légitimer la volonté de réalisme; quant à l'histoire

littéraire, tout en confortant la volonté de roman, elle réassure la dimension de l'avenir.

Dans le second volet en effet, l'oeuvre aragonienne se réinscrit en contrebande. L'ancienne dualité : lumière noire/lumière nouvelle, cesse de désigner le passage au réalisme, voire le dépassement d'une éventuelle étape naturaliste, pour faire allusion à l'oeuvre contemporaine de l'écriture préfacielle :

> Ce qui est *menti* dans le roman libère l'écrivain, lui permet de montrer le réel dans sa nudité. Ce qui est menti dans le roman est l'ombre sans quoi vous ne verriez pas la lumière. (VII, 15)

Allusion voilée au "Mentir-vrai". Ce n'est qu'à travers déguisement et détournement que le discours s'ouvre à la conception du romancier des années soixante. Déguisement parce que la référence à la nouvelle est à la fois cachée (le titre n'est pas cité) et montrée par l'italique. Détournement parce que le modèle ducassien, le jeu de l'ombre et de la lumière, ne désigne plus le trajet de l'auteur, mais décrit ses effets oxymoriques sur le lecteur. Le réalisme, à la manière du "Mentir-vrai", trompe pour éclairer, assombrit pour rendre le réel visible.

La seconde partie s'achève sur une nouvelle condamnation des surréalistes, faux prophètes, "briseurs de machine" qui "rêvent d'en revenir à l'ignorance romanesque" (VII, 15). La répétition n'appartient plus désormais à l'auteur, incapable de sortir de l'âge de la souffrance, mais à ceux qui sont passés du côté du non-savoir, voire de l'obscurantisme.

L'inénarrable expérience surréaliste se réduit désormais à une hypothèse, sans lendemain :

> Supposons un instant que cette démarche anti-philosophique soit possible, et même que par je ne sais quelle conspiration, quelle conjuration de forces, elle puisse se poursuivre un laps de temps tel qu'on oublie vraiment le roman, un siècle peut-être, que se passerait-il ensuite ? On réinventerait le roman, voilà tout.
>
> (VII, 15)

Et l'auteur de conclure :

> C'est un peu ce qui m'est arrivé au début des années trente. Histoire comique, à ma petite échelle.
>
> (VII, 15)

L'efficacité du détour par l'histoire littéraire se mesure à la désinvolture retrouvée.

*

Si l'*Avant-lire* est fondé sur l'anticipation, les premières pages de la préface du tome 7 sont essentiellement rétrospectives. Sur le plan du récit, "C'est là que tout a commencé" échoue à maintenir le réalisme comme Evénement originaire. Ce n'est donc pas lui que le titre annonce. D'emblée associé à la figure du procès, le mythe de l'avènement du réalisme ne peut assurer à l'auteur un avenir pour son oeuvre. Chaque répétition du "Un jour

vint", dominée par la logique de l'après coup, entraine régression et dramatisation.

Du côté discursif, *Le Paysan de Paris* et *Front rouge* permettent de réécrire puis de dépasser la période, dédramatisée, de la rupture. Mais quand le préfacier retrouve, par le biais du discours à valeur générale, la capacité d'anticiper, il fait l'économie de la période nouvelle qui s'ouvre précisément avec *Les Cloches de Bâle*, l'économie du *Monde réel* comme de sa sortie. Le discours tait la propre transformation de l'auteur, de sa conception du réalisme. Nulle révolution ne vient ici suggérer par exemple la part nouvelle de l'autobiographie dans la composition romanesque.

Alors que l'*Avant-lire* proposait deux modèles du passage au réalisme (renversement ducassien et dépassement du naturalisme), le tome 7 oblitère un modèle possible du "passage au-delà du *Monde réel*". Ce "Mentir-vrai" reconnu ailleurs comme art romanesque pour un nouveau réalisme [37].

3. Vers un inaccessible réalisme (XXVI)

Comme l'indique son titre, *La Fin du "Monde réel"* vise un objet qui excède le roman postfacé, tout comme l'*Avant-lire* le corpus surréaliste. Mais à la manière de "C'est là que tout a commencé", le titre vise aussi un moment : non plus le début, l'origine, mais la fin, la sortie. La postface obéit à cette double logique. L'ouverture concerne bien le cycle entier. Mais au-delà, elle finit par ne plus concerner que la "fin des *Communistes*".

Si le cycle appartient désormais au passé, quelle place réserver au réalisme ? Constitue-t-il quand même l'Evénement autour duquel organiser la répartition du récit et du discours ?

On peut d'emblée constater que la part du récit décroît considérablement. Les pages consacrées au cycle entier - et étudiées dans notre première section - sont exclusivement discursives. Celles qui évoquent le contexte des années cinquante dans lesquelles l'auteur écrivit *Les Communistes* rappellent davantage le récit métaphorique du tome 7. Nous les analysons dans notre deuxième section.

La fin de la postface est exclusivement discursive : deux ensembles peuvent être distingués. Le premier concerne le réalisme socialiste, appréhendé comme le montre notre quatrième section par le biais d'un "discours politique inédit" dans les *O.R.C.*. Le second en appelle à un renouvellement du roman, à un nouvel essor du genre, par le biais de modèles d'écriture également nouveaux dans le cadre des *O.R.C.*1. C'est par

l'analyse de cette relance discursive de la quête du réalisme que se terminera ce premier chapitre.

3.1. Une ouverture à la manière de l'*Avant-lire* (XXVI, 293)

Comme à l'*Avant-lire*, la postface s'ouvre sur la question du réalisme, abordée discursivement [39]. Mais il ne s'agit plus d'en anticiper la naissance, et avec elle l'oeuvre à venir. Le cycle ne coïncide plus avec l'horizon de la collection et les romans , cités sous l'aspect de l'accompli, semblent s'être détachés de leur auteur.

> *Les Communistes* sont le cinquième roman du cycle intitulé *Le Monde Réel* qui s'est écrit de 1933 à 1951; dix-huit années de ma vie. Ils relèvent, comme les quatre autres, d'une prétention, je veux dire d'un parti-pris, qui est celui du réalisme.
>
> (XXVI, 293)

Le réalisme paraît relever d'une histoire révolue, et le mot "fin" s'appliquer autant au cycle postfacé qu'à l'esthétique ancienne.

> Pour cette raison, pour les polémiques passionnées que le réalisme a de toujours soulevées autour de lui, et qu'ont, plus ou moins heureusement, entretenues ceux qui se prennent pour des réalistes, il me semble naturel de faire le point sur les problèmes qui se sont posés à un tâcheron de ma sorte, plutôt que sur les solutions que je n'en saurais proposer aux autres comme des panacées universelles.
>
> (XXVI, 293)

La dramatisation s'est évanouie : les querelles persistent tout en épargnant la personne de l'auteur.

L'image retrouvée du procès entraîne cependant un partage des rôles inconnu du tome 7.

A l'égard de son oeuvre propre, le postfacier rejoint le préfacier. Il semble toutefois un juge moins indulgent quand il s'agit du cycle que lorsqu'il s'agissait de *Front rouge*.

> Simplement je me trouve aujourd'hui en face d'une série de livres couverts de mon nom; je les ai relus après plusieurs années et je porte sur eux un jugement critique.
> (XXVI, 293)

Contrairement à l'évocation du passage, quand celle du cycle s'achève, l'indulgence ne semble plus nécessaire.

Mais le juge se double bientôt d'un témoin. *Le Monde réel* ne se confond plus avec le réalisme, qui aborde seul l'actualité :

> Sans donner à cela une importance disproportionnée, ce fait, me semble-t-il, peut être inscrit à la minute du grand procès que l'on intente aujourd'hui au réalisme dans son ensemble, comme une pièce qui doit y figurer : précisons... dans le dossier de la défense.
> (XXVI, 293)

Juge et témoin à décharge, telles sont les positions possibles du postfacier; la première laisse présager un récit tranquille, ni métaphorisé ni dramatisé, de ces années qui conduisirent à l'abandon du roman. La seconde annonce la relance de la quête, la redéfinition d'un réalisme toujours à venir.

3.2. L'évocation des années cinquante (XXVI, 301-304)

Dès que la postface se restreint au dernier roman du cycle [39], la sérénité de l'ouverture disparaît. Pour évoquer les années cinquante, le postfacier retrouve le ton, les figures qui furent ceux du tome 7.

Cependant le modèle du "Un jour vint" manque. Loin de précéder la présentation du roman, l'évocation du contexte s'y mêle, composant un fragment discontinu, où les paragraphes sont séparés par des blancs. Ce que nous désignons comme équivalent du récit de la "sortie de la forêt" ne constitue pas un ensemble homogène ou continu. Il s'agit au contraire de paragraphes qui ponctuent le récit d'un abandon, celui des *Communistes*.

Pas de passage ni de naissance ici. Pas de fin non plus. L'abandon des *Communistes* n'est pas constitué en Evénement. Rien ne vectorise un récit vers un avènement ni vers une abdication. La dimension littéraire, la question du réalisme, *a fortiori* d'une conception datée du réalisme socialiste, sont absentées.

Nous analyserons dans un premier temps la transformation du projet préfaciel : le clivage entre le moi et l'en-moi est maintenu mais doté de significations nouvelles; puis celle du récit métaphorique lui-même; nous nous interrogerons enfin sur ce qu'exprime la certitude, énoncée par la postfacier, que toute enquête historique, dès lors qu'il s'agit des années cinquante, est vouée à l'échec.

3.2.1. L'exigence de datation ou la modification du projet préfaciel (XXVI,301-302)

La reformulation du projet du tome 7 fait apparaitre une différence essentielle : une exigence de datation, inédite dans les *O.R.C.*, qui signale l'abandon du modèle sur lequel se constituait, dans les tomes 2 et 7, l'Evénement. Dater, c'est renoncer au "Un jour vint", à la focalisation sur un fait unique et singulier.

Cependant le renversement est incomplet, voire illusoire. La revendication d'une datation rigoureuse s'adresse en effet au critique, ou encore au lecteur de la postface.

> 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.
> (XXVI, 301)

Si l'on semble sortir du temps mythique de la quête, le récit historique n'aura pas lieu.

Certes, il ne s'agit plus de retracer l'époque du passage, de cerner "en-moi" la lente maturation du réalisme. Le sujet désormais s'inscrit dans l'histoire. Si le clivage est maintenu, s'il continue de distinguer surface et profondeurs, les événements de surface cessent d'être dévalués, assimilés à des anecdotes insignifiantes.

> Si donc, un jour, quelqu'un par extraordinaire s'avise de replacer *Les Communistes*, et celui qui les écrivit, dans le cadre des trois années que ce livre prit à écrire, il faudra bien tâcher de s'imaginer, en marge des événements, cette

> part intime de ma vie sans laquelle ne se peut qu'avoir de moi image faussée, cette part que je dis *intime* bien qu'elle soit simplement le revers d'une existence publique, qu'elle soit ce qui se passait en moi, dans ces années dont on sait encore peu de choses, car il faut longtemps laisser décanter ce qui fut pour en connaître l'eau claire.
>
> (XXVI, 301-302)

Moi et en-moi sont solidaires. Et la métaphore de l'eau qui rappelle celle du tome 7 [4°] prescrit, pour un tiers, bientôt désigné par le pronom de la seconde personne, le recul du temps.

> Et sans ce qui se passait en moi et que vous ne pouvez saisir que pour ce que cela reflétait de l'histoire d'alors, comment pourriez-vous comprendre *la nature* de ce qui m'habitait [...]
>
> (XXVI, 302)

Le moi n'est plus cet objet passif, gouverné par des tempêtes de surface, il est le "chemin" qu'il nous faut - à nous lecteurs ici-maintenant de la postface - emprunter pour accéder à l'en-moi.

L'en-moi, quant à lui, n'est plus habité de la passion du réalisme, mais de celle de la politique. Alors que le début de la préface du tome 7 multiplie les versions de la survenue de l'Evénement, la postface démultiplie les visages de l'en-moi.

Les Communistes à peine évoqués, le cas de l'auteur, la spécificité du roman se dissolvent. La dimension politique investit, dans un premier temps, l'homme, l'être humain en général :

> On croit, à lire ce qui s'en écrit, que la complexité de l'homme tient tout entière dans ce domaine qui est du ressort de la seule psychologie. Et quand, dans un roman, on voit paraître le bout du nez de la politique, on rejette le livre, assuré de n'y trouver que clichés, stéréotypie,

> images de convention. C'est qu'on se fait de la politique une idée bien sommaire. La politique, ce n'est pas son exercice en plein vent, elle prend dans l'homme, l'individu, des résonances imprévues.
>
> (XXVI, 302)

Les procédés de défense se multiplient, réaffirmant qu'il ne s'agit ni de l'auteur ni du roman ancien, pas davantage du réalisme des années cinquante.

> Je ne dis pas cela pour défendre une sorte de roman, comme vous le croyez peut-être. Mais *l'homme*. Je ne dis pas *un homme*.
>
> (XXVI, 302)

Dedans et dehors sont redéfinis. L'image de la surface disparait :

> Ce qui se passe au-dehors de lui, et où son sort est en jeu conditionne l'homme, qu'il le sache ou non.
>
> (XXVI, 302)

Et l'en-moi peut redevenir le lieu d'une prise de conscience, en même temps que cesser de renvoyer à l'humanité tout entière :

> Et s'il en est (ce qui me semble le cas des communistes entre autres) tant soit peu conscient, cette conscience prend forcément caractère de drame, d'un drame à deux personnages, l'un qui ressemble à ces comparses bruyants au théâtre dont on a besoin pour apprendre ce qui est arrivé à Hippolyte mais qui ne sont que des miroirs de l'événement, l'autre qui se tait mais *pour qui* vraiment Hippolyte meurt.
>
> (XXVI, 302)

Un nouveau clivage apparaît : il oppose à Hippolyte qui rejoint le secret en-moi, Théramène qui se confond avec le moi bruyant de la surface. Toute idée de germination a disparu. La nouvelle opposition laisse voir un sujet à visage collectif. Le personnage de l'auteur ancien perd tout profil, tout contour repérable.

Dès le paragraphe suivant, le retour de l'instance d'énonciation s'accompagne de celui, progressif, du singulier :

> Je ne sais si l'on me comprendra. Je veux dire au plus bref qu'il y a d'une part la politique, et partout les hommes qui la font, et d'autre part ce qu'elle fait de ces hommes, ce qu'elle fait d'un homme. Et ce que cet homme en éprouve *pour lui*.
>
> (XXVI, 302)

Mais le démonstratif ("cet homme") ne renvoie pas explicitement au personnage de l'auteur ancien.

3.2.2. La transformation du récit métaphorique (XXVI, 303-304)

A la manière du récit métaphorique du tome 7, l'évocation du drame des années cinquante semble s'installer dans la répétition. La page suivante, isolée par deux blancs, permet cependant le retour progressif de l'image de l'auteur, voire celle des *Communistes*.

Le singulier ne fait tout d'abord qu'une apparition éphémère :

> Mais ce serait s'égarer que poursuivre ce thème, indiqué en passant. Je ne m'y suis arrêté que pour regarder

> en face comment *le drame* dont je parlais, au début des années cinquante, prenait voix intérieure pour un homme comme moi.
>
> (XXVI, 303)

Dès la phrase suivante, on glisse vers une nouvelle indifférenciation, vers l'affirmation d'un pluriel retrouvé.

> J'appartiens à une catégorie d'hommes [...].
>
> (XXVI, 303)

La proposition, trois fois répétée, scande le paragraphe destiné à évoquer le drame de ces années-là [41]. La page reconduit les métaphores du tome 7, celles de l'eau et de la lumière.

> J'appartiens à une catégorie d'hommes qui ont cru, comment dire pour marquer d'un mot l'espoir et le malheur : qui ont toute leur vie cru *désespérément* à certaines choses; qui ont été comme le nageur qui se noie, mais toujours au-dessus de lui de la dernière force de ses bras élève l'enfant qu'il veut sauver contre toute vraisemblance... 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...
>
> (XXVI, 303)

Mais le renversement ducassien, l'ancienne opposition de la lumière noire à la lumière nouvelle d'où naissait le réalisme, la métaphore de la tempête surréaliste enfin, se résolvent en oxymore aveuglant. La figure prolifère : elle appartient au métalangage ("marquer d'un mot") avant de se traduire par l'italique de l'adverbe qui réunit l'espoir et son contraire, puis de se disséminer en images nouvelles ("nageur qui se noie", Narcisse aux yeux crevés).

L'enfant qu'on "veut sauver contre toute vraisemblance" ce n'est plus le réalisme, sorti du giron de l'en-moi, mais son double politique : l'idéal révolutionnaire, le socialisme.

> J'appartiens à une catégorie d'hommes qui ont toujours cru plus fort qu'ils n'ont craint, me comprenez-vous ?
> (XXVI, 303)

La promesse de l'avenir s'évanouit. Le modèle porté par le double nom de Ducasse s'anéantit.

Puis le "je" se sépare du "nous", le clivage ne concerne plus que l'auteur des *Communistes* :

> Eh bien, dans ces années que je dis, 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.
> (XXVI, 303)

La contradiction rappelle celle du tome 7 : l'auteur qui écrit s'oppose à la part en lui muette qui naguère attendait l'écriture du mot réalisme pour mettre fin au mutisme des années antérieures.

Mais au divorce de la pensée et de l'écriture, qui condamnait nombre de textes à être déchirés, se substitue cette contradiction "qui me faisait écrire" (XXVI, 303).

> Et voilà que, sans doute parce que la lumière était 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.
> (XXVI, 303)

Ainsi le roman est-il investi du clivage qui habite le sujet. "Ecriture oxymorique", qui ne fut pas perçue comme telle.

L'évocation du contexte des années cinquante aboutit implicitement à opposer *Les Communistes* à la définition du roman donnée par le tome 7. Anti-"Mentir-vrai", *Les Communistes* aveuglent, au lieu d'être "l'ombre sans quoi vous ne verriez pas la lumière" (VII, 15).

Mais c'est finalement le lecteur ancien du roman qui est mis en cause. La solidarité évoquée au début de la page ne résiste pas quand c'est de nouveau de lire et d'écrire qu'il s'agit.

L'abandon des *Communistes* s'explique doublement : par le conflit qui oppose désormais auteur et lecteurs [42], mais aussi :

> [...] parce que je portais en moi un autre drame que celui d'il y avait environ dix ans, un drame auquel je ne comprenais rien, mais que je sentais dans l'ombre et le silence, une question pour laquelle je n'avais pas de réponse et que je ne savais même pas me formuler.
> (XXVI, 304)

L'arrêt du roman sur Dunkerque symbolise à lui seul cette part de l'ombre, inaperçue. Il figure rétroactivement l'autre drame, informulable : celui du stalinisme.

> Pouvais-je passer outre, parce que j'avais promis de le faire, d'aller au-delà de juin 1940, même en m'arrêtant à janvier 1945? Il faut bien croire que je ne pouvais pas, puisque je ne l'ai pas fait.
> (XXVI, 304)

Ce n'est plus à l'écriture mais à son abandon qu'il appartient de représenter "le doute affreux qui me venait je ne sais d'où" [43].

3.2.3 "Je suis sûr qu'on donnera de nous une image fausse" (XXVI, 304)

La page, qui vient de résumer les raisons de l'abandon, en revient, après un blanc, au couple, sur lequel s'ouvrait le fragment. Celui qui oppose les lecteurs anciens au personnage de l'auteur s'efface :

> Quand on écrira l'histoire (il y a déjà des gens qui le font) de ces années de la guerre de Corée, de ces derniers jours d'une conception liée, au moins pour nous alors, à de grands évènements qui ébranlèrent le monde, et de laquelle nous ne voyions pas qu'elle ne faisait que se parer de ces grands évènements pour maintenir le pouvoir d'un homme au prix des pires cruautés, quand on écrira l'histoire des années cinquante, je suis sûr que l'on donnera de nous une image fausse, une image mutilée.
>
> (XXVI, 304)

Comme dans le tome 7, l'élucidation du contexte historique se fait au détour d'une subordonnée et si la phrase évoque finalement l'image de Staline, celui-ci reste l'innommé par excellence.

A l'échec inavoué d'un roman, voire d'un romancier [44] se substitue la certitude de l'échec de l'historien [45]. L'image du tiers - de ce "on" qui écrira - ne fait pas que relayer la figure de l'auteur ancien, elle remplace celle d'un postfacier tentant de restituer une image non mutilée de lui-même, comme des communistes et des *Communistes*.

Le dédoublement permet dès lors d'affirmer la nécessité de la mutilation, le refus de sortir d'une écriture à la manière des *Communistes*.

> Ce qui ne légitime pas à mes yeux la théorie du "nécessaire" recul historique en art : la fleur que peint Renoir est celle de ce jour-là, et qui ne risque rien n'a rien. Pour moi, je suis bien persuadé que ce n'est pas dans les cendres

> du temps, mais dans les dangereuses flammes de l'évènement que naissent les images valables de l'homme, dût celui qui a l'audace de les y arracher s'en brûler affreusement les mains, en être défiguré, en périr.
>
> (XXVI, 304)

La Semaine sainte n'est pas la leçon tirée des *Communistes*. Pas plus que dans le tome 7, il n'y a de sortie, de passage au-delà du *Monde réel*, au-delà des *Communistes*.

*

Dans le cadre des années cinquante, plus rien ne fait Evénement. La prise de conscience de la réalité du stalinisme ne se substitue pas à celle du réalisme "qui demande à prendre corps" (VII, 12). Elle ne vectorise donc pas le "récit" de présentation de la première version des *Communistes*. Mais elle transforme profondément le cours, voire la nature de l'écriture postfacielle.

Elle entraîne en effet deux sortes de conséquences. L'une touche à la continuité textuelle, l'autre à la figure de l'auteur ancien, menacé de dépersonnalisation, confondu tantôt avec l'humanité entière, tantôt avec les seuls communistes; mais surtout menacé dans son statut même d'auteur : le militant qui crut, comme tant d'autres, plus fort qu'il ne craignit, efface la singularité de la figure de celui qui écrivit *Les Communistes*.

Si la prise de conscience de la réalité du stalinisme n'apparaît pas comme un objet possible du discours postfaciel, elle installe cependant

l'écriture dans la discontinuité. Elle fait de *La Fin du "Monde réel"* une postface fragmentée, à l'intérieur même des ensembles qui la composent.

La prise de conscience politique joue le rôle d'une sorte de "condition d'impossibilité" pour le maintien d'une écriture à la manière de la préface des *Cloches de Bâle* [46].

3.3. Un discours politique inédit (XXVI, 314-316)

La réhabilitation discursive du réalisme succède, dans le tome 7, au récit inabouti de la "sortie de la forêt". L'entreprise est ici rejetée en fin de postface, elle suit la présentation de la seconde version des *Communistes*, comme si la réhabilitation du réalisme socialiste ne pouvait se faire qu'à l'intérieur d'un contexte nouveau, clairement situé, celui des années soixante.

Découpant le fragment en deux ensembles, nous décrirons tout d'abord le mouvement d'explicitation des querelles et de leurs enjeux politiques ou littéraires, qui s'associe à la qualification socialiste du réalisme.

Puis nous étudierons les liens nouveaux, inconnus du tome 7 [47], que tissent réalisme et socialisme, esthétique et politique, et au-delà art et société.

3.3.1. Pour un réalisme intégralement nommé (XXVI, 314)

Le postfacier commence par renouer avec l'ouverture, se ressaisir du problème qu'elle posait, sans retrouver pourtant le ton serein des premières pages :

> J'avais commencé par dire de ce travail, dont je viens d'essayer de vous donner idée, qu'il pouvait être versé au dossier du réalisme, et j'imagine qu'il n'est pas vraiment besoin de préciser de quel réalisme je parlais. On sait que je persiste à défendre un réalisme donné, à porter, et tant pis s'il m'en coûte ! le poids de cette étiquette.
> (XXVI, 314)

Au réalisme, sans autre qualification, dont parlait le début de la postface, quand le roman ancien était encore à présenter, se substitue, lorsque la seconde version lui a succédé, "un réalisme donné", dont les caractéristiques vont pouvoir être précisées.

La Fin du "Monde réel" fait ce que ni la préface du tome 7 ni l'*Avant-lire* n'ont fait : la nomination intégrale du réalisme s'accompagne d'une explicitation elle-même nouvelle des querelles littéraires, voire du contexte historique et politique, dans lequel s'inscrit la question du réalisme socialiste :

> Je n'emploie sans doute pas cette expression comme tout le monde, mais le mauvais emploi que certains ont pu en faire et le discrédit que d'autres y attachent en raison de cet emploi, ou du caractère autoritaire qu'il a revêtu ici ou là... rien de tout cela ne me fait renoncer à préciser *descriptivement* que, lorsque je dis *réalisme* sans plus, il s'agit toujours du réalisme socialiste.
> (XXVI, 314)

Un nouveau système d'oppositions se met en place : il n'oppose plus Ducasse à Lautréamont, ni le réalisme au naturalisme, mais synchroniquement, deux pratiques réalistes socialistes, distinguées par référence au livre de Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages* [48]. Le discours retrouve à la fois assurance et un usage très marqué de la première personne. Si le contexte des années cinquante dissolvait le cas de l'auteur, celui des années soixante permet au postfacier de retrouver une position critique claire :

> 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. C'est à quoi je suis à la fois théoriquement et pratiquement opposé. Un réalisme *socialiste* ne peut être un réalisme de routine. Il doit, comme le socialisme, avoir constamment le caractère expérimental, il doit être un art du perpétuel dépassement. Rien ne lui est plus opposé que la formule, la recette, la répétition.
>
> (XXVI, 314)

Si prescription et généralisation rappellent la manière du tome 7 et nous font bientôt dépasser le champ de la littérature, la différence essentielle tient à la superposition du politique et de l'artistisque. La revendication du mouvement définit d'abord la société socialiste, qui doit se dégager de l'"endiguement" stalinien.

BIBLIOTHÈQUE DE LA

> Et qu'il s'agisse de la peinture ou de l'écriture, l'art, c'est toujours la remise en question de l'acquis, c'est le mouvement, le devenir.
>
> (XXVI, 314)

Que le postfacier cesse de se référer à son oeuvre propre, que le discours prenne le ton des vérités générales pour définir ce que le réalisme doit être, prend une signification nouvelle.

3.3.2. Pour une voie française de passage au réalisme (XXVI, 314-316)

La corrèlation, pour la première fois explicite, entre conceptions de la société et de l'art est revendiquée comme nécessaire et légitime.

> Aussi de quel droit appellerait-on réalisme ce qui ne tient pas compte des changements de la vie, des découvertes de l'esprit, des domaines ouverts par la science ? Au nom de quoi peut-on nous demander de ramener le poème, le roman ou le tableau aux normes des hommes qui ignoraient la radio, la télévision, les radars, la cybernétique, la navigation dans le cosmos ? Et je me borne encore à ces images grossières. En tout cas, cela ne pourrait jamais être au nom du socialisme, c'est-à-dire du principe de perfectibilité de la vie et de l'homme, des conditions mêmes de la vie humaine !
> (XXVI, 314)

Si le "je" se fond à nouveau en un "nous", celui-ci renvoie à une communauté nouvelle, non plus celle des militants communistes, mais celle des artistes, de toutes disciplines qui se réclament d'un réalisme socialiste redéfini, comme l'est, en ces années soixante, le socialisme lui-même.

La postface opère ici un véritable collage du discours politique du Parti communiste. A la voie française de passage au socialisme correspond une voie française de "passage" vers un réalisme socialiste redéfini:

> Des chemins vers le socialisme, s'il se peut qu'on discute, - au socialisme même on ne parviendra pas sans associer ceux qui diffèrent par les moyens, mais cherchent à atteindre un même but, cela est vrai dans l'art comme dans la politique. C'est pourquoi, bien que j'aie souvent méfiance à comparer les domaines différents de l'action et de la création, je suis de ceux qui trouvent naturel de rechercher la convergence d'hommes différant entre eux par l'emploi de tel ou tel moyen, quand ils se sont reconnu un but commun.
>
> (XXVI, 314-315)

L'abandon du "modèle du parti unique" est ainsi transporté du politique vers l'artistique :

> C'est pourquoi, dans le domaine des arts, j'approuve ceux qui ont le coeur assez grand pour la diversité des écoles, comme ces hommes politiques qui, plaçant le bonheur de leur pays et l'humanité au-dessus de toute faction dont l'ambition évidente est de tourner au "parti unique", proclament comme un bien la pluralité des partis. Et j'oserai dire que le réalisme même naît de cette diversité, de la multiplicité des éclairages, de la confrontation des expériences, de l'emploi des armes nouvelles de l'homme pour connaître l'homme et la nature.
>
> (XXVI, 315)

Enfin le discours se fait revendicatif, comme si la postface des *Communistes* n'était plus spécifiquement le lieu du péritexte :

> Je demande droit de cité pour un réalisme expérimental. Et à ceux-là qui veulent même prendre le réalisme dans ses limites traditionnelles, et à ceux qui prétendent détenir le monopole de l'expérimentation. Je demande droit de cité pour un réalisme expérimental, ce qui suppose un statut de l'artiste, analogue à celui du chercheur scientifique. Et par exemple dans le roman. Sans vouloir en exclure personne.
>
> (XXVI, 315)

De la revendication littéraire, qui donne à la postface une allure de manifeste, on glisse vers une revendication plus spécialement politique, qui transforme ces pages en discours adressé : discours de congrès ou de comité central du P.C.F., en tout cas, discours destiné à un autre public que celui des lecteurs *stricto sensu*.

La démarche qui anime ces pages se retrouve en effet ailleurs sous la plume d'Aragon, homme politique. Ici et là se retrouve une commune insistance sur ce qui lui paraît l'essentiel.

> Quand il s'agit de la création, dans le roman, puisque c'est du roman que nous parlons, tout comme ailleurs, à la définition, aux limites, il faut substituer le principe d'invention, de la perpétuelle *ouverture*. Je ne dis pas plus tôt 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 perpétuel échange de vocabulaire entre un domaine et l'autre, cela n'est pas sans danger, mais le danger me plaît.
>
> (XXVI, 315-316)

En 1967, date à laquelle paraît *La Fin du "Monde réel"*, Aragon, à la tribune du dix-huitième congrès du Parti communiste, insiste sur la même idée dans sa réponse à l'hommage qui lui est rendu pour ses quarante ans de parti, par la voix de Jeannette Thorez-Vermeersch.

> Comment définir d'un mot cette politique ? Il y a une expression dont nous nous servons entre nous, souvent [...]. ce n'est pas encore une expression courante, mais tant mieux, parce que je n'aime pas beaucoup les expressions stéréotypées [...]. Et voilà pourtant que je vais contribuer à ce jargon en vous proposant une définition de notre politique en la nommant: *la politique d'ouverture*. [...] Une ouverture, comme une fenêtre, se fait sur quelque chose; ce quelque chose-là c'est une des grandes caractéristiques de notre pays, c'est la diversité. [49]

Mais au-delà même d'Aragon, la démarche qui s'inscrit dans *La Fin du "Monde réel"* se retrouve chez d'autres communistes, à une date contemporaine des *O.R.C...* A lire les deux interventions de Jean Pierre Jouffroy et de Roger Garaudy, dès le dix-septième congrès, en 1964, on constate que la réflexion sur les problèmes de la culture passe par la remise en cause du dogmatisme stalinien. Jean-Pierre Jouffroy par exemple en souligne la nécessité, tout en insistant sur le risque de "révisionisme" [60]. Comme dans le texte aragonien, l'adversaire s'appelle dogmatisme mais la dénonciation de la théorie de Jdanov ne doit pas conduire à un abandon du réalisme socialiste. "Ne jetons pas l'enfant avec l'eau sale" [61], précise l'orateur.

Chez Roger Garaudy, l'accent porte sur le premier aspect :

> Le dogmatisme des conceptions de Staline avait sa source dans une interprétation étroite et mécaniste des rapports de la base et de la superstructure. Cela tendait à ramener le marxisme à un matérialisme non dialectique [...] en prétendant réduire le nouveau à l'ensemble des conditions qui ont présidé à sa naissance, et à l'en déduire. [62]

Pour lui, l'essentiel est de se doter des moyens d'appréhender cette nouveauté du monde dans lequel nous vivons et qu'il marque, au début de son intervention, en citant Aragon :

> "Nous sommes les écrivains du temps du socialisme, tous tant que nous sommes, que nous le reconnaissions ou que nous ne le reconnaissions pas." [63]

Le monde a changé et avec lui la science, la culture tout entière :

> Nous vivons dans un monde neuf. Nos jeunes savants, atomistes ou cybernéticiens, apprennent des sciences qui ont leur âge, des sciences qui n'ont pas vingt ans. [54]

Reste à modifier l'appréhension marxiste de la société, à se défaire de tout ce qui est marqué du sceau de l'ancien :

> Cela pose des problèmes neufs : quand le monde est si profondément et si vite transformé, il n'est pas possible de vivre de façon coutumière. L'avenir n'est pas le simple prolongement du passé. [55]

De telles préoccupations rejoignent celles d'Aragon. Pour R. Garaudy, l'"attitude du réalisme artistique, c'est la transposition à l'esthétique fondamentale du matérialisme dialectique" (337), ce qui l'amène à son tour à dénoncer les déformations et autres réductions qui font de l'oeuvre d'art une simple copie de la "réalité toute faite" [56]. Une telle attitude est à ses yeux caractéristique du naturalisme. Positions, thèses qu'il a déjà développées dans son livre, ici cité par Aragon, et paru en 1963.

*

La Fin du "Monde réel" se situe dans le champ d'une élaboration théorique qui n'appartient pas au seul Aragon et qui ne naît pas en 1966-1967 [57]. Les premières préfaces O.R.C., parues en 1964, en sont elles aussi contemporaines. La nouveauté ne tient donc pas au sens, à ce qui est dit ici [58]. La dénonciation des réductions dogmatiques se retrouve par exemple dans la préface des *Beaux quartiers*. La nouveauté se situe au niveau du

langage. Dans la nécessité que ça se voit, que le lieu d'où parle le postfacier soit reconnu comme politique. Parce que réhabiliter le réalisme socialiste exige d'abord de réhabiliter le socialisme. La "sortie des années cinquante" ne peut donc être que collective et directement politique. C'est ainsi moins le contexte dans lequel s'écrivent les préfaces qui est déterminant que le roman pré- ou postfacé, et au-delà, le contexte ancien, la réalité à laquelle il ne cesse de renvoyer.

L'expérience des années cinquante, du jdanovisme, et au-delà du stalinisme, retarde, jusqu'au tome 26, jusqu'à la dernière "préface" *O.F.C.*1, la réaffirmation d'une approche matérialiste de l'art, de l'inscription de l'écrivain dans la réalité contemporaine [59].

3.4. De nouveaux modèles d'écriture (XXVI, 316-318)

Dans le tome 7, la réhabilitation du réalisme est aussitôt suivie de celle du romanesque. L'histoire littéraire, de Cervantès à nos jours, atteste non seulement de la survie du genre - en dépit des attaques qu'il eut à subir de tout temps - mais aussi de son avenir qu'aucun nouvel assaut ne peut compromettre durablement.

Le tome 26 conjugue lui aussi les deux types de réhabilitations. La même démarche anime les deux volets discursifs : le postfacier tente de redéfinir, non plus les conditions de la survie du réalisme socialiste, mais celles susceptibles de garantir l'avenir du genre romanesque.

Puisqu'à la différence du tome 7, les lendemains ne sont plus assurés, le postfacier n'emprunte plus ses exemples à l'histoire du roman. Il propose aux romanciers, réalistes ou non, de véritables modèles d'écriture. Ainsi le mathématicien J. Cardan, inventeur du nombre imaginaire, se substitue-t-il à Cervantès ou Stendhal. Des mathématiques le postfacier passe à la poésie. Du XX$_{ème}$ siècle. *Poisson soluble* de Breton fournit le second modèle pour un profond renouvellement de l'écriture romanesque contemporaine.

3.4.1. Le modèle mathématique (XXVI, 316-317)

Un blanc sépare la fin du discours politique, de l'analyse du nombre imaginaire. Pour Aragon en effet, roman et réalisme sont inséparables. Même s'il s'agit ici de remonter le cours de l'histoire des mathématiques, comme celle du roman, naguère, dans le tome 7 :

> Il y a quatre siècles que Jérôme Cardan engagea les mathématiques dans 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.
> (XXVI, 316)

Cardan est à Cervantès ce qu'un Bombelli ou un Gauss sont à Stendhal :

> On sait que c'est au début de notre siècle que le nombre imaginaire dont, peu après Cardan, Bombelli avait admis l'existence, et qui ne s'était guère intégré dans les mathématiques qu'avec les travaux de Gauss, devait voir

> cette intégration confirmée par le fait qu'au lieu d'*imaginaire*, on se mit à l'appeler nombre *complexe*.
> (XXVI, 316)

Reste à faire passer l'exemple au rang de modèle, applicable ailleurs que dans le champ des mathématiques :

> Connaissez-vous ailleurs que dans les mathématiques un pareil coup d'audace ?
> (XXVI, 316)

A la lumière de Cardan, l'esthétique réaliste - qui cesse d'être qualifiée comme socialiste - doit être interrogée, redéfinie :

> 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 ?
> (XXVI, 316)

Ne peut-on reconnaître en ces lignes la voix du *Fou d'Elsa* ? Le Medjnoûn n'est-il pas doté du pouvoir de contempler plusieurs siècles avant son ère celle que ses vers célèbrent ? Mais l'allusion - si on nous l'accorde - est d'autant plus vague que le postfacier se refuse à confondre roman et poésie; l'hypothèse d'un retard ne concerne que le premier :

> Je parle pour le roman, ne l'oubliez pas. Et dans ce domaine nous sommes bien loin du coup d'audace d'un Cardan ou d'un Bombelli, bien qu'après tout il semblerait plus naturel que ce qui ne peut s'imaginer ni se représenter par un dessin trouvât place dans un roman plutôt que dans la plus exacte des sciences dites exactes.

(XXVI, 316-317)

L'éventualité du retard fait surgir une communauté nouvelle : celle-ci ne confond plus les artistes de toutes diciplines - ayant en commun la référence au réalisme socialiste - encore moins communistes et auteur des *Communistes* tels qu'évoqués dans le contexte des années cinquante, elle s'applique aux seuls romanciers, appréhendés hors des clivages anciens. Qu'ils se réclament ou non du réalisme ou du socialisme.

> Nous n'avons pas, romanciers mes frères, épuisé les possibilités de cette grande invention humaine qu'est le roman. Tout au contraire. Nous avons dans ce domaine un extraordinaire retard sur les autres disciplines de l'esprit.
>
> (XXVI, 317)

Un pas a été franchi par rapport au discours politique : les réalistes devaient appréhender la réalité dans son mouvement; les romanciers doivent plus généralement se libérer des exigences du vraisemblable.

> 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: et vous savez bien que Charles Nodier demandait déjà que l'on commençât un conte de fées par la plus triviale réalité, afin de faire croire aux fées. Aucun roman de la "Série Noire" ne pourrait se baser sur l'incroyable. Et regardez-y de près, la crédibilité est à la fois l'évangile de Bourget et de Robbe-Grillet.
>
> (XXVI, 317)

Clivages et oppositions perdent leur pertinence. La distinction entre romanciers conventionnels et nouveaux romanciers ne reproduit pas le couple

antithétique proposé par le discours politique. Les premiers ne sont pas l'équivalent des adeptes d'un réalisme figé ni les seconds les frères des réalistes non dogmatiques. Puisque tous "retardent" [60].

Et par exemple Aragon lui-même. Ne reprend-il pas, en guise de préface pour le roman suivant, un extrait de *J'abats* dans lequel l'auteur de *La Semaine sainte* revendique précisément l'exemple de Nodier ? [61] Ne range-t-il pas lui-même, sous la bannière de Charles Nodier, un roman qui s'affranchit en partie des exigences du vraisemblable [62] ? Cependant pas plus que la référence aux oeuvres contemporaines des *O.R.C.*, celle à l'oeuvre ancienne n'est actualisée.

L'analyse du retard pris par le genre romanesque subsume celle des défauts du réalisme socialiste. Le postfacier reprend l'image empruntée au livre de Roger Garaudy, en l'aggravant :

> Le principe de crédibilité dans le roman, c'est plus qu'un rivage, un mur au bout d'une impasse.
>
> (XXVI, 317)

Volontés de roman et de réalisme doivent s'allier, se conjuguer pour partir à l'assaut de l'avenir. Le présent - un présent qui n'a plus valeur générale - se mêle au futur :

> Le temps est peut-être venu, où le roman pour être celui des hommes d'un monde hier inimaginable ne pourra plus avoir le caractère réaliste qu'autant qu'il osera employer ses nombres imaginaires à lui, concevoir ses carrés négatifs, 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.
>
> (XXVI, 317)

Récit et discours se mêlent pour donner à voir un roman réaliste, libéré des "rivages" d'une esthétique de la représentation. Eloigné par exemple de cette problématique du "mensonge romanesque" proposée par le préfacier du tome 7.

Il s'agit moins d'une démarche théorique ou historique, à la manière de la rétrospective sur les collages proposée par le tome 11, que d'une relance de la quête, inscrite dans la dimension du sacré. Salut du genre et excommunications vont de pair.

L'heure n'est plus à la prescription ou à la revendication, mais à la prophétie. Une prophétie, elle-même hypothétique, désirée, plutôt qu'affirmée :

> Peut-être 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.
>
> (XXVI, 317)

Il nous semble de nouveau reconnaître en ces lignes un écho de l'oeuvre contemporaine. Non plus du *Fou d'Elsa*, mais bien d'un roman contemporain de *La Fin du "Monde réel"* [63]. On retrouve dans *Blanche* la définition d'un réalisme expérimental, la critique de la crédibilité [64]. Mais pas plus que *La Semaine sainte* n'atteste du retard éventuel du roman réaliste, l'oeuvre en cours d'écriture n'est citée, mentionnée à titre d'exemple [65].

> Peut-être sommes-nous à l'heure du grand défi, où le roman osera ce que ne peut encore qu'apercevoir la science la plus évoluée, la plus avancée. Peut-être que c'est lui qui va sonner devant l'avenir les trompettes qui font s'écrouler les murs, les limites, et que, par lui, nous allons pénétrer

> dans l'homme, cet imprenable Jéricho, plus loin que l'homme n'ira jamais dans les astres.
>
> (XXVI, 317)

L'anaphore ("Peut-être sommes-nous arrivés à l'heure") souligne l'imminent avènement du réalisme. Ainsi sont dépassés évocation métaphorique des années cinquante et discours politique des années soixante. De même que la première communauté, formée de cette "catégorie d'hommes" qui crut plus fort qu'elle ne craignit, et que la seconde qui regroupait tous les réalistes. L'avenir n'appartient ni aux militants, ni aux artistes réalistes mais aux romanciers, de toutes les écoles et de tous les horizons.

Ils n'ont plus à craindre d'être "le nageur qui se noie" (XXVI, 303). Si la sortie des années cinquante est encore une fois collective, elle a perdu toute dimension politique.

Mais l'avenir n'a pu être réassuré qu'au prix d'un effacement persistant de l'oeuvre aragonienne. Tant ancienne que contemporaine. *La Semaine sainte*, *Le Fou d'Elsa*, *Blanche* ne relèvent que d'un intertexte aléatoire qui s'oppose à la citation voilée du "Mentir-vrai", sur laquelle s'achevait le discours préfaciel du tome 7 [66]. Quand la généralisation discursive de la préface des *Cloches* anticipe l'avenir de l'oeuvre aragonienne, l'application du modèle mathématique au roman réaliste ne permet pas le retour de la figure de l'auteur.

3.4.2. Le modèle poétique (XXVI, 318)

Le fragment suivant amorce le retour vers la littérature. L'hypothèse du retard interdit de trouver, du côté des romanciers, un équivalent de J. Cardan.

> Pour cela, le roman doit s'appuyer sur les découvertes de la poésie. De même que les autres sciences n'ont progressé qu'en utilisant les découvertes des mathématiques. Et je dirais que, pour la force hypothétique, la poésie est la mathématique de toutes les écritures.
>
> (XXVI, 318)

Recours aux mathématiques et à la poésie sont pareillement inédits dans les *O.R.C.*1. A l'exception de la préface des *Beaux quartiers*, les références poétiques sont traditionnellement empruntées à l'oeuvre aragonienne pour attester l'authenticité d'un fait biographique.

> Pour en revenir à l'usage métaphorique que je faisais tantôt de la découverte et de l'emploi des imaginaires, si je n'en vois aucun équivalent dans l'histoire même du roman, peut-être ai-je le droit de penser que la poésie présente quelques précédents qui ont des traits d'analogie avec l'audace conjecturale des sciences.
>
> (XXVI, 318)

La poésie est la soeur des mathématiques. Poètes et "inventeurs" sont frères :

> Je nommerai ici à titre d'exemples non limitatifs, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé. Ce sont là pour nous des

> Cardan, des Bombelli, des Gauss, des Evariste Gallois.
> (XXVI, 318)

Et bientôt réunis en une seule figure, réconciliatrice :

> Et sans doute ne faut-il pas oublier dans cette fort incomplète énumération de chercheurs, l'homme qui, le seul à ma connaissance, a combiné dans son oeuvre l'invention mathématique et l'invention poétique, Charles L. Dodgson, plus connu sous le nom de Lewis Carroll, et dont il serait désirable qu'un jour quelqu'un établit les liens qui existent entre *Alice au pays des merveilles* et son étude des systèmes linéaires à coefficients réels ou imaginaires.
> (XXVI, 318)

Nerval, Rimbaud, Mallarmé n'appartiennent pas au corpus référentiel des préfaces croisées [67]. L. Carroll n'est guère cité que dans la préface des *Beaux quartiers* parmi "les vrais maîtres de l'art moderne" (XI, 36). Quant à Lautréamont, il apparaît ici sans que soit actualisée la figure du renversement ducassien.

Si le modèle mathématique permit le retour d'une représentation vectorisée de l'histoire, celle-ci n'a plus à être reconduite.

> Et, s'il nous faut en arriver d'un seul bond à l'époque de notre vie, je n'hésiterai pas à dire que c'est une des plus singulières tentatives d'exploration de l'esprit, à quoi les journalistes avaient donné le nom de *surréalisme*, repris, on l'a un peu trop oublié, comme un défi par ceux qui s'en réclamèrent les premiers... que c'est cette tentative qui me semble le plus se rapprocher, dans le domaine poétique, c'est-à-dire la théorie même de la création, du *coup de dés* des imaginaires en mathématiques.
> (XXIV, 318)

Le surréalisme (comme dans le tome 11 encore) n'est pas abordé à partir de ce qu'il condamne ou interdit mais de ce qu'il découvre. Il ne se confond plus avec un groupe d'individus que ne réunit que tel ou tel rejet (la "réclame" pour la guerre, II,22, ou l'interdit romanesque, VII, 15). Il n'est plus l'occasion de l'éphémère résurrection de la première personne du pluriel.

A la différence du tome 2, l'"aventure surréaliste" est saisie à partir de ce qu'elle expérimente, à travers l'analyse d'un exemple concret:

> Le parallèle peut s'en pousser très loin et, sur ce sujet, je donnerai un exemple, à proprement parler EXEMPLAIRE : lorsque, puisant dans les textes écrits par lui suivant la méthode de l'écriture automatique (qu'entre nous soit dit en ce temps-là nous appelions seule *surréalisme*), 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*.
> (XXVI, 318)

Si le "poisson soluble" est bien l'équivalent du nombre imaginaire inventé par J. Cardan, l'analyse ne s'inscrit pas dans une histoire finalisée, elle ne favorise pas la relance de la quête.

> 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*.
> (XXVI, 318)

Modèles mathématique et poétique se superposent pour proposer aux romanciers une nouvelle esthétique, transgressive. Mais le ton prophétique

n'est plus de mise, l'image des excommunications n'est pas actualisée. Nulle régression ne semble plus menacer l'écriture romanesque.

Le sauvetage, la réhabilitation du roman sont achevés. Reste à en revenir à l'oeuvre propre d'Aragon.

3.5. "Dans surréalisme, il y a réalisme" (XXVI, 319-320)

Les deux dernières pages de *La Fin du "Monde réel"* [66] réalisent une sorte de synthèse des discours précédents.

Synthèse du discours politique, des analyses du nombre imaginaire et de *Poisson soluble* qui permet, dans un premier temps, d'en revenir à la question du passage, d'aborder le problème de la position surréaliste à l'égard du roman, sans "régresser" vers la vision proposée par les tomes 2 et 7.

Synthèse qui s'achève, dans un deuxième temps, par une sorte de "retour vers Apollinaire", à travers lequel le postfacier tente de concilier, non plus volontés de roman et de réalisme, mais surréalisme et réalisme, l'amont et l'aval.

3.5.1. "Une manifestation d'agnosticisme" (XXVI, 319)

Un changement de page sépare ce qui vient d'être dit du surréalisme "en lui-même", de ce qui s'amorce : le retour vers l'histoire personnelle de l'auteur ancien.

Le paragraphe qui compose la page - isolé de ce qui précède comme de ce qui suit - débute par l'interpellation du lecteur virtuel :

> On s'étonnera sans doute de ce renvoi à l'expérience surréaliste, de la part d'un homme qui vient de dire qu'il se réclame et se réclamera toujours du réalisme. Je vous ferai remarquer que ceci n'est pas un fait nouveau dans ma vie.
>
> (XXVI, 319)

Quoiqu'en dise le postfacier, la question du passage est abordée dans le cadre d'une problématique qui rompt avec celle des tomes 2 et 7. Il ne saurait être question ici de définir *Le Paysan de Paris*, par différence avec les oeuvres des autres surréalistes; ni de reconduire l'analyse de *Front rouge* par exemple. Ou plus généralement de recourir à l'étude d'exemples. C'est du destin personnel de l'auteur qu'il s'agit :

> 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 [69]. Ce qui n'est pas une boutade.
>
> (XXVI, 319)

La représentation du passage comme germination entravée, contrariée par des péripéties de surface, n'a plus cours.

Un premier bénéfice est tiré du discours prophétique qui situait le surréalisme dans le sillage de l'histoire "des grandes inventions" : celui-ci est en effet maintenu en position liminaire.

Le discours politique produit un deuxième bénéfice :

> En tout cas, c'est par ce chemin-là que j'ai accédé au réalisme, car je ne suis pas plus né réaliste que né communiste.
>
> (XXVI, 319)

La postface éclaire ce que la problématique du passage, esquissée par la préface des *Cloches*, aveugle : la corrélation entre dimensions politique et littéraire, éveils des consciences réaliste et communiste.

S'il ne saurait être question d'en revenir à la version proposée par l'*Avant-lire*, si les surréalistes sont et restent des novateurs, la réaffirmation est d'autant plus catégorique que la question de l'interdit romanesque reste à évoquer.

> L'occasion m'est bonne de dire que la surcharge de la conception initiale de tout un bazar qui vient de Papus ou du Sâr Péladan n'enlève pas au surréalisme son caractère d'invention intellectuelle. A tout prendre, Jérôme Cardan croyait à l'astrologie, aux amulettes, à l'interprétation des songes et à leur valeur prémonitoire. Qu'est-ce que cela change au fait qu'il introduisit dans les mathématiques les racines imaginaires ? J'attire ici l'attention sur le concept de *Poisson soluble*, et l'invention qu'il constitue, et non pas sur le fait que Breton, avec une machine que l'on peut trouver dans le commerce, se plaisait à tirer des horoscopes.
>
> (XXVI, 319)

L'espace d'une relative, le "nous" ressurgit, comme si en revenir au roman, à sa condamnation par le groupe, ne pouvait que nous ramener vers les tomes 2 ou 7.

> Je tiens pour une simple manifestation d'agnosticisme la condamnation majeure qui nous interdirait de réfléchir sur ce que représente l'invention du poisson soluble, comme en général cette stupide manière qui se rencontre encore trop souvent de rejeter comme galimatias ce que l'on ne comprend pas.
>
> (XXVI, 319)

L'assimilation ("comme en général") rappelle le passage à l'itératif, pratiqué par l'*Avant-lire* à l'occasion de "l'affaire Grindor" notamment. La condamnation du roman par celui qui n'est plus nommé n'est qu'une manifestation parmi d'autres d'agnosticisme, même si le choix d'un terme d'origine philosophique ne ramène pas la position du groupe à cette forme d'"obscurantisme", dénoncée par le tome 7 [70].

Cependant l'agnosticisme ou l'obscurantisme surréaliste, dans le tome 7 ou dans le tome 26, en évoque un autre. D'aucuns ont en effet rejeté "Mallarmé ou Picasso, ou, à un moment donné, la cybernétique" (XXVI, 319). Préface et postface se rejoignent [71]. Si la figure du procès semblait confondre, dans le tome 7, deux types d'interdits, la mention de Picasso par exemple va dans le même sens. Elle ne peut être due au hasard sous la plume de celui qui vécut l'affaire du portrait de Staline [72]. Et salua comme un événement le livre de Roger Garaudy [73].

> Imaginez-vous que je pense, de toute la violence dont je suis capable, que le réalisme de l'avenir, le réalisme expérimental dont je parlais, n'aura pas ses racines à lui que chez les réalistes estampillés, ceux qui ont obtenu l'imprimatur, et voudraient trop souvent rejeter des filets

> de l'homme les poissons solubles, ramenés d'un obscur océan, pour les inscrire au compte de la folie qu'on enferme, de la banale escroquerie, du faux en écriture, ou du crime légalement poursuivi.
>
> (XXVI, 319)

La condamnation de l'interdit surréaliste ranime celle d'un dogmatisme jdanovien persistant [74], mais la dénonciation de la répression (psychiatrique et policière) achève de différencier les tomes 7 et 26. La figure du procès se dissout devant la dénonciation d'une réalité qui cesse d'être évoquée métaphoriquement.

3.5.2. Le retour vers Apollinaire (XXVI, 320)

La dernière page réinscrit finalement le réalisme lui-même dans la dimension retrouvée de la quête. Il lui faut, comme naguère le roman, se saisir des découvertes d'un Cardan ou d'un Breton.

> Le réalisme de l'avenir doit être et sera le lieu de convergence des inventions de l'esprit humain.
>
> (XXVI, 320)

Mais la résurgence d'une représentation finalisée se traduit *ipso facto* par l'ultime absentement du trajet personnel de l'auteur ancien. Pour annoncer l'ère romanesque nouvelle, comme pour prescrire au réalisme les voies de son avènement, l'oeuvre ancienne ou contemporaine ne peut que s'évanouir.

Ainsi s'achève le retournement du récit initiatique inauguré par les tomes 2 et 7. A la promesse de l'avenir, symbolisée par le nom de Ducasse, se substitue la figure de l'origine retrouvée d'un réalisme, lui-même détaché de l'histoire personnelle de l'auteur.

> C'est à lui, et non pas au surréalisme tel qu'il s'est défini cinq ans après sa mort, que pensait Guillaume Apollinaire quand il écrivait en 1917 dans la préface aux *Mamelles de Tirésias* :
>
> *Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir.*
>
> (XXVI, 320)

La figure "archaïque" de Guillaume Apollinaire permet de remonter en amont du "surréalisme réel" :

> On cite toujours cette phrase pour le mot *surréalisme* comme s'il s'agissait de ce qu'Apollinaire, mort en 1918, ne pouvait connaître, car il n'y a eu de *surréalisme* au sens que nous donnons à ce mot qu'à partir de 1919, quand André Breton et Philippe Soupault ont écrit *Les Champs Magnétiques*.
>
> (XXVI, 320)

Figure réunificatrice, elle déconstruit le modèle clivé proposé par les tomes 2 et 7. Le nom "insécable" d'Apollinaire réconcilie Lautréamont et Ducasse, surréalisme et réalisme :

> On oublie, plus ou moins volontairement, la phrase qui précède cette image de la roue :
>
> *... Et pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes.*
>
> Ce qui est très exactement la critique que nous portons aujourd'hui du réalisme vulgaire au nom d'un réalisme sans

> limites. Ce qu'Apollinaire au vrai envisageait par l'emploi du mot *surréalisme*.
>
> (XXVI, 320)

Mais sous l'égide d'Apollinaire, la condamnation du naturalisme est maintenue. S'il caractérise le contraire du surréalisme, au sens où l'entendait l'auteur des *Mamelles*, il est aussi celui du réalisme véritable:

> Car la roue n'est pas une atteinte à la réalité, mais une réalité, même si quand on n'en avait encore jamais construit, les contemporains de l'inventeur de la roue ont considéré celui qui, ayant vu le genou, inventa la bielle comme un blasphémateur de la réalité.
>
> (XXVI, 320)

A la différence toutefois du tome 2 par exemple, le naturalisme cesse d'appartenir à l'histoire de l'auteur ancien, il ne désigne plus nulle errance, nulle erreur, ni un quelconque stade pré-réaliste [75].

*

"Dans surréalisme, il y a réalisme" (XXVI, 319). Loin d'être une boutade, la formule résume ce que tentent les deux dernières pages du discours postfaciel. Pour le compte de l'auteur ancien tout d'abord, puis indépendamment de lui, de son histoire personnelle.

Ainsi les perspectives ouvertes par les tomes 2 et 7 sont-elles déplacées. La "disqualification de l'aventure surréaliste", proposée par l'*Avant-lire*, ne vise plus à préserver, dans *La Fin du "Monde réel"*, les

prédispositions du réaliste ou du romancier [76], elle ne concerne plus que la position du groupe - sinon de Breton - à l'égard du roman. De même la "renaissance réaliste" que les premières pages du tome 7 tentent de raconter, cesse de concerner l'histoire propre de l'auteur. Roman et réalisme doivent renaître de leurs cendres, non de celles de la première version des *Communistes*.

La place croissante accordée au discours ne fait que révéler la dépersonnalisation qui affecte *La Fin du "Monde réel"*. Le discursif n'est plus un simple relai - comme ce fut le cas dans les tomes 2 et 7 - mais un substitut véritable du récit, grâce auquel la possibilité de revenir en arrière - pour restituer au surréalisme une position liminaire - comme d'anticiper, est reconquise.

Conclusion du premier chapitre

La Fin du "Monde réel" témoigne moins - en ces pages - d'un abandon de la fiction *O.R.C.* que d'une tentative pour en redessiner les contours. La stratégie d'éviction du contexte ancien est maintenue. En dépit de l'exigence de datation, l'évocation des années cinquante reste allusive, métaphorique, tant que la seconde version du roman n'a pas été présentée, nous faisant traverser les années, accéder au présent de l'énonciation comme à l'époque contemporaine de l'écriture postfacielle.

Ce n'est que de l'intérieur du contexte - clairement, politiquement marqué - des années soixante que les réductions de la période jdanovienne et la répression persistante des écrivains peuvent être dénoncées.

Cependant il s'agit moins d'un jeu de miroir : les pages qui s'inscrivent dans le contexte des années soixante renvoyant un reflet indirect des années cinquante, que d'une véritable scission. Ni le tome 7 ni le tome 2 ne séparent si radicalement le passé et le présent. Le déplacement vers l'arrière que représente le passage à la position postfacielle et l'irruption d'une écriture discontinue, fragmentée, témoignent de l'impossibilité de renouer le fil avec la fin du *Monde réel*. Avec l'époque comme avec le roman qui la représente dans la collection.

Si l'histoire s'est remise en marche [77], celle du *Monde réel* s'est refermée, l'histoire du réalisme au XX$_{ème}$ siècle s'est substituée à celle du réalisme aragonien, sans qu'aucune place ne soit assignée à la première version des *Communistes*.

La Fin du "Monde réel" confirme ainsi la préface du tome 7 sur un point essentiel. Il n'existe pas, dans le cadre de la fiction *O.R.C.*, de modèle du passage au-delà du *Monde réel*.

De même que la figure d'Isidore Ducasse ne fait que promettre à l'auteur surréaliste l'avènement du cycle, encore à l'horizon de la collection, la figure de Guillaume Apollinaire n'annonce pas au personnage de l'auteur ancien la réconciliation des écritures surréaliste et réaliste.

Apollinaire apparait une première fois, à l'*Avant-lire*, à l'intérieur d'un récit originaire microcosmique. Il s'agit de retrouver, non pas en l'auteur, mais dans ses écrits surréalistes, les racines, l'origine qui se dérobe sans cesse d'une certaine conception du dandysme des personnages :

le préfacier abandonne un moment le commentaire de "La Demoiselle aux principes", deuxième conte du *Libertinage :*

> *On peut cependant voir dans le ton* même d'*Anicet*, au second chapitre, ce qu'il allait advenir de ce dandysme-là. Mais peut-être en faut-il chercher la racine pour en comprendre la progression [...].
>
> (II, 24-25)

C'est dans ce contexte qu'intervient la première mention d'Apollinaire :

> [...] Où la trouverait-on mieux que dans ce texte jusqu'à ce jour inédit, d'avant qu'on me publie, au vu duquel Apollinaire aux premiers jours de l'automne 1917, demanda que j'écrive pour *Sic* l'article sur la représentation des *Mamelles de Tirésias* (qui fut le premier de moi qu'on imprima).
>
> (II, 25)

Le nom d'Apollinaire s'associe au moment de la sortie de "l'enfance de l'écriture", d'une époque antérieure à toute publication. Mais il n'ouvre sur rien d'autre que l'âge enfin atteint de l'impression.

La figure d'Apollinaire relaie celle manquante d'André Breton. Origine inaccessible d'une quête elle-même manquée, qui n'a pas permis de trouver un équivalent romanesque de *Poisson soluble*. Qui n'a pas pu empêcher que *Le Monde réel* ne se referme sur la première version d'un roman qui se situe exactement à l'opposé de ce que *Poisson soluble* représente [78].

L'absence de seuil reconnu s'accompagne d'un glissement progressif vers la synchronie. Pour les tomes 2 et 7, les couples qui opposent Lautréamont à Ducasse ou le naturalisme au réalisme dessinent un itinéraire pour le personnage de l'auteur ancien. La nouvelle version proposée par *La*

Fin du "Monde réel" perd toute dimension diachronique. Naturalisme, réalisme endigué et dogmatisme se confondent pour s'opposer ensemble au réalisme véritable, sans rivage.

La synchronie fait entrer la fiction *O.R.C.* dans l'ère de l'"indifférence". Dans *La Fin du "Monde réel"*, les allusions éventuelles à *La Semaine sainte* comme au *Fou d'Elsa* ou à *Blanche* ne permettent plus de comparaison entre conceptions passée et présente de l'écriture réaliste. Ni pour les distinguer ni pour les rapprocher.

La Fin du "Monde réel" s'oppose ainsi aux représentations proposées par les tomes 2 et 7. L'*Avant-lire* est gouverné par l'image de l'autre, du différent. *Le Monde réel* est encore à venir quand le préfacier oppose explicitement *Le Paysan de Paris* aux *Beaux quartiers*. La préface des *Cloches* est au contraire du côté du semblable, du même. La référence au "Mentir-vrai" n'est pas plus explicite que l'éventuelle distinction entre conceptions du préfacier et personnage de l'auteur ancien. Simplement l'un va vers l'autre. Le personnage de l'auteur, dans *La Fin du "Monde réel"*, ne tend ni à rejoindre ni à s'opposer à une quelconque figure du postfacier.

L'oeuvre sous le regard des autres

L'échec à maintenir le réalisme comme Evénement vers lequel tend l'écriture romanesque ancienne entraîne l'émergence d'un relai : Elsa, à qui toute écriture, hier comme aujourd'hui, s'adresse. Son avènement anticipé par l'*Avant-lire* succède, dans la préface des *Cloches*, à celui, indépassable, du réalisme, avant de disparaître de *La Fin du "Monde réel"*.

Cependant le récit préfaciel, analysé dans ce second chapitre, ne s'apparente pas exclusivement au modèle de la quête. A nouveau une histoire chasse l'autre : celle des circonstances de la lecture remplace celle des circonstances de la rédaction. L'oeuvre ancienne échappe à l'éclairage direct, au regard de l'auteur ancien : le projet éventuel [1] de celui qui entreprend l'écriture des *Cloches* ou des *Communistes* n'est perceptible qu'à travers toute une série de médiations.

A la quête d'une figure de destinataire, qui domine encore la présentation de "Quelle âme divine!" (premier conte du *Libertinage*) ou celle de "Diane" (première partie des *Cloches*), succèdent en effet récits de lecture et réponses aux critiques.

De véritables scènes de lecture se suivent, se complètent ou s'opposent. Le jeu des regards, attribués à des lecteurs anciens, les procédés de valorisation ou de dévalorisation qui les hiérarchisent, enfin la réfutation des jugements émis par les critiques permettent de saisir les bribes, les éléments d'une lecture, doublement rétroactive, dont l'attribution reste souvent douteuse [2].

Idéalement la chronologie de la lecture épouse et même dépasse celle de l'écriture. Elle s'ouvre avant le commencement de la rédaction et se

poursuit au-delà de son achèvement. Elle permet une organisation rigoureuse des scènes de lecture et une différenciation systématisante des figures de lecteurs. On peut ainsi distinguer trois moments : celui de la destination, progressivement posé comme antérieur à l'écriture; celui des lectures qui précèdent la publication du recueil (*Le Libertinage*) ou des romans (*Les Cloches* ou *Les Communistes*); celui de la réception, immédiatement ou nettement ultérieur.

Mais chronologie idéale et dramaturgie rigoureuse ne caractérisent en réalité que la préface des *Cloches de Bâle*. C'est à partir d'elle, de son organisation interne, que nous analysons les récits et réponses proposés par l'*Avant-lire* et *La Fin du "Monde réel"*. Il faut en effet, pour l'un comme pour l'autre, "reculer" d'un volume préfacé, lire dans le tome 4 la présentation du "Cahier noir" ou dans le tome 29 les extraits de *J'abats*, pour retrouver l'équivalent du dispositif mis en place par le tome 7.

Si l'*Avant-lire* pose les fondations de la fiction *O.R.C.*, c'est bien dans la préface du tome 7 que "tout a commencé" et dans *La Fin du "Monde réel"* que tout s'achève.

1. A l'aube de l'écriture, la quête du destinataire

La quête originaire juxtapose, dans les *O.R.C.* comme dans *Les Incipit*, débuts dans la vie et débuts dans les livres. Ici et là, récit d'enfance et analyse des premières phrases sont solidaires.

Dans la collection des *OEuvres croisées* comme dans celle des *Sentiers de la création*, l'écriture est toujours adressée. Celle de l'enfance, comme chaque phrase d'éveil. Mais la figure du destinataire change. Pour le livre de 69, il n'est que l'image dédoublée de l'auteur; scission dont le récit d'enfance relate la naissance [a]. Dans les *O.R.C.* au contraire, la figure du destinataire s'extériorise d'emblée.

Le personnage de l'auteur écrit toujours pour un tiers, dont le visage varie de l'enfance à l'âge adulte, sans qu'il coïncide cependant avec ces lecteurs anciens dont l'adhésion au réalisme socialiste devrait impliquer le souci.

La première partie des *Cloches* n'a pas plus été écrite en fonction d'un lecteur à instruire que le texte enfantin, commenté dans l'*Avant-lire*. Dans l'univers de la destination, la problématique du passage s'abolit.

Chacun des épisodes, analysés dans ce chapitre, fait l'objet d'une comparaison avec la version qu'en propose *Les Incipit*. Récit d'enfance (dans notre première partie), émergence de la figure de Marguerite (dans la seconde) puis de celle d'Elsa (dans notre troisième partie) s'opposent respectivement au récit du refus d'apprendre à écrire comme à la présentation de "Quelle âme divine!" ou à l'analyse de l'incipit des *Cloches*, proposés par le livre de 1969.

Les Communistes seuls réconcilient les deux versions. Le récit du commencement est toutefois, dans les *O.R.C.*, précédé d'un fragment discursif qui pose, sur un plan théorique, la question de la destination de l'écriture romanesque en général.

1.1. Deux récits d'enfance contradictoires (II, 11-12; XLII, 153-156)

Retracer les circonstances dans lesquelles le personnage de l'auteur enfant en vint à écrire semble obliger le préfacier à rompre le contrat sur lequel s'ouvre l'*Avant-lire*.

> Au moins au départ, pourtant, cette étrange occupation qui peu à peu va s'emparer d'un homme est inséparable de sa simple biographie.
>
> (II, 11)

Mais il s'agit moins en réalité de lever l'interdit autobiographique que d'entreprendre le récit mythique de la naissance d'une vocation d'écrivain [4]. Encore que le terme de naissance soit impropre. Il n'y a ici ni avènement ni passage. Contrairement au réalisme, il n'existe pas de temps sans écriture.

> Je ne me souviens pas d'un temps où je n'aie pas écrit.
>
> (II, 11)

Il n'en va pas de même dans la version de 1969. L'auteur insistera au contraire sur le refus de l'enfant d'apprendre à écrire :

> Mais quand on me mit un crayon dans les doigts, et qu'on entreprit m'enseigner comment le tenir, en tracer des signes séparés et tout ce qui s'en suit, j'eus une espèce de révolte. Je refusais d'entendre la signification de ces exercices, je n'arrivais pas à me faire à l'idée que, puisque je lisais, difficilement encore il est vrai, des caractères formés par quelqu'un, avec une certaine fierté par exemple de reconnaître le lion dans quatre lettres

> liées, il allait de soi que je devais m'appliquer à répondre à l'écrit par l'écrit, à écrire moi-même.
> (XLII, 153)

Pour l'*Avant-lire*, l'époque qui précède l'acquisition de l'écriture n'est pourtant pas "sans écriture" :

> Ce qui s'entend au moins de deux manières. Car j'ai vraiment toujours écrit, même quand je ne savais pas écrire : je dictais à mes tantes des textes dont rien n'est resté.
> (II, 11)

La même anecdote recevra, dans la version de 69, un nouvel éclairage. L'image de "textes" dictés s'efface, tandis que s'affirme, en l'enfant, une sorte de passion pour l'oral :

> Quand on eut renoncé à me voir écrire, cela me donna de longues heures pour moi tout seul [...]. J'en profitai pour réfléchir, et dire à voix haute ce que je pensais, quand personne n'était à portée de m'entendre. Il m'en souvient, je m'émerveillais, remarquant l'identité de ce que j'avais voulu dire et de ce que je disais, et cela me rendait encore plus dédaigneux d'écrire. Tout de même, à me parler ainsi, je pris l'habitude de me poser des questions et d'y donner des réponses. [...] C'est ainsi que me vint l'idée *d'inventer* ses réponses, de toute pièce [...].
>
> Ainsi que me vint aussi à l'esprit un certain mépris de mes tantes pour leur fidélité à reproduire ce que je leur disais, au lieu d'écrire autre chose, comme je l'aurais sûrement fait à leur place, si j'avais su écrire.
> (XLII, 154-155)

Si l'*Avant-lire* ignore le moment de la "naissance" de l'écriture, il ne peut relater l'échec de son apprentissage. Un conflit oppose bien l'enfant au personnage dont l'identité est masquée, dans le récit de 69, par l'emploi de l'indéfini :

> Cela doit commencer en 1901-1902, et cette conscience rudimentaire de moi-même est liée à ce premier apprentissage physique de l'écriture, à la répulsion que j'avais de cette brave dame qu'on avait chargée de m'apprendre à former les bâtons et les lettres, qui avait la regrettable manie, m'arrachant le crayon ou le porte-plume pour me montrer d'exemple comment faire, d'en sucer le manche, ce qui m'écoeurait.
>
> (II, 11)

Mais ce que l'enfant éprouve ne remet pas en cause l'apprentissage. Il n'est pas question ici de cette acquisition ultérieure, solitaire et secrète, que relate *Les Incipit* :

> Un beau jour, l'idée me vint que, si je savais écrire, je pourrais dire autre chose que ce que je pensais, et je me mis à essayer de le faire, avec tout ce qui s'était fixé dans ma mémoire, des lettres, des syllabes, des mots. [...] Peu à peu, je me mis à me persuader que l'écriture n'avait pas du tout été inventée pour ce que les grandes personnes prétendaient, à quoi parler suffit, mais pour fixer, bien plutôt que des idées pour les autres, des choses pour soi. Des secrets. Le jour où cela me vint à l'esprit, j'en fus si frappé que je me mis à tenter d'écrire, en cachette, sur n'importe quoi, le papier, les murs, avec une passion violente.
>
> (XLII, 155-156)

Dernière différence : pour l'enfant des *Incipit* l'acquisition de la lecture précède nécessairement celle de l'écriture. C'est parce que l'une le comble, que l'autre lui parait inutile, voire méprisable. Dans l'*Avant-lire*, c'est évidemment l'inverse qui se produit. Avant d'avoir appris à lire, l'enfant se met à écrire, non pas des secrets, mais de véritables oeuvres. Le glissement vers une forme de "pseudo-biographie" s'accentue :

> Ma *mémoire* véritable commence à l'Exposition de 1900, avec le trottoir roulant, et le Théâtre d'enfants où j'ai attrapé la rougeole.
>
> (II, 11)

L'anecdote en appelle deux autres, détaillées avec une relative précision :

> A part le Théâtre d'enfants de l'Exposition, je n'avais même jamais *vu* un théâtre, quand un jour, par commodité, pensant que je n'entendrais rien de ce qui se disait, on m'emmena par-dessus le marché à une pièce du genre bouffe militaire qui s'appelait *Le billet de logement* et n'était guère de mon âge. Mais je m'en souvins si bien dans le détail que, pour me l'avoir entendu raconter [...], ma mère, croyant en effacer l'impression par un autre spectacle, me prit une place au Châtelet pour *Un oncle d'Amérique* [...].
>
> (II, 12)

Bientôt l'époque de la première oeuvre est atteinte :

> C'est sous l'impression de ces deux expériences que j'entrepris, sur le beau papier épais des cabinets, d'écrire au crayon une pièce de théâtre [...] Cela s'appelait *Les enfants de Cléopâtre*, et il est certain que dans ma tête, à comment je la décrivais, cette reine d'Egypte tenait physiquement de Mme Cléo de Mérode, dont j'aimais à regarder le beau visage sous les bandeaux, comme j'imagine les enfants d'aujourd'hui s'attardent à caresser celui de Mme Brigitte Bardot.
>
> (II, 12)

Tout se passe comme si l'apparente levée de l'interdit autobiographique "colmatait", coïncidait avec l'absence de trace [5]. Comme si la relation des circonstances de l'écriture coïncidait avec l'absence d'écrits. Comme si le "contexte" tenait lieu des textes manquants. L'épisode de l'enfance s'achève sur la liste des oeuvres, toutes disparues, mais classées par genre, du jeune auteur [6]. Une fois mentionné l'unique rescapé de l'écriture enfantine, le récit se focalise sur les questions de destination et de réception.

1.2. Au commencement de l'oeuvre, *Quelle âme divine!* (II, 12-13; XLII, 158)

La présentation de *Quelle âme divine!* [7], qui lui "restitue" sa place chronologique à l'intérieur de l'oeuvre enfantine et l'anticipation de son destin éditorial permettent de mettre en place les premières distinctions susceptibles d'organiser le monde de la lecture.

Rédaction et destination coïncident :

> Je n'en ai conservé qu'un tardif, écrit à la fin de 1903, à six ans juste, et portant pour date 1903-1904, parce que j'en avais fait cadeau à *Marguerite* pour son anniversaire (*février 1904*) : à six ans, quand déjà j'avais eu entre les mains *Le général Dourakine* et qui s'en ressent.
> (II, 12)

Marguerite ouvre la série des destinataires qui jalonnent l'histoire de l'écriture romanesque. Destinataire initiale, plutôt qu'originaire : rien n'indique en effet que le texte ait été écrit, conçu pour elle [8]. Elle inaugure cependant une forme valorisée de l'adresse : le don, l'offrande du texte écrit.

Le destin de *Quelle âme divine!* mène vers "l'âge surréaliste" : le texte sort d'une relation privée entre destinataire et destinateur :

> Cela s'appelait *Quelle âme divine!* et je l'ai publié en 1923, sans correction que l'orthographe ni d'autre explication que la date en fin de texte, dans *Le Libertinage* si bien que fort longtemps personne n'a remarqué que c'était là l'oeuvre d'un enfant [...].
> (II, 12).

Rien ne permet pour l'instant de préciser si le terme "personne" désigne l'ensemble des lecteurs du livre publié ou de manière plus restreinte les seuls surréalistes, destinataires possibles du *Libertinage* en cours d'écriture.

Cependant la substitution de l'écrit surréaliste au texte d'enfant ouvre, de manière discrète encore, la série des lectures erronées.

Dans la même phrase, une seconde anticipation mène vers l'époque des textes de passage, quand le texte fut publié en revue :

> [...] Et même en 1931 la revue *Querschnitt* à Cologne l'a traduit, en disant qu'il fallait y voir le récit romancé d'un voyage que je venais de faire en Union soviétique (parce que *Quelle âme divine!* effectivement se passe, pour une part, en Russie).
>
> (II, 12-13)

Cette fois, le partage s'établit clairement entre destination et réception. Celle-ci relève d'un moment ultérieur à la rédaction proprement dite, ce que souligne le passage à la traduction. La lecture absurdement référentielle, associée aux années trente, accentue de manière caricaturale la notion de malentendu, présente dès l'étape précédente [9].

Dans *Les Incipit*, le statut de "Quelle âme divine!" est en tout point différent [10]. La nouvelle n'est pas commentée de l'intérieur du récit d'enfance, mais dans la partie suivante : la chronologie de la parution prime celle de l'écriture qui perd tout caractère enfantin et ne se différencie guère des oeuvres ultérieures :

> Le romancier, tel qu'on se l'imagine, est une espèce d'ingénieur, qui sait fort bien où il veut en venir, résout des problèmes dont il connaît le but, combine une machine ou un pont, 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. C'est-à-dire à la fin de 1903 ou au début de 1904.
> (XLII, 158)

L'énoncé de la "thèse" centrale du livre précède l'analyse de l'incipit de "Quelle âme!", confirmant la perte de spécificité du texte enfantin :

> Jamais je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j'ai toujours été, écrivant, comme un lecteur qui fait la connaisance d'un paysage ou de personnages dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée.
> (XLII, 158)

L'assimilation de "Quelle âme divine!" au recueil surréaliste va dans le même sens :

> D'emblée, me semble-t-il, cela se voit dans le "roman" daté de 1903-1904, *Quelle âme divine!* qui est tout ce qui m'est resté de cette époque, et c'est peut-être pourquoi je l'ai mis en tête, vingt ans plus tard, du recueil de contes et nouvelles intitulé *Le Libertinage*.
> (XLII, 158)

Dans *Je n'ai jamais appris à écrire*, chaque incipit rejoue la partition destinateur/destinataire; chaque fois le personnage de l'auteur donne naissance en lui à celui qui le lit. Au contraire, dans l'*Avant-lire*, le destin exemplaire de *Quelle âme!* permet d'opposer, à l'orée de l'oeuvre, l'univers désiré de la destination, au monde nécessaire mais récusé de la réception.

1.3. "Diane" ou l'entrée dans la fiction (VII, 16-17)

La troisième partie de la préface du tome 7 aborde l'écriture en propre des *Cloches de Bâle*, et vise à remonter vers un temps antérieur à l'écriture même :

> Comment m'est-il venu à l'esprit d'écrire *Les Cloches de Bâle, précisément Les Cloches de Bâle*, et rien d'autre, pourquoi ai-je choisi cette histoire-là et pas une autre, à ce moment de ma vie [...].
>
> (VII, 16)

Rejoindre le moment de la conception, ce n'est pas tenter de retrouver en l'auteur l'époque d'une quelconque formation d'un projet réaliste ''.

De nouveau, l'interdit autobiographique semble suspendu, mais contrairement au tome 2, le préfacier en souligne l'aspect illusoire. La sphère du non-savoir investit l'énonciation :

> [...] Cela n'est pas facile à comprendre, ni à expliquer. J'ai beau chercher, fouiller mes souvenirs, le mécanisme vrai m'en échappe. Il y a là pour moi-même mystère. Mais on ne peut rien d'autre contre le mystère que de le nier, que de faire comme si il n'existait pas. Ce que je pense ou puis dire, écrire, de ce mécanisme, de comment il a joué, m'est aussitôt suspect. Je sais bien que je ne puis dépasser les *apparences* de ma mémoire. Est-ce une raison pour les rejeter?
>
> (VII, 16)

Ainsi s'ouvre de nouveau le récit d'une quête dont le préfacier revendique pour la première fois la dimension dénégative ou fictionnelle.

Nous étudierons tout d'abord la nouvelle version du "Un jour vint" proposée par la troisième partie de la préface des *Cloches* : l'avènement d'Elsa se substitue à la figure du renversement ducassien, à la levée "en moi" d'une nouvelle conception du Bien. Puis nous confronterons les commentaires, proposés par les *O.R.C.* et *Je n'ai jamais appris à écrire*, de l'incipit des *Cloches de Bâle*.

1.3.1 L'avènement d'Elsa (VII, 16-17)

L'évocation de la conception de "Diane" épouse étroitement la "chronologie" du récit métaphorique initial. A la période surréaliste succède la vie commune avec Elsa. Temps de latence, gouverné par l'imparfait :

> Il y avait ma vie, notre vie.
>
> (VII, 16)

La rencontre, anticipée par l'*Avant-lire*, est éludée : c'est l'émergence de la figure du destinataire, indissolublement sur la scène énoncée et sur celle de l'énonciation, qui fait ici Evénement.

De même que dans la première partie de la préface, plusieurs versions du "Un jour vint" se succèdent et se rectifient.

De nouveau le personnage de l'auteur éprouve une sensation de divorce, de clivage entre ce qu'il vit et ce qu'il écrit :

> Je n'étais plus seul, mais précisément le manque-à-gagner de ce que je pouvais écrire m'en était plus sensible. Le temps vint où je ne supportai plus d'écrire une page, puis de l'arracher, la chiffonner.
>
> (VII, 16)

La réécriture de l'époque du passage, "où j'ai terriblement "écrit, déchiré, jeté" (VII, 11), est à la fois profondément modifiée par le contexte nouveau de la quête du destinataire et considérablement ralentie.

Le clivage entre anecdotes de surface et transformations dans les profondeurs de l'en-moi est une première fois redéfini :

> Ce n'était ainsi que pour moi que la page suivante se trouvait *la suivante*, cela ne correspondait plus, ce monologue sans cesse qui oublie son point de départ, au dialogue de fait qui était notre vie.
>
> (VII, 16)

Ce n'est plus la passion du réalisme qui habite désormais le personnage de l'auteur, mais le désir d'écrire pour Elsa :

> J'avais impatience de te parler, d'ouvrir une sorte de discours vers toi, une route à ce que je ne pouvais directement dire par les petites phrases de la conversation quotidienne.
>
> (VII, 16)

La différence entre écritures antérieure et postérieure au passage se mesure exclusivement à ce changement de destinataire [12].

> J'avais cessé de me justifier par rapport à mon passé, mes amis. Tu étais devenue le seul témoin, la seule pierre de touche de ma pensée.
>
> (VII, 16)

Le clivage est une seconde fois défini : il ne sépare plus deux faces du sujet mais première et seconde personnes :

> Il fallait qu'elle [ma pensée] prît forme d'une confidence à quoi mesurer ces changements en moi, qu'elle prît consistance d'une pierre que tu aimerais poser devant toi sur la table, que ta main pût caresser, ta réflexion... à quoi tu reviennes... Tout cela, ces désirs, bien confus encore, car je ne comprenais pas *alors* qu'il fût possible qu'une femme allait pour moi résumer tous les rapports humains, les éclairer, que par elle je ferais désormais expérience de ce qui vaut ou ne vaut point. Bien entendu, d'abord, il me fallait abolir une certaine distance entre nous, artificielle me semblait-il, le fait que je tenais encore à une réalité ancienne, ma vie d'avant, les années sans toi, que tu ignorais.
>
> (VII, 16-17)

L'écriture en gestation n'aura dès lors d'autre visée que de réparer ce non-savoir affecté à Elsa. C'est elle désormais qu'il faut "instruire". Destination strictement privée qui n'a guère de rapport avec l'émergence d'une conception du Bien :

> Il ne suffisait pas de te raconter discursivement mon histoire: c'était un monde, un monde pour une grande part aboli, où j'étais né, j'avais grandi, dont je voulais te communiquer connaissance.
>
> (VII, 17)

Le processus en cours n'ouvre pas sur *Le Monde réel*, pas même sur *Les Cloches de Bâle*, ou sur une esthétique nouvelle. Ce n'est donc plus la volonté de réalisme qui fait l'objet de la seconde occurrence du passé simple :

> Ceci explique pourquoi la volonté de roman s'empara de moi, et l'époque où ce roman dont je n'avais pas la moindre idée,

> le moindre plan, projet, préjugé, se situe tout naturellement.
>
> (VII, 17)

Nulle préconception, nulle préoccupation réaliste n'habitent désormais le personnage de l'auteur [13].

La troisième apparition du passé simple oppose à un temps de latence, réaccordé au non-savoir, celui d'un surgissement qui substitue l'incipit de "Diane" à l'écriture du mot "réalisme" (VII, 12) :

> Tout cela me parait facile à dire après coup. Alors je n'en savais rien. Je griffonnais ici et là, ceci, cela. Un jour [...] j'écrivis [...] une première courte phrase [...].
>
> (VII, 17)

Cette fois encore la prise de conscience de ce que l'Evénement contient en germe relève de l'ultériorité. mais il ne s'agit plus de la "volonté secrète du réel" (VII, 12) :

> Ce n'est qu'alors, ayant pénétré dans ce monde étranger à qui ne l'a pas connu des hôtels de bains de mer, dans la Normandie du XIXe siècle à son début, que je compris où j'allais : décrire pour toi ce décor des vacances, au temps préscolaire, une espèce de couleur donc à l'arrière-plan de ma vie, quelque chose que je ne pouvais autrement résumer que par des moyens d'invention.
>
> (VII, 17)

La focalisation se déplace de l'écriture naissante vers Celle qui en constitue désormais l'origine.

Le déplacement est efficace. Alors que le récit métaphorique de l'avènement du réalisme échouait, se résorbant en une rétrospection vers l'époque des "procès d'intention" (VII, 12), la quête d'un destinataire

véritablement originaire, antérieur au jaillissement de la phrase d'éveil, permet de parcourir, au-delà de l'incipit, la première page de "Diane" :

> Dès le second paragraphe, des souvenirs entrent en scène, empruntés à plusieurs villégiatures. Port-Bail, Erquy, Donville... plages, tables d'hôte, les difficultés matérielles de ma mère pour payer ce séjour d'été... Il fallait la multiplicité des baigneurs, familles, gens douteux, la vulgarité, le genre qu'on se donne, le désaxement social des vacances.
>
> (VII, 18)

L'accélération mime la rapidité de la rédaction ancienne :

> Tout ce premier chapitre qui semble écrit après coup, c'est-à-dire en connaissance de l'histoire qui le suit, a dû l'être en une ou deux heures au plus. Sans ratures, me semble-t-il.
>
> (VII, 18)

Dès la fin du paragraphe nous avons atteint le second chapitre :

> Le thème était *Diane*, il suffisait de le renouer en réponse à l'*incipit*, dans l'*incipit* du second chapitre : *Le mariage de Diane de Nettencourt et de M. Romanet ne se fit pas cet automne*... pour déterminer cent quatre pages du roman.
>
> (VII, 18)

A la fin du paragraphe suivant, l'ensemble de "Diane" a été parcouru :

> Les gens, les êtres de chair, ont pris chair, humanité sur le papier. Ils se sont emparés de moi, au point qu'en une semaine tout *Diane* était écrit.
>
> (VII, 19)

La prise de conscience d'une destination nouvelle, exclusivement privée, oppose ce récit à celui des premières pages. Cependant la différence n'est pas moins grande avec le récit proposé en 1969 par *Les Incipit*.

1.3.2. Les deux lectures de l'incipit (VII, 17; XLII, 222-223)

Substituer à la figure d'un destinataire extérieur, celle du destinateur dédoublé ne peut que conduire à une autre lecture de l'incipit.

Dans la préface, la phrase de départ "condense" une expérience ancienne, comme si le personnage de l'auteur se réappropriait son passé surréaliste :

> [...] Je jure que c'était sans malice, sans croire même à une seconde phrase, j'écrivis, tout à fait comme si j'étais encore au temps de l'écriture automatique, une phrase, une première courte phrase, comme une provocation. Le type de phrase qu'il m'eût naguère encore paru inadmissible d'écrire
> (VII, 17)

Réappropriation en amont de l'époque du passage qui permet que s'ouvre la dimension de l'avenir, incarné non par *Les Cloches* ou *Le Monde réel*, mais par la simple évidence d'une suite romanesque [14] :

> Tout ce qu'il y avait de conscient ici, c'était le caractère d'*incipit* de cette phrase : je l'imaginais dans une table des matières...
> *Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet papa...* cela, je l'avoue me fit cependant rire de l'avoir écrit, de supposer qu'au-delà de ces mots-là s'enchaînait,

> s'articulait un livre épais, une histoire cohérente, un roman.
>
> (VII, 17)

La scission nécessaire à tout récit de surgissement, entre les positions du savoir et du non-savoir, se maintient :

> Je n'avais aucune image ni de Guy, ni de M. Romanet, ni de leurs rapports familiaux. J'avais mis le pied sur la pente, je cherchai à m'expliquer les termes de l'*incipit*, et j'écrivis d'une haleine le paragraphe entier.
>
> (VII, 17)

Cependant si l'auteur ignore la suite, la position du savoir ne sera pas atteinte à la dernière ligne du livre, une fois achevé le roman, mais dès la fin du paragraphe, dès la prise de conscience de cette destination dont est née la possibilité retrouvée d'écrire un roman.

Ignorant toute figure extérieure à l'acte d'écrire, le récit de 69 détache l'incipit du désir d'écrire une page "deux", censée coïncider avec le "deux" de la biographie. L'auteur ne cherche pas à reconstituer les circonstances dans lesquelles jaillit l'incipit :

> Comment m'était venue cette phrase, et avait-elle bien eu, dans l'abord, pour moi, le caractère de la dictée ? Je n'en sais plus rien.
>
> (XLII, 222-223)

Nulle régression vers l'époque surréaliste ici [16]. Nulle présence non plus de la table des matières, nulle imagination du livre dans sa matérialité :

> Il n'y avait pas de *Cloches de Bâle* quand j'en écrivis

> la première phrase [...].
>
> (XLII, 222)

Quand le personnage de l'auteur écrit pour son double fictif, la logique de l'incipit se transforme : la phrase de départ ouvre sur un espace purement virtuel, doté de lecteurs eux-mêmes virtuels :

> A partir du moment où je constatais le comique du sérieux, à la fois des gens contenus dans l'espace où je pénétrais, et celui des lecteurs imaginaires qu'il était naturel de se représenter devant cette phrase du moment qu'elle supposait un roman après elle, les questions (Personne ? Guy ? M. Romanet ? etc.) surgissaient devant moi [...].
>
> (XLII, 223)

A l'absence de représentation consciente, mise en scène par le tome 7, se substitue la représentation de l'absence, que "matérialise" l'énigme de la phrase de départ :

> L'"espace" qu'elle ouvrait n'était en rien défini puisque aucun de ses termes ne le limitait : qui étaient les gens ici constituant le pluriel à *personne*, qui était *Guy*, qui *M. Romanet*, et tout au plus pouvait-on déduire de la phrase que celui-ci n'était pas le père de Guy ou, s'il l'était, que cela ne devait pas s'avouer...
>
> (XLII, 222)

Seuls les personnages romanesques sont ici appelés à prendre corps. Ni Elsa, ni les lecteurs potentiels des futures *Cloches de Bâle* ne sont nécessaires.

Le processus décrit ne diffère pas de celui analysé pour "Quelle âme divine !". La même absence de spécificité caractérise, en 1969, l'incipit des *Cloches*, ceux du *Libertinage*, ceux enfin des romans ultérieurs. Simple

exemple parmi d'autres de la "thèse" fondamentale du livre, il n'est chargé d'aucune signification singulière.

Dans la préface des *Cloches*, l'incipit, bientôt résorbé par "Diane", renoue avec l'écriture enfantine. La première partie d'un roman encore ignoré, comme ce fut déjà la cas pour *Quelle âme divine !* se transforme en offrande, pour une destinataire devenue véritablement originaire.

De l'écriture enfantine à celle de "Diane", il n'y a, dans les *O.R.C.*, de révolution que privée [16]. Le rejet du monde de la réception se double, dans la préface du tome 7, de l'absence de représentation des lecteurs anonymes, pour qui écrire le premier roman du futur *Monde réel*.

1.4. *Les Communistes* ou l'anticipation discursive de la seconde version

A l'issue de la présentation du cycle, proposée par les premières pages de *La Fin du "Monde réel"*, le passage à l'écriture des *Communistes* est retardé par un premier fragment discursif. Tout comme ceux sur lesquels s'achève la postface, il substitue, du moins en son début, le roman en général à ceux du *Monde réel* et spécialement aux *Communistes*.

Ni adresse ni quête ici. Aux récits des tomes 2 et 7 correspond la volonté de poser en termes théoriques le problème de la destination de l'écriture.

Progressivement, de condamnation du dogmatisme en recours au modèle linguistique (respectivement étudiés dans notre première et seconde parties), la dimension sociale est reconquise. L'écriture romanesque cesse

de ne s'adresser qu'à des destinataires privés. C'est ce que nous montrerons dans notre troisième partie.

La légitimation de la figure de lecteurs, moins inconnus que potentiels, virtuels, toujours à venir, entraîne celle de toute entreprise de réécriture. La dernière page de l'ensemble discursif étudié ici en revient ainsi au cas particulier des *Communistes* que nous étudierons en quatrième lieu.

1.4.1. Le rejet du dogmatisme (XXVI, 295-296)

Parce que *La Fin du "Monde réel"* relate l'histoire d'un abandon, le postfacier cherche, dans un premier temps, à définir ce qui fait qu'un roman cesse d'être lu. Son premier soin est d'en appeler à la prudence : il faut susprendre notre jugement, pour blâmer comme pour acclamer.

> [...] à vrai dire, dans ce domaine de la création où nous nous débattons, nous autres romanciers, nous sommes des manières de cosmonautes, placés dans l'apesanteur : aussi ne faut-il pas trop se hâter de juger que ceci ou cela doit être considéré comme le haut ou comme le bas.
> (XXVI, 295)

Le même trait caractérise le discours liminaire et les discours terminaux : la dissolution de la figure de l'auteur, marquée par le passage au pluriel, est ici immédiate. La place du discours dans l'espace postfaciel n'est pas sans effet sur lui : avant l'évocation des *Communistes*, première ou deuxième version, les romanciers sont hommes d'avenir, "cosmonautes, placés

dans l'apesanteur". Plus tard, ils risqueront l'accusation de timidité (XXVI, 315) face à la cybernétique ou à "la navigation dans l'espace" (XXVI, 314).

A nouveau la réflexion se situe à l'échelle historique et n'emprunte ses exemples ni au XX$_{ème}$ siècle, ni *a fortiori* à l'oeuvre auctoriale. Le postfacier se penche pour commencer sur le sort de *L'Astrée* ou de *La Nouvelle Héloïse* :

> Si ces romans, en leur temps, ont eu un énorme retentissement, il semble bien qu'aujourd'hui ils ne puissent avoir aucune efficacité de *langage*.
> (XXVI, 295)

Mais, à ce stade de l'analyse, il s'agit moins de tenter de comprendre le mécanisme d'une telle transformation, que de souligner le rejet d'un type d'explication historiquement daté:

> Que cela tienne à ce que les choses dites, ici et là, pour les hommes et les femmes d'une autre société ne sont plus valables, tout au moins sans commentaire ou examen critique, dans la société transformée d'aujourd'hui, cela n'implique pas forcément que les variations de la structure sociale rendent illisibles les romans qui leur sont antérieurs.
> (XXVI, 295)

L'essentiel n'est pas de proposer une explication nouvelle mais de marquer, à l'intérieur d'une approche matérialiste du phénomène littéraire, le déplacement à opérer : le nécessaire rejet du mécanisme - ou du dogmatisme, pour reprendre le terme du discours politique ultérieur - en matière d'art ou de culture. Ou encore le refus d'une vision réductrice des rapports

entre la base économique, infrastructurelle, et les phénomènes qui relèvent de la superstructure (art, science, ou idéologie) [17].

> On peut avoir difficulté formelle à lire Rabelais, mais on le lit. On lit sans peine *Don Quichotte*. Je pourrais multiplier les exemples. Et des romans qui parurent sans intérêt à leur naissance, comme *Le Rouge et le Noir*, prennent leur importance d'autre chose que d'une modification de la société. Sans, pour autant, nier que le roman, comme toute chose humaine, ne puisse être pleinement entendu en tant que langage, sans être replacé dans le cadre des rapports humains tels qu'ils existaient pour leur auteur.
>
> (XXVI, 295)

Le postfacier insiste sur une conception dialectique des rapports qu'entretiennent l'art et la société, qui se retrouve dans les dernières pages [18]. Il partage avec les intervenants d'Argenteuil par exemple le souci de "ne pas jeter l'enfant avec l'eau sale", de ne pas en revenir à une conception idéaliste de la littérature. Mais l'ancrage dans la démarche collective du Parti communiste est ici moins visible, parce que le discours, gouverné par la métaphore linguistique, ne prend pas les allures d'une polémique.

La seconde page aborde le XX$_{ème}$ siècle, glisse des lecteurs que nous sommes, pour les romans du passé, vers ceux de demain, encore sans visage :

> Mais, s'il s'agit du haut et du bas, je me retiendrai d'écrire HAUT et BAS sur la caisse par quoi nous envoyons vers l'avenir nos livres, où il ne faut point oublier l'étiquette FRAGILE : car, peut-être bien que plus tard on ne tiendra pas pour le *haut* du roman (qui eût été *L'Astrée* en son temps) tel ou tel livre, notre contemporain et dont nous avons respect, quand peut-être quelque *James Bond* en fera plus tard figure.
>
> (XXVI, 296)

L'anticipation est bientôt suivie d'une rétrospection. Le pronom de la première personne ne renvoie plus au seul sujet de l'énonciation. Le personnage de l'auteur ne comparaît tout d'abord qu'à titre de témoin de l'essor ou du déclin de tel ou tel romancier :

> Pour ce qui est de moi, j'ai vu varier les choses dans ma longue et courte vie : Madame Colette [19], qui était considérée comme un auteur du boulevard où l'avait tirée le consternant polygraphe qui fut son premier mari, un nommé Willy, est passée au rang des meilleurs écrivains du XXe siècle... Plus personne ne lit Paul Adam ou Henri de Régnier. Par contre, Jules Verne, qui a cessé d'être un écrivain pour les gosses, atteint de nos jours les tirages de Lénine.
>
> (XXVI, 296)

La comparaison, provocante, en appelle bientôt une autre. Le personnage de l'auteur ancien recouvre un rôle d'acteur, tandis qu'une nouvelle rétrospection actualise l'image du groupe surréaliste :

> La jeunesse à laquelle j'ai appartenu préférait, moi le premier, la lecture de *Fantômas* ou *Naz-en-l'Air* à celle de Proust. Nous passions alors pour des plaisantins en raison de l'admiration que nous marquions à Raymond Roussel, et personne ne lisait cet auteur qui est aujourd'hui, comme Proust, l'une des références essentielles de la nouvelle littérature.
>
> (XXVI, 296) [20]

"Découvreurs" ici, novateurs ensuite, l'image du groupe connaît la même évolution que dans les dernières pages de la postface. Elle ne reste pas longtemps positive :

> Comment considérer la constitution dogmatique des valeurs, leur hiérarchisation dans l'histoire littéraire, autrement

> que comme une pure et simple vue de l'esprit d'un moment donné ?
>
> (XXVI, 296)

Tout bascule dès lors que le qualificatif "dogmatique" passe du côté de la question : au lieu de désigner un type de hiérarchisation, dominante dans les années cinquante par exemple, le mot dénie à la question elle-même toute légitimité.

De nouveau surréalisme et réalisme dogmatique se confondent [2] :

> Une vue de groupe. Les snobismes sont divers. Le mien est de n'aimer que ce que j'aime.
>
> (XXVI, 296)

De même qu'en matière d'écriture, interdiction et injonction s'équivalent; en matière de lecture, anathème et acclamation relèvent du même arbitraire.

La polémique, absente de la page initiale, s'engage dès lors que le discours rejoint l'histoire personnelle, et cela, malgré l'ellipse de la réception des romans du *Monde réel* et spécialement de celle, mi-élogieuse mi-insultante, des *Communistes*.

1.4.2. De la linguistique à l'ombre de *Blanche* (XXVI, 297)

L'échec ou le refus de conclure la question de l'"illisibilité ultérieure" se solde du glissement d'une approche sociologique du phénomène

littéraire vers une démarche empruntée à la linguistique [22]. Le discours amorce une remontée en amont de la lecture, vers le moment de l'écriture.

La première page s'était ouverte sur une définition à la manière de la linguistique :

> Je tiens le roman pour un langage.
>
> (XXVI, 295)

La troisième page renoue avec la première et retrouve une valeur générale :

> Je voulais essentiellement dire que *le roman comme langage* est soumis à toutes les vicissitudes des langages. Et, par exemple, il peut cesser d'être lu comme eux d'être parlés.
>
> (XXVI, 297)

Auteurs et lecteurs sont, pour la première fois, placés dans une relation symétrique, accusés ou innocentés ensembles :

> Il ne faut pas en accuser les lecteurs, en particulier la jeunesse, ainsi qu'on a l'habitude de le faire. Ni forcément les auteurs, leur talent ou absence de talent.
>
> (XXVI, 297)

De "l'illisibilité ultérieure", on glisse progressivement vers une "illisibilité originaire". Le postfacier ne cherche plus à dénoncer l'erreur, identifiée par les tomes 2 et 7 au moment de la réception, ni même l'arbitrarité des lectures comme dans les pages précédentes mais à cerner un manque, pour la première fois, associé à l'écriture elle-même.

> Je tiens le roman pour un langage qui ne dit pas seulement ce qu'il dit (l'anecdote, les personnages), mais *autre chose* encore, et peut-être que c'est le défaut de ce mystérieux *autre chose* en eux qui fait de beaucoup d'entre eux ce que Stendhal appelait les *romans pour femmes de chambre*, des romans comme ceux qu'avait en vue Lautréamont leur reprochant *de ne pas conclure*, reproche sur la signification duquel il ne serait pas mauvais de réfléchir.
> (XXVI, 297)

Le déplacement vers la linguistique se double d'un glissement vers la littérature [23]. L'image du manque se complète. Cependant si les dernières expressions en italique sont explicitement référencées [24], la première ne l'est pas.

> Le roman est à mon sens un langage qui ne dit pas seulement ce qu'il dit, mais autre chose encore, *au-delà*. C'est cet au-delà qui m'est précieux.
> (XXVI, 297)

Concept inassignable, "l'autre chose" vise l'au-delà du message explicite sans s'expliciter lui-même.

Si le modèle mathématique, véhiculé par le discours terminal, laisse entrendre la voix du *Fou d'Elsa*, la trace est ici soulignée par un usage de l'italique que l'on retrouve dans *Blanche* [25]. L'"autre chose" y désigne pareillement le manque qui frappe conjointement les mauvais romans et le métalangage :

> Parfois j'entends des hommes raconter le plaisir qu'ils ont pris, avec celle-ci ou celle-là [...]. J'ai envie de leur dire, voyons, voyons, c'était autre chose. Autre chose. Il n'y a pas de mots pour cela. Comment faire entrer cet *autre-chose* là dans la linguistique générale ? Cela ne s'inscrit pas dans les phrases.
> (XXXVII, 57)

La possibilité de désigner ce qui manque fait elle aussi défaut. Concept sans rivage dans la postface comme dans le roman, l'"autre chose" complète le refus de réduire roman et discours sur le roman à une esthétique dogmatique [26].

Le détour par *Blanche* permet au paragraphe de s'achèver par l'émergence d'une nouvelle image de l'auteur. Au personnage à qui attribuer les oeuvres anciennes se substitue l'image de "l'auteur potentiel" d'oeuvres à réécrire.

> Toutes chances mises pourtant au départ de son côté par le romancier, même si, tant qu'il vit, il a soin d'éviter que cet au-delà s'efface, par des commentaires ou tous autres moyens, il ne lui sera pas toujours possible, par exemple, à moi, romancier, d'en faciliter l'accès, de déblayer l'accès de cet au-delà, puisque le temps que j'ai pour faire usage du langage m'est assez avarement mesuré.
>
> (XXVI, 297)

"L'autre chose" ne désigne plus un éventuel manque à réparer, mais un "au-delà" à préserver.

> Mais, toutefois, ce que je semblais avoir dit peut n'être aujourd'hui plus perçu ou l'être différemment de ce que j'entendais dire, ou ne l'être désormais qu'en fonction des faits nouveaux, qu'à la lumière de ces faits nouveaux qui en font varier les ombres. Alors pourquoi ne pas retoucher, comme les peintres leur tableau, un ou des romans, qu'ils aient au large de moi, ne serait-ce qu'une chance sur cent mille de ne pas sombrer ? Qu'ils demeurent langage, et non grimoire.
>
> (XXVI, 297)

L'acte de réécrire est légitimé, sans s'appliquer encore aux *Communistes*.

Si la fin de la page en revient ainsi à l'hypothèse d'une "illisibilité ultérieure", celle-ci a pu être redéfinie, dissociée de l'idée d'un manque originaire, affecté à l'écriture originale.

1.4.3. La finalité sociale retrouvée (XXVI,298)

La quatrième page en effet en revient aux considérations d'ordre général, à l'analyse du roman, de tout roman, comme langage. Le modèle linguistique qui a d'abord servi à renforcer le rejet des explications réductrices, joignant à l'indécidable des critères de la lisibilité, l'indiscernable de ce qui fonde la spécificité romanesque s'explicite durant la dernière page.

> Je tiens le roman pour un langage, et dans toute manifestation d'un langage il y a deux composantes, de proportions certes variables, le langage proprement dit qui est l'accumulation des mots, des rapports synthétiques, le trésor commun de la collectivité et, d'autre part, l'usage qui en est fait par un individu, sa *parole*.
> (XXVI, 298)

Un couple chasse l'autre. La "parole" relaie l'écriture, tandis que le "langage" évacue le problème de la lecture [27].

Le problème de la lisibilité - ou de l'illisibilité - qu'elle soit originaire ou ultérieure, s'efface :

> Mais si je dis du roman qu'il est un langage, il faut entendre qu'il est langage et parole, c'est-à-dire usage individuel (par son auteur) du bien commun, avec cette

> particularité qu'il risque d'influer sur l'usage collectif de ce bien, c'est-à-dire de modifier le langage même.
> (XXVI, 298)

L'hypothèse de l'influence - version positive qui renverse celle du manque - permet de ressaisir la question du sens, des effets du message. Mais la métaphore linguistique interdit, voire condamne, toute régression vers une conception étroitement instrumentale ou militante de la littérature.

> Processus qui n'est pas seulement formel, car le langage risque d'être modifié dans sa forme, mais aussi dans ce qu'il dit. Le roman est une singulière invention humaine, *une machine*, au sens moderne de ce mot, à transformer au niveau du langage la conscience humaine.
> (XXVI, 298)

L'influence de tel ou tel roman ne doit pas être mesurée de manière immédiate ni le texte romanesque perçu comme transparent.

Si la métaphore linguistique a permis de redéfinir les effets sociaux de l'écriture romanesque, le problème du manque reste posé. Comme pour en déplacer l'impact, le postfacier commence par distinguer deux sortes de romanciers :

> J'avais raison de dire que c'était un langage extrêmement ambitieux, lequel ne se contente pas de demander du feu à un fumeur rencontré sur la plate-forme de l'autobus.
>
> Les romanciers, pour la plupart, se partageant en tenants du langage à vulgairement parler, c'est-à-dire qui demandent du feu au premier passant venu, et en tenants de la parole individuelle qui proposent leur propre feu sans se soucier du besoin qu'on en a. Réalistes vulgaires ou antiréalistes.
> (XXVI, 298)

Que les "réalistes vulgaires" se confondent avec les adeptes du naturalisme (tome 2), ou avec les habitués du réalisme endigué (tome 26), la place du "réalisme véritable" reste vide.

Ce n'est pas à son propos que la question du manque est finalement posée :

> Je les regarde faire avec intérêt, mais j'attends d'eux *l'autre chose*. Car il se peut que ce soit de l'un ou l'autre camp qu'un romancier soit amené à faire ce que demandait Lautréamont, et qu'il appelait *conclure*. Ce qu'on aurait grand tort de ramener à la moralité de la fable. Il va sans dire qu'il y a entre l'un et l'autre camp des écrivains oscillants qu'on ne saurait affubler de l'étiquette d'un camp. Des uns comme des autres, l'important n'est pas la situation géographique, mais le devenir.
>
> (XXVI, 298)

Les uns et les autres ont la possibilité d'atteindre "l'autre chose", de combler un manque qui a cessé - à son tour - d'être posé comme originaire.

La confiance dans l'avenir du roman n'actualise pas la référence à un réalisme sans rivage, visant lui-même "l'au-delà" du message explicite. Elle ne fait que transformer l'image du manque, l'inscrire dans une dimension ultérieure.

1.4.4. La réécriture légitimée (XXVI, 299)

La cinquième et dernière page "tire les bénéfices" des différents déplacements opérés.

Elle amorce tout d'abord le retour de l'oeuvre ancienne. L'image de l'"auteur potentiel" de textes à réécrire se transforme... puisque c'est chose faite :

> Il m'est arrivé une chose singulière. Quand j'ai commencé à dire qu'ayant relu *Les Voyageurs de l'Impériale*, j'avais trouvé ce roman si mal écrit que l'envie m'a pris, pour les *OEuvres romanesques croisées*, de le ré-écrire, les gens se sont récriés - des gens enfin ! - que je n'en avais pas le droit. Mais il n'y avait pas de loi écrite qu'on pût m'opposer, si bien que j'en ai fait à ma tête, et changé cette page, coupé cette phrase ou telle autre, introduit des digressions, des métaphores, en un mot, j'ai remis ce livre à mon goût.
>
> (XXVI, 299)

D'illustres prédécesseurs confortent une dernière fois le droit de réécrire : Claudel, *La Jeune fille Violaine* devenant *L'Annonce faite à Marie*, Shakespeare qui écrivit deux *Hamlet*, ou encore Flaubert et ses deux *Education sentimentale*.

Cependant lorsque le postfacier en revient au *Monde réel*, au *Voyageurs* mais surtout à *Aurélien*, il ne s'agit plus que de minimiser l'ampleur de la réécriture :

> Mais voilà qu'achevant de republier la série du *Monde réel*, où *Les Voyageurs* sont le troisième roman, n'ayant ensuite fait à *Aurélien* que des corrections insignifiantes, j'en suis arrivé à celui par quoi s'achève l'ensemble, et j'imagine qu'il y aura plus de critiques et de lecteurs pour s'intéresser au fait (ou s'en indigner) que, cette fois, j'ai entièrement, de bout en bout, de fond en comble, ré-écrit, de part en part ré-écrit *Les Communistes*.
>
> (XXVI, 299)

Aurélien a davantage été "corrigé" que réécrit, travail qui ne se différencie du suivant que par son ampleur [2e]. Par le biais d'*Aurélien*, l'hypothèse du manque, de cet "au-delà" dont il faudrait "déblayer l'accès" (XXVI, 297) est abandonnée.

La présentation de la réécriture des *Communistes* précède celle de l'édition originale, en même temps que la figure des "critiques et lecteurs" de la seconde version, celle des critiques et lecteurs de la première.

Dans le même temps, la distinction établie à l'*Avant-lire* par le biais de *Quelle âme divine!*, se perd. De même qu'auteur et lecteurs ont été renvoyés dos à dos, l'opposition entre lecteurs et critiques semble caduque.

L'image de la deuxième version des *Communistes* actualise pour finir celle de la première :

> Ré-écrit, c'est -à-dire dans ses limites originelles, et non pas poursuivi, développé, étendu... Il y a fort longtemps que j'ai décidé de ne pas continuer ce roman, ou du moins de le considérer comme fini à la date où il menait le lecteur.
> (XXVI, 299)

La distinction entre réécrire et poursuivre, l'émergence éphémère du personnage de l'auteur ancien, mettent l'accent sur un trait et un seul de la première version : son caractère inachevé.

Ainsi non seulement la présentation de la réécriture précède celle de l'écriture originelle, mais l'image de l'abandon du roman, celle du début de la rédaction.

Le discours liminaire maintient l'absentement du réalisme socialiste. Pas plus ici que dans le tome 7, les problèmes de destination, de réception, de finalité de l'écriture romanesque ne sont abordés en fonction des choix supposés de l'auteur ancien.

Certes préface et postface s'opposent : celui qui n'écrit "Diane" qu'à des fins privées pourrait être rangé, par le postfacier, parmi ces romanciers qui "proposent leur propre feu sans se soucier du besoin qu'on en a" (XXVI, 298). Nulle préoccupation sociale, nul désir d'éduquer un quelconque lecteur ni de "transformer au niveau du langage la conscience humaine" (XXVI, 298) ne semble l'habiter. Mais le passage au discours efface toute image de cheminement, d'évolution et *a fortiori* de révolution: rien ne permet d'attribuer au personnage de l'auteur ancien le "passage" d'une conception à une autre de l'écriture romanesque [29].

1.5. *Les Communistes* ou l'origine avortée de l'écriture

A l'issue du discours liminaire, une seule et courte page retrace, non pas, à la manière du tome 7, le moment de la conception, de la naissance de l'écriture, mais à la façon de *Quelle âme divine!*, le destin complet de la première version des *Communistes*.

Après en avoir - dans un premier temps - analysé les étapes, nous confronterons la version *O.R.C.* avec celle des *Incipit*. Nous reviendrons,

dans un troisième temps, sur la question de l'adresse. Si *Quelle âme divine!* et "Diane" s'offraient ostensiblement à lire, il n'en va pas de même des *Communistes*. Personne ici ne semble relayer les figures de Marguerite et d'Elsa.

1.5.1. Du manuscrit à l'annonce du cycle (XXVI, 300)

Le moment de la conception, retrouvé pour *Les Cloches*, disparaît et avec lui la possibilité qu'émerge une figure de destinataire originaire. Le récit ne s'ouvre pas sur un moment antérieur au jaillissement de l'incipit, comme ce fut le cas pour "Diane". Ni même sur celui de l'offrande d'un manuscrit comme ce fut le cas pour *Quelle âme divine !*, mais directement sur celui de la publication, appréhendé comme originaire :

> Le premier volume des *Communistes* (Février-Septembre 1939) sortait des presses de l'imprimerie J. London au début mai 1949.
>
> (XXVI, 300)

La présentation de la première version échappe à la chronologie. La seconde phrase nous ramène vers le commencement de l'écriture.

> S'il avait été entrepris au cours de 1948, plusieurs fragments pourtant d'une première ébauche où ils ne formaient pas une suite, avaient été griffonnés sous l'Occupation dans des cahiers que je cachais alors soigneusement : le premier chapitre du volume un, et celui du volume trois, notamment.
>
> (XXVI, 300)

Les "matériaux" existent pour une présentation à la manière de "Diane". La "première ébauche" renvoie au début du texte (chapitre un, volume un) et ignore sa propre suite.

Mais à l'inverse du tome 7, l'incipit n'est pas identifié comme tel, pas plus qu'isolé ou différencié des autres. Confondu avec un ensemble plus vaste, il ne figure plus qu'un état antérieur du texte, qui perd toute valeur originaire : l'indéfini pluriel des "fragments" est renforcé par la notation négligente : "notamment". L'ensemble n'est pas analysé au moment de la rédaction, mais d'emblée situé par rapport aux volumes 1 et 3. Le scénario du tome 7 détachait "Diane" du roman, allant jusqu'à lui ôter le statut de première partie des *Cloches de Bâle*, celui du tome 26 rattache l'écriture originelle à son devenir.

De telles différences, sans doute réelles, relèvent sans les révéler de deux pratiques hétérogènes.

L'abandon du modèle du tome 7 se double de la transformation de celui représenté par *Quelle âme divine !*. Comme dans le tome 2, la rétrospection vers l'écriture initiale est suivie d'une anticipation mais celle-ci ne relève plus de l'autorité du pré- ou postfacier. Le geste appartient au personnage de l'auteur ancien :

> Mais, en 1949, en tête de la série envisagée de quatre volumes (ils en devinrent six parce que la guerre de mai-juillet 1940, ne commençant qu'au cinquième tome, n'y tint pas et m'entraîna à écrire un sixième volume)... l'auteur avait cru bon d'annoncer, l'imprudent :
>
> LES COMMUNISTES
> *ROMAN*
> *(Février 1939-Janvier 1945)*
> *comporte trois séries dont la première*
> *(Février 1939-Juin 1940) sera complète*
> *en quatre fascicules publiés à intervalles*
> *variables pendant une année.*

(XXVI, 300)

L'imprudente anticipation de l'auteur est porteuse d'abandon. Le roman, écartelé entre l'ébauche et le projet, est littéralement mis entre parenthèses. Le jeu des temps souligne la subversion du modèle fondateur des *O.R.C.*. Le plus-que-parfait l'emporte sur le passé simple : l'écriture réelle des *Communistes* ne fait pas Evénement. C'est au contraire le geste inconsidéré de l'auteur ancien qui est mis en relief, jusque dans la mise en page.

> On sait qu'il n'en fut rien de rien. Je menai la première série au port indiqué, mais de 1949 à 1951, en deux ans donc. Et m'en tins là.
>
> (XXVI, 300)

La seconde phrase, qui relate l'écriture effective, est encerclée par la mention du silence. Celle qui précède est de la bouche du postfacier et celle qui suit prêtée au personnage de l'auteur. Elle est de plus marquée, en son sein-même, d'un nouveau démenti de l'annonce imprudente. Ce qui a été conçu comme une première série constituera pour finir le roman tout entier.

Quand *Quelle âme divine!* et "Diane" sont appelées à s'intégrer dans un ensemble plus vaste, recueil ou roman, *Les Communistes*, promis à un destin contraire, "régressent" vers le fragment.

1.5.2. La disqualification confirmée des fragments de 43 (XLII, 245-246)

La disqualification de l'incipit par *La Fin du "Monde réel"* est confirmée par *Je n'ai jamais appris à écrire*. Si l'incipit de "Diane" est deux fois relu, par le tome 7 et par le livre de 69, celui des *Communistes* est deux fois détrôné de son statut originaire. La version *O.R.C.* cesse d'être infirmée par *Les Incipit*.

De même que, du côté de la postface, les fragments se résorbent dans leur devenir, l'auteur de *Je n'ai jamais appris à écrire* analyse le destin des phrases initiales, rédigées en 43, lors de leur reprise et de leur insertion dans le roman, après guerre. L'ex-première phrase [30] ne donne lieu à aucun questionnement. Tout se passe comme si l'auteur des *Incipit*, pas plus l'auteur ancien, n'avait à poser les habituelles questions attachées aux phrases d'éveil (qui ? où ? quand ?).

> Car, dans le livre achevé, on ne retrouve, et profondément modifié, ce projet de phrases qu'au début du tome III, écrit vraisemblablement à l'automne de 1949. Deux tomes ont été, à partir de l'incipit initial, écrits *en arrière* de lui. Et à partir de lui.
>
> (XLII, 245)

La transformation de la "thèse" des *Incipit* va plus loin, faisant apparaitre une notion nouvelle : celle de l'incipit chronologique qui ôte à la phrase de départ à la fois sa place initiale et sa littéralité.

Etudier son fonctionnement ne consiste plus à examiner comment les phrases suivantes découlent de la première, mais à l'inverse, comment celle-ci est précédée, préparée, et finalement motivée.

> Donc, quand pour expliquer le contenu de cet incipit, j'ai inventé tout ce qui lui donne cohérence, avec l'avant et l'après du texte, j'ai dû à la fois le modifier, et tenir compte de ces mots inauguraux (ou qui l'avaient été) pour que, d'un début, ils deviennent une conséquence.
> (XLII, 245)

Cependant pas plus dans *Les Incipit* que dans les *O.R.C.*, l'altérité des deux pratiques n'est commentée.

Une seconde transformation détache encore davantage *Les Communistes* des autres romans du *Monde réel* : l'hypothèse de la dictée, abandonnée dans le cas des *Cloches*, est non seulement reprise mais modifiée; elle ne se confond plus avec la pratique de l'écriture automatique, dictée de l'inconcient qui déjoue les pièges des sens préétablis. C'est ici l'histoire qui dicte [3].

> [...] On peut comprendre, que non point une décision de ma part, mais la nature des faits de l'histoire, à ces deux dates et entre elles, m'a forcé la main, pour écrire *Les Communistes* d'une façon toute différente de celle qu'avait nécessité, par exemple, *Aurélien*. Et tous les livres dont j'ai parlé, d'ailleurs.
> (XLII, 245-246)

Ce n'est plus la suite du roman que l'auteur ancien ignore mais la suite de l'histoire réelle :

> Il est évident qu'à l'époque où ces quarante pages avaient été griffonnées sur le cahier "Jeune France", [...], je ne pouvais avoir rien imaginé de ce qui est venu par la suite (à partir de 1948).
> (XLII, 245)

Ainsi de même que la postface néglige la figure d'un destinataire extérieur, posé comme originaire, *Les Incipit* abandonnent la "thèse" du dédoublement de l'auteur-lecteur.

Alors que l'auteur de *Je n'ai jamais appris à écrire* assimile les incipit de *Quelle âme divine!* ou "Diane" à un procédé d'écriture, commun au surréalisme et à l'oeuvre ultérieure, leur déniant toute spécificité, il isole le cas des *Communistes*. Mais le livre de 1969, pas davantage que la postface, n'analyse cette différence. L'originalité des *Communistes* est déposée dans l'un et l'autre texte, à la manière de *La Lettre volée*, tout ensemble évidente et invisible.

1.5.3. Une nouvelle forme d'adresse ? (XXVI, 300)

Longtemps retardée, la figure des destinataires potentiels de la première version émerge finalement dans un contexte radicalement nouveau. Loin d'être, comme Elsa, à l'origine de l'écriture naissante, la voici contemporaine de la rédaction qui s'achève.

Le modèle érigé par les tomes 2 et 7 est déplacé. La thèse du non-savoir ne s'applique plus à l'écriture même mais au processus de l'abandon:

> Comment cela se produisit-il, c'est que l'écrivain propose et la vie dispose. Longtemps je ne crus que remettre de poursuivre l'écriture du roman.
>
> (XXVI, 300)

De même destination et réception ne renvoient plus à des univers séparés.

> Il avait été accueilli avec une grande exaltation de la part de ceux qu'il concernait au premier chef.
> (XXVI, 300)

La même phrase associe au moment de la réception, l'émergence d'une figure nouvelle, à la fois anonyme et collective. Cependant l'image des lecteurs l'emporte sur celle de destinataires pour qui écrire *Les Communistes*. L'hypothèse de la naissance en l'auteur d'une nouvelle conception de l'adresse n'est pas produite.

La page se termine sur une opposition lecteurs/critiques qui achève de brouiller la distinction destination/réception.

> On eût pu croire que l'atmosphère favorable à sa continuation avait été pleinement créée, même si la critique littéraire, de laquelle je ne me suis jamais vraiment préoccupé de toute ma chienne d'existence d'écrivain, avait crié très fort à la décadence, la déchéance, voire au *décès* de l'auteur. J'ai l'habitude. A chaque livre, les critiques m'ont écrasé sous les louanges pour mes livres antérieurs et les regrets dont ils les entortillent. Ecrivant toujours *contre*, cela me gêne peu.
> (XXVI, 300)

Mais l'opposition entre lecteurs et critiques perd toute pertinence, puisqu'éloges et insultes sont inefficaces. Pas plus que les premières ne permettent de continuer à écrire, les secondes n'y font obstacle.

*

Dans les *O.R.C.* comme dans *Les Incipit*, le moment de la conception des *Communistes* est inaccessible.

Le problème de la finalité sociale, retrouvé par les pages discursives, n'est pas référé au moment de la présentation de la première version, renvoyé à l'expérience des *Communistes* ni plus généralement à l'histoire de l'auteur ancien [32]. De même la reconnaissance de destinataires publics ne s'accompagne pas de celle de leur position originaire. Rien n'indique leur présence dès la conception, *a fortiori* leur influence sur cette dernière.

Où qu'elle soit commentée, l'écriture des *Communistes* paraît marginale, exceptionnelle par rapport au reste de l'oeuvre romanesque. Dans la préface d'*Aurélien* par exemple, le personnage de l'auteur apparaît comme un destinataire possible de son propre texte. Le tome 19 restitue au roman à peine esquissé, aux fragments de 43, une possible finalité privée :

> Peut-être les pages sans but encore par quoi j'étais revenu à 1939, à la défaite espagnole, ces minutes de l'exode des Républicains vers la France, avaient-elles pour insconsciente intention de me rendre possible ce retour en arrière dans ma réalité, qui se présentait comme un bond en avant du roman.
>
> (XIX, 22)

Mais les éléments nécessaires à la mise en place d'un scénario originaire ne sont pas exploités. La préface d'*Aurélien* substitue à la prise de conscience d'une destination extérieure, l'hypothèse d'une finalité interne à l'Oeuvre, l'ébauche des *Communistes* n'a pas pour vocation d'ouvrir sur la suite du roman amorcé [33].

2. Scènes de lecture en cours d'écriture

Nécessaire pour commencer à écrire, la figure du destinataire l'est aussi pour continuer, du moins dans la préface des *Cloches*. Raconter le passage de "Diane" à "Catherine", la seconde partie du roman, c'est proposer une véritable scène de lecture, avec partage des rôles et discours direct. Scène originaire qui justifie *a posteriori* le titre : "C'est là que tout a commencé". Ici naissent non seulement *Les Cloches*, roman insoupçonné pendant la rédaction de "Diane", mais au-delà l'oeuvre ultérieure, romanesque et non-romanesque.

Le mécanisme se reconduit dans la postface des *Communistes*. A nouveau, une scène de lecture, avec acteurs multiples, se situe à la charnière entre l'écriture de la première série et l'annonce de la seconde. Mais à la scène originaire qui voit naître le premier roman du *Monde réel* se substitue une sorte de scène terminale anticipée par le postfacier : elle n'articule plus que l'écriture et son abandon, transformant ce qui ne devrait être qu'une première partie en roman à soi seul.

Le problème est différent pour l'*Avant-lire*. Lorsque le préfacier aborde la présentation du *Libertinage*, ce n'est pas à travers une scène de lecture que l'on passe de "Quelle âme divine!", publié en tête de recueil, à "La Demoiselle aux principes", publié en seconde position. La promulgation de la figure de Marguerite est reconduite, confirmée, par le biais du commentaire de la préface originale, écrite pour *Le Libertinage*, en 1924. C'est ce mécanisme que nous analyserons dans notre première

partie. Les seconde et troisième étant respectivement consacrées aux tomes 7 et 26.

2.1. "Le scandale pour le scandale" ou le rejet de texte-excuse (II, 24)

Deux "procédures d'expulsion" marquent l'ouverture de la présentation du *Libertinage*. La première frappe *les Aventures de Télémaque* : l'accueil réservé par le groupe surréaliste à la première version, jugée trop romanesque, en motive la réécriture et celle-ci explique le choix du préfacier de ne pas publier *Les Aventures* dans le cadre des *O.R.C.* [34]. La pression du groupe se manifeste différemment s'agissant du *Libertinage*. L'auteur ancien ne réécrit pas son texte, il le fait précéder d'une préface destinée à le justifier, dont l'amputation est commentée par le préfacier [35] :

> Pour la même raison que *Les Aventures de Télémaque* ne figurent point ici, je reprends ce livre en ce qu'il a de romanesque, dans sa partie imaginative, l'amputant de sa préface, qui tient aussi du manifeste de ce temps-là, non pas seulement parce que je ne suis plus d'accord avec bien des choses qu'elle contient, mais parce que cela n'a rien à faire ici et que je ne vais pas me mettre à discuter avec moi-même.
>
> (II, 24)

Quelques pages plus haut, la clef d'*Anicet* était non seulement citée mais commentée, chaque phrase de l'auteur ancien offrant au préfacier l'occasion d'exprimer son "désaccord". Mais la clef n'avait guère été écrite qu'à

l'usage privé du collectionneur Jacques Doucet, contrairement à la préface du *Libertinage*.

> Au reste, ce grand manifeste initial (*le scandale pour le scandale*) était là pour *me faire pardonner* la part de l'imagination romanesque, c'était une grande précaution oratoire à l'usage de mes amis.
>
> (II, 24)

Conçu et rédigé pour le groupe, "Le Scandale pour le scandale" devrait inaugurer la série des destinataires véritablement originaires. Le préfacier, en lui préférant un texte d'enfance qui n'a été offert qu'après coup, souligne le jeu de la substitution :

> En fait de précaution oratoire, *Quelle âme divine!* avec sa date en était une du genre parapluie.
>
> (II, 24)

C'est que "Le Scandale pour le scandale" ne fait que désigner tout en la laissant vacante une position, il propose aussi une forme d'adresse nouvelle : l'excuse, substituée au don. Si l'Elsa pour qui écrire "Diane" emprunte à la figure de Marguerite l'image de l'offrande et aux surréalistes la position originaire, il revient à Elsa-lectrice d'actualiser une écriture à la manière du "Scandale...".

2.2. "C'est là que tout a commencé" (VII, 19-22)

La quatrième partie de la préface des *Cloches* atteint le moment fondateur de l'élaboration de la fiction *O.R.C.*. Elle ne fait pas que relater puis mettre en scène le moment où Elsa lit, elle en dégage les conséquences pour *Les Cloches* comme pour l'oeuvre ultérieure.

La chronologie du récit métaphorique initial transforme l'image de "Diane". La première partie du roman se confond avec un temps de latence auquel mettra fin la scène originaire. Le jugement d'Elsa figure, dans la préface du tome 7, le troisième Evénement qui succède à l'écriture du "mot *réalisme" (VII, 12)*, comme à la prise de conscience de la destination privée de l'écriture (VII, 17). Latence et surgissement seront étudiés successivement.

Puis nous comparerons la version *O.R.C.* avec celle qui figure dans l'un des extraits de *J'abats* dans le tome 29.

2.2.1. "Diane" : une "mosaïque" dépourvue de sens (VII, 19)

Avant de relater la scène proprement dite, le préfacier s'attarde sur les circonstances de la lecture, faisant subir à "Diane" les transformations anticipatrices du nouvel Evénement.

L'absence de prémonition, du "moindre plan, projet, préjugé" (VII, 17) n'entame en rien l'allure prometteuse de la future première partie des *Cloches* :

> Je te le lisais, par petits bouts, au fur et à mesure que c'était écrit, trop heureux de te montrer cette amorce d'une découverte, d'un changement, d'un espoir.
>
> (VII, 19)

Lecture et écriture anciennes avancent d'un même pas. La thèse du non-savoir est encore chargée d'une valeur positive, héritage du récit précédent.

Cependant dès la seconde phrase, la vision se modifie. Les rôles s'inversent entre première et seconde personnes grammaticales. Et, tandis que l'une passe au rang d'objet, le préfacier anticipe le point de vue d'Elsa :

> Tu m'écoutais patiemment, bien que cette mosaïque en formation encore *didn't make sens*, ne prît point encore sens, ou te semblât peut-être au mieux *décorative*.
>
> (VII, 19)

Comme pour mimer la lecture "par petits bouts", l'écriture ancienne devient "mosaïque" [36]. Enoncé sur le mode de l'éventuel, le jugement d'Elsa transforme "Diane", où l'absence de sens était promesse de germination, en un texte où le manque devient synonyme d'insuffisance.

> Au bout de la semaine, le dernier bout du puzzle, si je me souviens bien, les chapitres X et XI, c'est-à-dire de l'entrevue Dorsch-Brunel à la fin de *Diane*, à la proposition que fait Wisner à Brunel d'entrer dans les services secrets,

> le dernier bout du puzzle s'accrochant devait pourtant déclencher ton jugement.
>
> (VII, 19)

La chute de la phrase, après le rappel des derniers chapitres, amorce la "perversion" de la structure mise en place par le récit métaphorique initial. La "mosaïque" ou le "puzzle" une fois reconstitués ne se solderont pas d'une nouvelle prise de conscience, prêtée au personnage de l'auteur. Ni même à la prise de conscience par Elsa du sens enfin constitué.

Leur remplacement par un verdict, déjà mis en valeur par les procédés de retardement, est souligné par l'irruption du sujet de l'énonciation :

> Ici se place l'incident auquel j'ai fait à plusieurs reprises allusion, qui marque la charnière intérieure dans *Les Cloches* de mon aventure d'écrivain et qui explique l'étrange texture de ce roman.
>
> (VII, 19)

Le préfacier insiste sur la valeur de modèle qui fait passer l'anecdote au rang d'Evénement, et en anticipe les effets. Récit de la lecture faite à Elsa et commentaire anticipé achèvent la réécriture de la "sortie de la forêt". Aux "textes de passage" se substitue l'image d'une charnière doublement interne. Le jugement d'Elsa, non encore retranscrit, influence non seulement le roman en cours, mais au-delà l'ensemble de l'oeuvre [37].

2.2.2. "Et tu vas continuer longtemps comme ça ?" (VII, 19)

Le retardement se mue bientôt en un véritable suspense. Du côté de l'énoncé, il y a le silence d'Elsa. Du côté de l'énonciation, le préfacier s'interrompt pour situer la scène dans l'espace, l'actualiser dans le présent :

> Quand j'eus fini ma lecture, tu gardas un assez long instant le silence, cela se passait rue Campagne-Première, je m'en souviens comme si j'y étais.
> (VII, 19)

Sur la scène énoncée, le silence se prolonge :

> J'eus le temps de penser plusieurs choses.
> (VII, 19)

Enfin la réplique d'Elsa s'énonce, au style direct, dépouillée de toute signification explicite :

> Puis tu me dis, très simplement : "Et tu vas continuer longtemps comme ça ?..."
> (VII, 19)

Le préfacier n'en racontera pas davantage, il décrit de nouveau les effets du verdict sur ce qui va devenir un roman, non sans signaler qu'Elsa n'a pas prononcé cette seule et unique phrase :

> Cette petite phrase, plus que le commentaire qui la suivit, explique la brusque rupture du roman après cent pages, et son nouveau départ.
>
> (VII, 19)

L'ellipse est significative : le souci du préfacier n'est pas d'ordre pédagogique. Il s'agit moins de permettre au lecteur de la préface de comprendre ce qu'Elsa a voulu dire, que de mettre en scène les conséquences sur le personnage de l'auteur d'une petite phrase, quitte à ce que ce dernier soit le seul dépositaire de sa signification véritable.

Le lecteur aura compris qu'il s'agit bien d'un nouvel Evénement, à la fois rupture et nouveau départ. Aspect élucidé par la phrase suivante qui achève de nous éloigner de la scène proprement dite :

> Elle explique la construction si peu classique des *Cloches*, comme de personnages juxtaposés, qui ne semblent liés que par le contexte historique de l'avant-guerre de 1897 à novembre 1912.
>
> (VII, 19)

On mesure l'efficacité de la scène de lecture à la précision de l'analyse qui s'amorce. Le détour par la lecture permet en effet que la quatrième partie se poursuive par un examen détaillé de l'architecture des *Cloches* [30], comme si le livre désormais avait été écrit.

2.2.3. La version de 1959 (XXIX, 14-15)

Le début de la préface du tome 7 est marqué par un profond divorce. Aux deux premières parties, habitées de la difficile naissance du réalisme, s'opposent les deux suivantes. L'apparition d'Elsa coïncide avec la disparition du réalisme. Pas une fois le mot n'est prononcé. Tout se passe comme si l'apparition de la destinataire nouvelle, mimée par l'émergence de la seconde personne, rendait caduque la question de la destination de l'écriture, réécriture au Bien ou finalité sociale du roman réaliste. Qu'Elsa condamne "Diane" n'y change rien. L'épithète "décorative", dissociée de l'heure du jugement, a beau être mise en italique, elle n'en est pas moins elliptique, comparée aux qualificatifs traditionnels des *O.R.C.*, et particulièrement à ceux de *La Fin du "Monde réel"*.

La scène originaire de la fiction *O.R.C.* subit une "coupure", signalée par le préfacier, et dont la signification est confirmée rétroactivement par cette autre version, reprise dans le dernier volume des *O.R.C.* 1.Qu'elle date de 1959 ne signifie ni qu'elle soit vraie ni qu'elle soit exhaustive, simplement elle ne relève pas de la structuration rigoureuse de la préface des *Cloches*.

Dans le texte de 59, tout commence par un retour vers l'époque du passage, qui interrompt brusquement la comparaison en cours entre *Les Communistes* et *La Semaine sainte*.

> On ne se représente pas la gravité du passage, pour un écrivain, du surréalisme au réalisme.
> (XXIX, 14)

Le rôle d'Elsa est situé dans ce contexte, qui n'a rien d'exclusivement intime ni privé.

> A cette époque, personne - Elsa exceptée - ne m'a aidé.
> (XXIX, 14)

L'"auteur" développe ensuite ce qui vient d'être proposé entre parenthèses. A l'inverse du tome 7, les dates se substituent aux métaphores :

> J'ai écrit dans la période qui va de 1930 à 1935, des choses fort mauvaises. Ce sont des textes de passage, et leurs défauts m'apparaissent fort clairement. Elles ont cependant, à mes yeux, un mérite de jalons.
> (XXIX, 14)

Ces quelques lignes, qui équivalent aux deux premières parties de la préface des *Cloches*, ont ici pour fonction de situer le rôle d'Elsa :

> Mais comment les aurais-je jugées sans la critique d'Elsa à mes côtés ? Comment m'en serais-je sorti ?
> (XXIX, 14)

Absenter la figure d'Elsa de l'époque du passage et barrer la signification de sa question sont deux corollaires de l'édification de la fiction *O.R.C.*.

Passant au premier roman du *Monde réel*, le texte de 59 inverse le cheminement suivi par le tome 7. Le livre apparaît d'abord achevé, avec ses défauts, son architecture bizarre [39] :

> C'est sur *Les Cloches de Bâle* que j'ai appris à faire un roman. Ce livre est moins achevé que ceux qui suivirent, *Aurélien* par exemple. La construction en est assez baroque,

avec des parties séparées, très différentes de ton.
(XXIX, 14)

Puis nous remontons vers le moment de l'écriture.

Ce cheminement rétrospectif fait précéder la lecture de "Diane" par Elsa, de celle du roman entier par Romain Rolland. L'une n'apporte plus que la confirmation de ce que l'autre avait déjà pressenti :

> Romain Rolland préférait la première partie - *Diane* - sans doute éprouvant que le reste, à vrai dire ce qui allait être nouveau dans mes romans, n'était pas d'un seul tenant avec cette première partie. C'était vrai : car, à la jonction de *Diane* et de la suite, comme j'étais à écrire ce livre, Elsa m'avait simplement posé la question [...].
> (XXIX, 14-15)

La présentation de l'écriture ancienne diffère dans les deux contextes. En 59, la phrase d'Elsa ne transforme pas le statut de la première partie. Le personnage de l'auteur était bel et bien en train d'écrire "un livre", "Diane" ne formant pas un puzzle, sans suite.

Mais la différence la plus radicale concerne la critique prêtée à Elsa:

> [...] Pourquoi écris-tu cela ? Qui cela aidera-t-il ?
> (XXIX, 15)

Situé dans le contexte de l'époque du passage, le redoublement de la question calque cette fois le cheminement de l'auteur, de la question soulevée par *Littérature* ("Pourquoi écrivez-vous?") vers celle de *Commune*

("Pour qui écrivez-vous?") [40]. Signification et cheminement aveuglés par la fiction *O.R.C.* qui ne maintient de destination que privée.

Le texte de 59 ne minimise pas le rôle d'Elsa :

> Et sans elle je ne me serais pas engagé sur cette voie nouvelle...
>
> (XXIX, 15)

Il lui confère un sens différent, où le passage au réalisme coïncide avec le souci prioritaire de l'éducation, de la prise de conscience politique du lecteur [41].

L'analyse semble impossible à maintenir dans le contexte des années soixante. La fiction *O.R.C.* évolue entre deux pôles antagoniques : l'un qui renforce le rôle d'Elsa mais le vide de signification, l'autre qui réitère la question de la finalité de l'écriture mais absente la figure d'Elsa [42].

2.3. Conséquences hier, aujourd'hui, demain de la scène originaire (VII, 19-22)

La quatrième partie de la préface des *Cloches* ne s'est pas refermée sur le récit incomplet d'une lecture décisive. Il faut au préfacier en commenter les conséquences sur le roman ancien et au-delà.

La première concerne l'architecture des *Cloches de Bâle*, présentée - comme nous le verrons tout d'abord - par le biais du regard supposé du destinataire virtuel de la préface. L'analyse des défauts dans la

construction romanesque, qu'en 1959 l'"auteur" prenait à son compte, est ici l'occasion de réhabiliter l'écriture du texte-excuse. Nous verrons dans une seconde partie comment l'adresse illégitime dans le tome 2 cesse de l'être sous les auspices du croisement.

Une troisième petite phrase permet de passer du roman ancien à l'oeuvre ultérieure. La dédicace des *Cloches* succède à l'incipit réexaminé, étendant les effets du verdict d'Elsa au-delà du *Monde réel*.

2.3.1. Prétérition et mise en scène du destinataire préfaciel (VII, 19-21)

Comment interpréter les défauts de construction des *Cloches de Bâle* ? Leur description, dans le tome 7, succède à la mise en scène de la lecture originaire dont ils ne sont tout d'abord que la conséquence inévitable.

> Mais cette explication, si je me bornais à l'anecdote, demeurerait tout extérieure, elle justifierait une critique un peu simple du roman, pour ceux qui en jugent d'après les modèles [...].
>
> (VII, 19-20)

La présentation de la chronologie romanesque fait apparaître pour la première fois la figure du destinataire préfaciel.

Mais à peine né, le voilà récusé [43]. Accusé de conformisme, il ne sait pas voir ce qui peut dès lors se décrire autrement que comme un pur effet du jugement d'Elsa :

> [...] Le baroque, au sens architectural, de la construction des *Cloches*, il est facile de me le reprocher, sous le prétexte que l'histoire ne se développe pas suivant les normes, et par exemple que *Diane* se termine en 1912, et que le dîner par quoi débute la seconde partie du roman, *Catherine*, chez les Mercurot rue de Babylone, est immédiatement suivi d'un retour aux dernières années du XIXe siècle après quoi l'histoire de Catherine se développe de la page 114 à la page 402 dans le temps classique du roman réaliste pour regagner seulement le point où l'on en était à la page 107 [...].
>
> (VII, 20)

Lorsque le préfacier atteint l'épilogue, une certaine cohérence a été reconstruite.

> [...] L'épilogue (*Clara*) achève le roman en vingt-et-un feuillets dans le cadre du *Congrès international contre la guerre* des socialistes à Bâle, où le seul lien romanesque avec ce qui précède est un simple observateur, le mari de Diane, Brunel, à peine réapparu aux pages précédentes du roman, et qui n'y avait plus joué aucun rôle depuis la première partie. Comme si le ramener ainsi recousait ensemble les parties disparates de l'ouvrage.
>
> (VII, 20)

Mais il ne s'agit pas de convaincre celui auquel le préfacier s'adresse. Peu importe qu'à ses yeux *Les Cloches* ne soit qu'un livre mal fait.

> Cela, tout le monde peut le constater, et se payer le luxe de le critiquer, de découvrir que cela est vraiment mal fichu. Je vous en prie.
>
> (XXIX, 20)

L'essentiel tient au déplacement qui s'est opéré par rapport au commentaire de 1959. C'est au destinataire de la préface, non au personnage de

l'auteur, qu'est prêté un regard critique sur l'oeuvre ancienne [44]. Il ouvre ainsi la série des scènes de méprise ultérieures, pareillement gouvernées par le mécanisme de la prétérition.

Le refus de faire du lecteur *O.R.C.* le destinataire légitime de l'écriture préfacielle s'accompagne de la réaffirmation de la dimension fictionnelle. Tout accès au savoir nous est interdit :

> Mais il n'y a sans doute que moi pour savoir qu'au-delà de la page 113, et de cette petite phrase de toi, en réalité les trois cents pages qui suivent ont été écrites pour justifier à tes yeux les cent premières.
>
> (VII, 20)

L'hypothèse d'un sens préétabli, d'une finalité romanesque ou réaliste, ne relève plus que d'un phénomène de croyance :

> Si bien que je pourrais même jurer aujourd'hui que j'avais écrit chaque mot de ces cent-là, c'est-à-dire de *Diane*, en sachant parfaitement où j'allais, comme un point de départ vers toutes les phrases des trois cents dernières, que j'avais tracé les amorces de ce qui finalement a été *Les Cloches de Bâle*, dès leur début. Et vous croiriez ce mensonge pleinement.
>
> (VII, 20-21)

Prisonniers de l'illusion préfacielle, il nous faut croire la version *O.R.C.*. pas plus que "Diane", l'épilogue n'a été écrit en connaissance de cause, pour amener d'anonymes lecteurs à changer le monde.

Lecteurs anciens et contemporains du roman sont rejetés ensemble. Rien, dans le tome 7, ne ressemble à la préoccupation affirmée par le

postfacier de déblayer "par des commentaires ou tous autres moyens" (XXVI, 297) l'accès à l'oeuvre ancienne [45].

2.3.2. Le retour du "texte-excuse" (VII, 21)

Accepter la version *O.R.C.*, c'est admettre que l'écriture des *Cloches* ne se différencie pas de celle du "Scandale pour le scandale".

La prise à partie du destinataire préfaciel gagne en violence à mesure que le préfacier revendique la légitimité de l'ancienne forme d'adresse :

> Vous ne sauriez pas qu'en réalité ce roman a été une conversation avec Elsa, un plaidoyer pour moi devant Elsa, une justification de l'homme et de l'écrivain devant la femme qu'il aimait, qu'il aime, et devant laquelle il n'a jamais cessé d'éprouver le besoin de cette justification perpétuelle.
>
> (VII, 21)

La gradation ("conversation, plaidoyer, justification de l'homme et de l'écrivain, justification perpétuelle") rappelle le procédé par lequel le préfacier évoquait "les voyages, les colères, les querelles" (VII, 11) qui jalonnèrent l'histoire de la rupture avec le groupe surréaliste. L'effet produit est cependant à l'opposé. Loin de minimiser l'importance de la scène originaire, il en étend la portée dans le temps (du passé : "aimait", vers le présent : "aime").

Alors que *Le Libertinage* était amputé d'une préface-manifeste, le motif est ici retourné :

> J'imagine qu'il y aura pas mal de gens pour hausser les épaules. Qu'est-ce qu'un homme qui *doit* se justifier devant une femme ? Précisément, c'est l'auteur des *Cloches de Bâle*, avec le sens que ce roman a pris, et que ses dernières pages révèlent à qui ne l'aurait pas suffisamment aperçu dans le roman même, en prenant brusquement le ton du manifeste, de la morale.
>
> (VII, 21)

Nul autre sens ne se dégage de l'épilogue. Le singulier achève d'asseoir la fiction *O.F.C.*, la fiction du croisement sur la scène de l'écriture préfacielle comme sur celle des romans anciens.

2.3.3. De l'incipit de "Diane" à la dédicace des *Cloches* (VII, 21)

A la réinterprétation de l'adresse succède celle de l'incipit; de nouveau l'éclairage de la scène originaire fait basculer l'analyse vers la "biographie fictive" :

> Qu'on ne s'y trompe pas : dans l'écriture même d'une histoire commencée par hasard, sans la moindre perspective consciente, à partir d'une phrase qui relevait de l'humour, d'un premier développement qui avait caractère d'exercice de style, de gymnastique du langage, ce qui était en jeu était toute ma vie, le sens de ma vie, et tant pis pour ceux qui trouveront cette gravité-là bouffonne, ayant sans doute mépris des histoires qui ont une morale.
>
> (VII, 21)

La gratuité textuelle s'évanouit devant la gravité existentielle, substituant finalement à la phrase d'éveil la dédicace, qui inscrit le rôle d'Elsa à l'origine des *Cloches*.

> Le *mauvais goût* qui me caractérise éclatait sans doute dans la dédicace : *A Elsa Triolet sans qui je me serais tu...*
>
> (VII, 21)

A la question, posée par la revue *Commune* (pour qui écrire), se subsitue la réaffirmation de celle "sans qui" l'écriture ne serait pas advenue. Elsa se mue en destinateur second, de l'oeuvre intégrale :

> On sait assez qu'en ce domaine je fais figure de récidiviste, et j'écris ceci peu de temps après *Le Fou d'Elsa*, dont toute la chair est l'enfant de cette minute entre nous, à la fin de *Diane* quand Elsa m'a dit : *Et tu vas continuer longtemps comme ça ?* Ce n'est pas manière de parler, je n'ai pas été le seul à remarquer que *Le Fou*, c'est la promesse tenue, qui fut faite aux dernières lignes des *Cloches*.
>
> (VII, 21)

La métaphore de l'enfantement souligne le déplacement qui fait de la phrase prononcée par Elsa le véritable incipit, au-delà de "Diane", de l'écriture hier et aujourd'hui, romanesque et poétique [46].

Pour révéler le sens masqué de la dédicace, il faut de nouveau en passer par le relai.

Le personnage mis en scène a entre les mains, le livre achevé, voire publié, mais son commentaire porte sur la seule dédicace, trace ultime du "Et tu vas...".

> Cette dédicace... Un ami que j'ai eu en ce temps-là, l'écrivain polonais Bruno Jasienski, et je ne puis penser à lui sans tristesse, à sa fin tragique, quels temps cruels nous avons traversés!...
>
> (VII, 21-22)

La scène est interrompue par l'évocation allusive du destin d'un homme, d'un écrivain mort en 1941, dans un camp de travail forcé près du cercle polaire [47].

> Bruno me disait tenant dans ses mains le livre de chez Denoël que je lui avais apporté à Moscou, ouvert à la page de la dédicace, branlant la tête avec un air de perplexité : "Je n'aime pas ça... ces mots ont une fâcheuse odeur de suicide... Il est impossible de ne pas voir que tu as écrit *sans qui je me serais tu*, et que tu as pensé *tué*...". En quoi il avait bien raison [...].
>
> (VII, 22)

L'interprétation n'est pas récusée, elle n'a pu cependant être produite par le préfacier lui-même.

La version de 59 fait d'Elsa le principal auxiliaire du passage au réalisme; avec la fiction *O.R.C.*, elle apparait comme une force pour conjurer, au-delà de Venise, la tentation perpétuelle du suicide.

Une ultime apostrophe, dédramatisée, met fin au dialogue fictif entre "je" et "vous", entre destinateur et destinataire préfaciels :

> Et donc je ne me suis pas tu, depuis 1934. Ai-je eu tort ? Salut à vous, ricaneurs !
>
> (VII, 22)

La quatrième partie s'achève sur une dernière évocation de la scène fondatrice de la fiction *O.R.C.* :

> Une certaine logique veut que ceci soit dit où, comme nos vies, Elsa, nos écrits *se croisent*. Nous ne pouvions

> imaginer qu'il en serait ainsi, rue Campagne-Première, quand tu m'as dit... Eh bien, *c'est là que tout a commencé*.
>
> (VII, 22)

La "biographie" rejoint explicitement l'univers de la fiction. Au titre évoqué de la collection se joint celui de la préface, confirmant ainsi la dimension véritablement originaire d'une scène qui réunit les deux protagonistes sous le sceau d'une commune ignorance de la suite.

*

La quatrième partie de la préface des *Cloches* complète le dispositif *O.R.C.*. Agent du passage dans le texte de 59, Elsa se transforme en "agent du clivage", dans l'espace croisé. Sur la scène énoncée, elle évince toute figure de l'ancienne destination des *Cloches*. Sur celle de l'énonciation, elle frappe d'illégitimité le destinataire préfaciel [40]. Agent du clivage, non de l'absentement pur et simple. Elle permet en effet de distinguer les lectures récusées - mais produites - de celles qui sont valorisées.

Inversement, la disparition d'Elsa, l'évanescence du croisement dans *La Fin du "Monde réel"* interdisent en même temps que la concurrence des regards portés sur l'oeuvre ancienne, la possibilité de discerner celui du postfacier.

2.4. L'éclatement de la lecture dans *La Fin du "Monde réel"*

Qu'est-ce qui fait qu'un roman cesse d'être lu ? La question, à laquelle le discours liminaire n'a pas répondu, est remplacée par celle-ci: qu'est-ce qui fait qu'un roman cesse d'être écrit ?

Récits et scènes de lecture, proposés par *La Fin du "Monde réel"*, subtituent à la figure d'Elsa pour qui mais aussi par qui écrire, celle de ceux par qui l'abandon est advenu [49].

Un premier récit, à valeur itérative, évoque les raisons de l'inachèvement. Vient ensuite une première scène qui retrace la soirée, organisée par la C.G.T. [50], dans une salle de réunion du nord de Paris, le 17 juin 1949. Les lecteurs du roman, "ceux qu'il concernait au premier chef" (XXVI, 300) semblent sortir de l'anonymat et nous comparerons l'image qu'en donne le postfacier avec celle qui se dégage des articles parus dans *Ce soir* et *La Vie ouvrière*, la veille et le lendemain de la réunion [51].

Enfin un ultime récit clôt l'évocation des lectures porteuses d'abandon. Sans donner à une véritable scène, il comporte cependant la seule petite phrase rapportée directement par le postfacier. Petite phrase qui, comme nous le verrons dans la quatrième partie, peut se lire, à l'envers de la proclamation du tome : "C'est là que tout s'est achevé".

2.4.1. Eloge et abandon : la version itérative (XXVI, 301)

Du paradoxe, énoncé à l'issue de la présentation globale des *Communistes*, le postfacier ne développe qu'un aspect : laissant de côté les réactions violentes des critiques [62], il se concentre sur l'autre versant de la réception.

> Mais, par un tour assez amer du sort, ce sont au contraire les éloges qui m'arrêtèrent à juin 40.
> (XXVI, 301)

Si le récit a une valeur exemplaire - la scène de la Grange-aux-Belles ne fera que l'illustrer - il inverse l'essentiel des motifs du tome 7 : l'abandon remplace la poursuite de l'écriture, de même que l'éloge le verdict d'Elsa [63].

Elucidation et condamnation vont de pair :

> On me louait d'avoir écrit *autre chose* que ce que j'avais voulu écrire. Un *autre chose* qui n'était pas celui de l'au-delà du roman, un *autre chose* simplement autre chose.
> (XXVI, 301)

Cependant la reprise du terme proposé par le discours liminaire laisse entendre un doute, une hésitation, qui touchent à travers la lecture ancienne, l'écriture elle-même. "L'autre chose" ne manque-t-il pas à "l'écriture effective"?

L'hypothèse ou simplement la possibilité d'un écart entre le projet de l'auteur ancien et l'écriture réelle des *Communistes* transparait également dans la phrase suivante :

> Peut-être en était-il ainsi, mais les raisons des louanges ne me paraissaient que trop évidentes, et ce n'était pas cela que j'avais cherché.
>
> (XXVI, 301)

Le moment de la conception des *Communistes* échappe encore et avec lui la possibilité de différencier écriture et lectures anciennes.

2.4.2. La Grange-aux-Belles : une erreur, "pareille au poignard" (XXVI,301)

Le passage au récit singulatif s'accompagne de la disparition presque totale du sujet de l'énonciation. La position du postfacier, contenue dans la version itérative, n'est pas reprise ici.

> J'ai souvenir d'une soirée, donnée en mon honneur à la Grange-aux-Belles, où des hommes et des femmes, qui avaient lu les deux premiers volumes du roman, vinrent à tour de rôle, - et la plupart d'entre eux étaient gens de coeur, de bonne foi, parlant simplement, - apporter leur témoignage touchant la vérité des faits, me remercier d'avoir écrit cela.
>
> (XXVI, 301)

De même la parole des protagonistes est narrativisée. La première des deux scènes "terminales" ne comporte aucun passage au style direct.

En effet la nature du malentendu [54] - la lecture des *Communistes* comme document - importe moins ici que le visage de ceux qui n'avaient encore été évoqués que par le pronom indéfini [55].

La confusion rappelle pourtant celle qui marque la publication en revue de *Quelle âme divine !*. De même que la nouvelle fut perçue comme la transcription d'un voyage en U.R.S.S., les lecteurs de la Grange-aux-Belles ont reconnu dans *Les Communistes* autre chose qu'un roman. A l'inverse de ce qui se produit, partout ailleurs dans les *O.R.C.*, l'essentiel ne réside pas dans la nature de l'erreur, mais dans l'identité de ceux qui la commirent.

> Précisément parce que j'avais pour ces gens-là, presque tous, ce sentiment profond qui était né des dangers communs, des années terribles, de la solidarité d'un combat encore proche, précisément parce que cela venait d'eux, l'erreur, la mienne, la leur, m'en fut pareille au poignard.
> (XXVI, 301)

Sans être rétroactivement reconnus comme destinataires - pour qui *Les Communistes* furent écrits et par qui ils vont être abandonnés - les hommes et femmes de la Grange-aux-Belles n'en figurent pas moins l'équivalent d'Elsa à l'aube d'écrire "Diane". Ils participent du même désir de réconcilier le "deux" de la vie et celui de la page. Mais le passage d'une destination privée vers une autre éventuellement plus collective ni celui d'une écriture socialement inutile vers une écriture déclarée utile par ses lecteurs ne sont explicités.

Versions itérative et singulative véhiculent la même hésitation. L'attribution de "L'erreur, la mienne, la leur" est douteuse.

> Je ne crois pas de ma vie avoir été aussi triste que ce soir-là, qui avait eu des airs de triomphe. Mais, je le

> répète, triomphe *d'autre chose* que ce que j'avais cru écrire, ce que j'avais écrit. Je n'en ai pas dormi jusqu'au matin. Et longtemps après, j'ai l'impression de n'avoir guère plus fait que semblant de dormir.
>
> (XXVI, 301)

L'impossibilité d'affirmer sans rectification ce qu'il en est de l'écriture entraîne le retour de la dramatisation.

2.4.3. Les faits, selon *Ce soir* et *La Vie ouvrière*

La soirée, évoquée dans *La Fin du "Monde réel"*, fut annoncée par le quotidien *Ce soir*, et relatée quelques jours plus tard dans *La Vie ouvrière*. Les coupures de presse confirment la version qu'en donne le postfacier en 1967 [66].

La veille du meeting, *Ce soir* l'annonçait en ces termes :

> Demain, à la Grange-aux-Belles
> les lecteurs de
> *Les Communistes*
> le grand roman d'Aragon
> parleront
> d'une oeuvre où
> ils se retrouvent

La manchette de *Ce soir* condense les éléments du drame. *Les Communistes* apparaît comme un livre dépouillé de son statut de fiction.

L'article, en page intérieure du même numéro, précisait : le roman "n'est pas seulement le livre d'un grand écrivain, mais l'oeuvre de tout un

peuple, dont Aragon n'est que l'inégalable porte-parole". Ainsi la confusion, véhiculée par la postface, entre écriture et lecture, l'hésitation qui en découle à assigner le pôle du non-savoir aux seuls lecteurs, ne relèvent pas d'une reconstruction en grande part fictionnelle.

Pas plus que l'auteur n'est reconnu comme romancier, le livre ne se distingue de l'histoire réelle. Sa "matière, toute chaude encore, est faite des grandes misères et des grandes luttes de notre peuple, trahi, mais invincible, dans la période d'avant-guerre".

Le compte-rendu du meeting, paru le 19 juin 1949, dans *La Vie ouvrière*, comporte deux parties, respectivement intitulées : "la discussion" et "Aragon parle". Dans la première, le nom des intervenants est suivi d'un résumé de leur prise de parole. La plupart des témoignages touchent en effet à la vérité des faits rapportés dans le roman. L'un par exemple "a cru reconnaître son village dans le village décrit par Aragon et il témoigne de la vérité des personnages". Un autre déclare : " Je veux dire que lorsqu'on lit *Les Communistes*, on voit vivre ses amis, ses ennemis, ses adversaires. Les personnages campés par Aragon sont vraiment des personnes telles que nous en avons connu et, sur chacune d'elles, on pourrait presque mettre un nom". L'illusion romanesque s'est muée, dans le dernier roman du *Monde réel*, en véritable effet de leurre, chacun des participants assimilant des "êtres de chair" aux créatures fictives, qui ne font plus figure que de prête-nom.

La réponse d'Aragon, dans la seconde partie de l'article, tente une mise au point :

> *Les Communistes* est un roman, ce n'est pas un manuel de l'histoire de 1939, mais il peint la situation telle qu'elle était à cette période.

Le recours, dans les *O.R.C.*, au concept "d'autre chose" ne revient pas à réaffirmer, avec la même clarté, le statut romanesque des *Communistes*. Pour le postfacier, la revendication d'objectivité prime sur la réaffirmation du statut de fiction [57].

Un second malentendu, dont il n'y a pas trace dans la presse de l'époque, se greffe insensiblement sur l'épisode emblématique de la Grange-aux-Belles.

2.4.4. "Mes amis politiques" ou la confiance retrouvée (XXVI, 301-302)

Lorsque le postfacier reprend ostensiblement la parole, l'erreur est renvoyée du côté des lecteurs :

> Pour moi, il n'y avait pas de différence foncière entre *Aurélien* et *Les Communistes*.
>
> (XXVI, 301)

Cependant l'assurance d'un savoir reconquis se disloque dès la phrase suivante, dès que réapparaît le personnage de l'auteur ancien :

> Je le pense encore, mais, alors, quand j'entendais certains de mes amis politiques me dire : "Enfin ! Tu viens de prouver que nous avions raison de te faire confiance...",

j'écoutais cela sans plaisir, je détournais les yeux.
(XXVI, 301)

A la manière de la première version itérative, la scène finale en revient à l'imparfait, à l'évanouissement de tout repère spatio-temporel. Mais elle confère au pronom indéfini une identité nouvelle. Il ne s'agit plus des lecteurs concernés au premier chef pour avoir vécu la guerre et la Résistance. Du même coup, il ne s'agit plus d'une lecture référentielle, au sens large.

Pour la première fois, le traitement de la scène s'apparente au modèle du tome 7. La petite phrase rapportée n'est pas immédiatement élucidée. Sa signification est relayée par ses effets sur le personnage de l'auteur et l'hypothèse ou la crainte d'"effets anticipés" sur le texte lui-même :

Etait-ce vraiment *enfin* ?
(XXVI, 301)

L'interrogation ranime le doute dont l'ensemble du récit est porteur. Et au-delà, l'ensemble de la postface, tant l'adverbe "enfin", en italique, sonne comme un écho du titre, qui inverse celui du tome 7 pareillement mais intégralement repris en italique dans la préface.

Mais s'il faut se reporter au texte de 59 pour saisir la signification réelle de la petite phrase d'Elsa, la démarche est ici différente. L'élucidation est à son tour éclatée. Elle fut d'abord inscrite, dès la version initiale : "les raisons des louanges ne me paraissaient que trop évidentes" (XXVI, 301). Inscription en creux qui s'éclaire une page plus loin.

Les récits de lecture achevés, le postfacier enchaîne en effet sur la difficile évocation du contexte des années cinquante et tente de légitimer une approche politique - et non psychologique - du personnage de roman [68]. Développement interrompu par un paragraphe qui nous ramène vers la signification de la scène terminale :

> Il m'avait semblé exprimer cela, mais sans doute m'étais-je trompé.
>
> (XXVI, 302)

A nouveau l'hésitation s'installe. Puis l'explication de la "confiance" retrouvée s'opère au prix d'une assimilation nouvelle :

> Mes amis et mes ennemis étaient d'accord sur un point, ils avaient entendu que je disais *du bien* d'une certaine politique. Sans doute. Mais ce n'était pas là mon sujet.
>
> (XXVI, 302)

Le rapprochement paradoxal entre critiques et lecteurs qui anticipait l'épisode de la Grange-aux-Belles est ainsi remplacé par un rapprochement d'un type nouveau, de nature cette fois directement et exclusivement politique. Les uns et les autres semblent avoir confondu réécriture au Bien et apologie d'"une certaine politique" [69].

L'assimilation proposée par le discours liminaire entre succès et insuccès, tous deux dénoncés comme arbitraires, trouve ainsi son véritable sens.

Quand le tome 7 hiérarchise lecteurs et lectures, le tome 26 tend vers l'assimilation. En dépit de l'annonce initiale, l'excès d'éloge recouvre deux types de lectures, l'une largement référentielle et l'autre étroitement politique. L'une comme l'autre partiellement - mais partiellement seulement - dénoncées.

Sans écriture pour, la relecture du roman ancien s'avère impossible. La préface du tome 7 parcourt, au-delà de la scène avec Elsa, l'ensemble du roman; mais la partie de *La Fin du "Monde réel"* consacrée à la présentation de la version originale semble achevée.

3. Le monde de la réception

Ce n'est pas la chronologie de la rédaction romanesque qui permet d'opposer l'univers de la lecture - précédemment étudié - et le monde de la réception, qui fait l'objet de cette partie, mais la disparition de toute forme d'adresse. Les personnages de lecteurs désormais mis en scène ne peuvent plus se confondre avec une quelconque figure de destinataire. Que leurs interventions continuent ou non de précéder la publication des oeuvres anciennes. Qu'il s'agisse des lecteurs du manuscrit ou simplement des critiques.

La structuration la plus rigoureuse appartient encore au tome 7. Les "scènes de méprise", qui associent souvent discours direct et individualisation des protagonistes, font le pendant de la scène originaire. La dimension privée de l'écriture des *Cloches* se maintient ainsi plus ou moins jusqu'à l'épilogue. Au-delà, une forme d'entropie semble gagner le dispositif préfaciel. Dramaturgie, écriture scénique disparaissent au profit de simples réponses aux critiques.

Scènes et réponses du tome 7 construisent progressivement les deux types de lectures relatées dans *La Fin du "Monde réel"* et offrent ainsi la possibilité d'une réfutation anticipée. Aussi, contrairement aux parties précédentes de ce chapitre, nous analyserons d'emblée les dispositifs proposés par les tomes 2 et 7 en fonction de cet élairage ultérieur.

Si *La Fin du "Monde réel"* ne maintient pas les dispositifs défensifs érigés par les préfaces antérieures, les deux extraits de *J'abats mon jeu*

comblent le manque, en reprenant pour le dernier volume de la collection, les éléments bruts, encore inorganisés, de la future fiction *O.R.C.*.

3.1. Réduire ou ne pas réduire

Si les tomes 7 et 26 nouent une relation privilégiée, l'*Avant-lire* devrait en être exclu. Il n'en est rien. *Le Libertinage* offre encore une fois l'occasion d'une dénonciation du groupe surréaliste qui trouve ici sa véritable position originaire. Mais une fois de plus, ce qui est illégitime dans le tome 2, est légitimé dès le tome suivant des oeuvres aragoniennes. Nous étudierons ainsi successivement réfutation par le tome 2 et revendication par le tome 4 d'un premier type de méprise, qui réduit les textes littéraires à l'autobiographie.

3.1.1. Grindor ou la méprise originaire (II, 35-36)



Le mécanisme de la prétérition qui permettait, dans le tome 7, de dénoncer une lecture tout en la détaillant, apparaît dès l'*Avant-lire*. C'est au groupe surréaliste, à la faveur de la présentation de "Lorsque tout est fini", qu'il revient d'ouvrir la voie sur laquelle s'engagera le destinataire virtuel de l'écriture préfacielle [60].

Le récit s'ouvre sur le moment de la conception, du projet qui préside à l'invention du personnage-narrateur:

> J'avais décidé d'atteindre une fois le monstrueux.
> (II, 35)

Le préfacier esquisse la réaction du groupe, mais l'anticipation est aussitôt interrompue par un premier retour en arrière qui nous ramène vers le projet de l'auteur ancien, sur sa volonté de rompre avec une écriture autobiographique :

> L'extraordinaire est que par la suite une phrase de ce personnage inventé assez horrible (et croyais-je d'évidence assez horrible à l'auteur) pour être enfin sûr que je l'avais créé et non point emprunté à moi-même [...].
> (II, 35)

Une nouvelle rétrospection souligne l'enjeu de l'épisode :

> [...] Comme dans une conversation au temps d'*Anicet* André Gide m'avait défié d'y parvenir...
> (II, 35) [61]

La citation de la phrase incriminée retarde encore le dénouement :

> L'extraordinaire est qu'une phrase de Clément Grindor : *Un beau jour, je compris que je nourrissais en moi ce démon : le besoin de trahir* ...
> (II, 35)

Dénouement lui-même traité sur un mode d'emblée itératif :

> [...] devait pendant des années et des années m'être jetée à la tête, comme si on l'avait tirée d'un manifeste, comme si cela avait été un aveu de l'auteur.
> (II, 35-36)

Suite du texte préfaciel et appel de note multiplient les "phrases d'auteur" qui, substituées à celles des "lecteurs" anciens, donnent à l'épisode son exemplarité, négative.

Naguère destinataires récusés, les surréalistes inaugurent le modèle dévalorisé du premier type de méprise qui "culminera" lors de la soirée de la Grange-aux-Belles. Ils se refusent à tenir compte du statut, de la volonté de fiction, attribuée à l'auteur ancien et revendiquée par le préfacier.

3.1.2. Le contre-exemple du *Cahier noir* (IV, 13-14)

Premier exemple de réduction autobiographique, l'affaire Grindor est cependant "retournée" dès le tome 4 par l'exemple du *Cahier noir*. De même que le caractère d'excuse du "Scandale pour le scandale" est légitimé par le tome 7, *Les Contes de quarante années* proposent le type même de lecture à l'instant récusée.

Non que "Le Cahier noir", tel "Diane", ait été écrit après la rencontre d'Elsa, mais parce que la nouvelle, rescapée de *La Défense de l'infini*, s'insère dans un volume qui couvre l'ensemble de l'oeuvre

aragonienne, de 1926 à 1964. L'espace éditorial détermine l'écriture préfacielle.

Le croisement encore à venir s'inscrit dès l'incipit :

> C'est à peu près quand tu écrivais *A Tahiti* que j'écrivais *Le Cahier noir*, et peut-être peut-on mesurer par là ce trouble qui va se terminer en 1927 par la destruction du roman dont ce n'était là qu'un chapitre.
> (IV, 13)

Le commentaire se concentre ensuite sur le personnage de l'auteur, s'arrête sur les fragments non détruits de *La Défense*. Fragments non romanesques, contrairement à celui qui ouvre le volume :

> On ne touche guère au roman que par *Le Cahier noir*. Je ne sais plus vraiment aujourd'hui ce qui en est inventé, il me semblait alors que ce le fût d'a jusqu'à z.
> (IV, 13-14)

La thèse du non-savoir s'applique d'emblée à l'énonciateur, rendant possible la prise de conscience d'un sens jusqu'ici inaperçu.

Une note qui réitère la condamnation du groupe, interrompt le processus :

> Une fois de plus on n'a pas manqué d'y prendre le narrateur pour l'auteur. D'où les drames que m'en firent mes amis d'alors. Cependant j'avais bien eu aux premières lignes le soin de marquer ce que cette confusion aurait d'absurde : j'ai toujours travaillé comme d'autres s'enivrent, j'ai été, c'est connu, un élève appliqué, un récidiviste des prix d'excellence, etc. Je croyais avoir pris les devants. Ah ouiche. J'étais encore bien naïf.
> (IV, 14)

Ton, pluriel, pronom indéfini, relégation en note, ellipse des passages incriminés : tout concourt à dédramatiser l'anecdote tout en en confirmant la valeur générique [62].

A l'instar du tome 26, ce n'est pas tant le contenu de la méprise qui importe que les protagonistes. Illicite en note, la réduction autobiographique est légitimée dans le corps du texte :

> Mais avec le temps, dans ce que j'ai écrit, j'ai vu percer peu à peu ce que j'avais voulu dire, et j'ai fini par croire que l'histoire ici contée à la première personne est la mienne, elle l'est devenue.
>
> (IV, 14)

Le préfacier assume le caractère rétrospectif de l'analyse.

Reste à faire la part de la "biographie réelle" :

> Je sais même qui est la femme qui apparaît, la même peut-être qu'on retrouvera dans *Aurélien* bien plus tard.
>
> (IV, 14)

A reconnaître la part de la confession. Le terme d'"aveu", récusé par l'*Avant-lire* est ici revendiqué par le préfacier :

> Pourquoi avais-je supprimé de la version du *Cahier* qui parut alors cette petite phrase que je rétablis maintenant à la dernière page : *Je ne suis qu'une lettre qu'on n'envoie pas...* peut-être parce que cet aveu me gênait.
>
> (IV, 14)

Il appartient désormais au préfacier de détacher, comme naguère le groupe, une petite phrase dont la signification biographique est rétroactivement reconnue :

> En tout cas, à qui connait ma vie, il apparaitra que cette histoire révèle au moins déjà cette idée de l'amour qui va y prévaloir, mais la lettre n'avait pas encore de vraie destinataire, encore que je l'aie cru plusieurs fois.
> (IV, 14)

L'écriture romanesque n'a fait qu'anticiper la "biographie réelle" :

> Cette nouvelle, puisque c'est devenu cela, est celle de l'attente de toi.
> (IV, 14)

Le cas du "Cahier noir" n'est pas très différent de celui de "Diane". Simplement, la prise de conscience ultérieure n'est plus attribuée au personnage de l'auteur ancien :

> Aujourd'hui je ne peux plus la lire autrement.
> (IV, 14)

A nouveau la figure d'Elsa bouleverse le dispositif mis en place par l'*Avant-lire*. A la "coupure", illégitime dans le tome 2, d'une petite phrase du narrateur se substitue "sa" restitution intégrale dans le tome 4; de même que la dédramatisation, en note, de la méprise est relayée, dans la suite du texte, par une évocation elle-même dédramatisée, et démétaphorisée, de la rupture et du passage.

3.2. Les scènes de méprise du tome 7

Si la réduction autobiographique, comme son possible détournement, s'inscrit dans l'espace préfaciel dès l'âge surréaliste, la série se poursuit, sans détour dans le tome 7. Deux protagonistes, Paul Vaillant-Couturier et Marguerite, tirent le roman vers la biographie.

Mais l'autre scène relatée au style direct dans *La Fin du "Monde réel"* ne trouve ici que des équivalents indirects. Ne serait-ce que parce que le tome 7 - contrairement à la postface - ne s'ouvre pas sur la réaffirmation du réalisme socialiste. L'avènement d'Elsa s'est substitué à celui du Réalisme, la petite phrase a fait disparaître l'enjeu politique et esthétique du passage. Ainsi les troisième et quatrième lecteurs mis en scène ont beau juger l'un du socialisme, l'autre du réalisme socialiste des *Cloches*, leurs critères restent plus ou moins implicites.

Il n'en va pas de même de Marcel Cachin, ultime lecteur mis en scène par le tome 7. Il intervient dans les dernières pages de la préface, pour un dénouement heureux, qui accentue l'aspect conjuratoire de la préface des *Cloches de Bâle*.

3.2.1. Des lecteurs férus d'autobiographie (VII, 27)

L'analyse de la genèse de Catherine Simonidzé [63], personnage romanesque qui prête son nom à la seconde partie du roman, s'achève sur une

double scène de méprise. Au personnage de Vaillant-Couturier succède en effet celle qui cesse, dans le tome 7, de jouer un rôle de destinataire.

Le préfacier vient de concéder que le pilotis de Catherine provient de l'enfance de l'auteur.

> [...] Il y a un autre personnage réel dans *Les Cloches*, c'est-à-dire un portrait d'après nature : Mme de Lérins, l'institutrice de Guy. C'est la personne qui m'a appris à lire.
>
> (VII, 27).

"L'aveu" à peine formulé, le préfacier précise :

> Mais voilà l'occasion de remarquer que ce serait, pour cela, une erreur d'assimiler l'un à l'autre Guy de Nettencourt et l'auteur enfant.
>
> (VII, 27)

La réfutation précède la première des deux scènes.

> Je dis cela, parce que, dès que tu m'eus donné permission de croire mon manuscrit montrable, j'en avais lu des morceaux à Paul Vaillant-Couturier.
>
> (VII, 27)

Pour le lecteur de la seule préface du tome 7, ce dernier apparaît comme un double d'Elsa, qui bénéficie, lui aussi, d'une lecture en cours d'écriture, faite à haute voix et par morceaux. Mais sa réaction n'est qu'indirectement rapportée:

> Pour lui, malgré mes dénégations, l'assimilation allait de soi.

(VII, 27)

Sa lecture est sans doute voisine de celle d'Elsa. Un équivalent qui concentrerait l'intention de retracer "ce décor de vacances, au temps pré-scolaire" (VII, 17) sur le seul personnage de l'enfant.

Mais pour le lecteur *O.R.C.*, il apparaît rétroactivement comme un double potentiel des personnages évoqués dans l'épisode de la Grange-aux-Belles.

> Cela tenait à une scène qui lui avait beaucoup plu, où Guy s'en revenant de sa leçon de violon reçoit un coup de pied au cul d'un garçon boulanger, et ce premier contact avec le prolétariat le réjouissait pour des raisons qu'on trouverait dans ces manières de mémoires qu'il nous a laissés.
>
> (VII, 27)

Nouvel éloge prodigué à tort. Sur la base d'une méprise, et qui - à la manière de la soirée - amorce un autre détournement : Paul Vaillant-Couturier tire le roman non seulement vers l'autobiographie, mais vers sa propre biographie, significativement évoquée à travers ses mémoires [64].

> Cela le rapprochait de moi que la chose me fût arrivée à moi comme à lui. Je ne pouvais l'en faire démordre.
> (VII, 27)

Exemple d'une dépossession amorcée qui appelle le même type de mise au point que celle, réelle, reproduite par *La Vie ouvrière*.

> En réalité, ce coup de pied au cul est de ma part une invention pure et simple, et je ne suis pas le fils de

> Diane. Ce n'est pas moi qui ai cru faire le drôle en appelant M. Romanet Papa.
>
> (VII, 27)

L'humour fait la différence entre les deux épisodes. Ici et là, la réaffirmation du statut de fiction dénonce une double réduction, à l'autobiographie comme à la "biographie supposée" des lecteurs.

Une seconde scène se greffe aussitôt sur la première. Elle met en scène le personnage de Marguerite, une fois le livre publié, et concerne donc le roman entier. La méprise est du même ordre, mais d'une autre amplitude. Elle revêt un caractère plus global.

> Plus tard, quand ma mère lut *Les Cloches de Bâle*, surtout sensible, elle, à ce qui venait de faits et de gens qu'elle avait connus, elle me dit avec regret : [...].
>
> (VII, 27)

Dépossédée par le tome 7 du rôle qui lui revenait à l'*Avant-lire*, Marguerite lit, comme Vaillant-Couturier, sa propre vie. Mais sa réaction est rapportée directement :

> "Tu aurais dû me montrer ton manuscrit, je t'aurais évité un grand nombre d'inexactitudes et d'erreurs..."
>
> (VII, 27)

Le regret, qui lui est prêté, de ne pas avoir eu accès au manuscrit fait de Marguerite l'envers d'Elsa. Ne pouvant lire qu'après coup, elle ne peut influencer l'écriture.

Si sa méprise est de même nature que celle de Vaillant-Couturier, elle inverse toutefois le motif de l'éloge. Comme si l'ordre dans lequel les protagonistes interviennent éloignait *Les Cloches* des *Communistes* pour revenir par exemple vers le "cas Clément Grindor" .

Le paragraphe s'achève sur une réfutation à valeur générale :

> Les inexactitudes et les erreurs... c'était très précisément ce qu'on appelle *le roman*.
>
> (VII, 27)

Une telle définition est impossible à formuler dans *La Fin du "Monde réel"*, puisque précisément il manque aux *Communistes* "les inexactitudes et les erreurs".

3.2.2. De la méprise au mépris (VII, 27-29)

Le passage de la sixième à la septième partie de la préface des *Cloches* s'effectue par le biais non plus d'Elsa, mais de Vaillant :

> Vaillant-Couturier me ramène à cette vie que je menais.
>
> (VII, 27)

L'auteur est journaliste à l'*Humanité*, le préfacier pour la première fois plante le décor et sort du même coup de la dimension privée dominante jusque dans les scènes précédentes.

Le ton change brutalement.

> De toute façon, la plupart des écrivains considèrent le journalisme comme un obstacle à leur art, ses obligations comme desséchantes pour leur génie. Moi, je dois tout à ce stage aux travaux forcés. A la pauvreté d'alors. A l'absence de complaisance des gens. A leur cruauté même. Merci.
> (VII, 28)

De multiples acteurs préparent la scène. D'abord anonymement.

> Il y avait ceux devant qui j'éprouvais le désir de faire oublier que j'étais peut-être d'une autre sorte. J'avais envie d'être jugé aux pièces, sur mon travail, et non sur ma réputation.
> (VII, 28)

L'évocation de l'époque du passage, pour la première fois située dans un contexte directement politique, se poursuit sur un mode itératif :

> On me pardonnait, les camarades, parce que j'étais un travailleur. Mais enfin on me pardonnait.
> (VII, 28).

A nouveau le souvenir de Vaillant-Couturier s'interpose [66]:

> Il y avait Vaillant, du moins.
> (VII, 28)

Les personnages perdent leur anonymat. Le jeu des anaphores accentue la gravité du propos :

> Je voudrais essayer de parler des autres avec objectivité. C'est difficile. [...]
> Je voudrais parler avec objectivité, par exemple, d'André Marty. Cela, c'est plus difficile encore [...].

(VII, 28)

Contrairement aux deux scènes précédentes, celle-ci s'ouvre abruptement sur un geste du personnage, immédiatement suivi d'une transcription de ses propos :

> Il m'avait arrêté dans le couloir et m'avait interpellé à sa manière : "Alors, camarade, il paraît que vous écrivez un roman?"
>
> (VII, 28-29)

Aucune réfutation antérieure n'a situé avec précision l'enjeu de la scène. Le décor seul a donné le ton [66].

Autre spécificité de l'épisode : André Marty n'a pas lu le manuscrit. Et sans doute ne lira pas le livre.

> Le bruit en était venu jusqu'à lui, c'était bien ma chance.
> (VII, 29)

Il figure une catégorie nouvelle : celle du lecteur improbable [67].

La place qui lui est concédée est tout aussi inhabituelle. Un dialogue, non exempt de mépris, succède aux petites phrases, porteuses de méprise.

A l'apostrophe du personnage de l'auteur ancien ne répond d'abord que l'interpellation d'un destinataire, pour la première fois complice du préfacier :

> "Et de quoi s'agit-il ?" Vous me voyez lui expliquant Diane,

ou Catherine...

(VII, 29)

Dénégations ou réfutations ne semblent plus aller de soi.

A la manière du tome 26, le préfacier signale l'effet produit sur le personnage de l'auteur, dont la réplique, retardée, n'est transcrite qu'en style indirect libre.

> Qu'est-ce que j'ai bafouillé ! Tout de même, n'ayant pas le goût du martyre ça, j'avais dit trois mots de l'affaire de Cluses, la grève, enfin ce qui pouvait peut-être...
> (VII, 29)

Réponse inachevée dans laquelle l'auteur pratique, de lui-même, la réduction au sens. Plus précisément à un événement, porteur d'un sens susceptible d'entrainer une réaction comparable à celle relatée dans le tome 26.

Mais le personnage d'André Marty n'est guère enclin à la confiance :

> "Vous perdez votre temps, - me dit Marty, - quel intérêt cette petite grève de rien du tout ? Oui, je me souviens..."
> (VII, 29)

Le jugement est mis en valeur par le double alinéa qui le constitue en paragraphe autonome.

Un commentaire du préfacier précède la réponse de l'auteur ancien. Il exprime une réticence quant à la sincérité du personnage, non une quelconque dénonciation de son mode de "lecture".

> Peut-être, en effet, pouvait-il savoir ce qu'avait été la grève de Cluses.
>
> (VII, 29)

La réponse en style indirect de l'auteur ancien ne remet pas davantage en cause le point de vue prêté à André Marty.

> J'essayai vaguement de dire que, de très petits évènements, parfois, peuvent sortir de grandes leçons.
>
> (VII, 29)

La parole retourne au personnage du "lecteur", pour un doute - cette fois énoncé au style indirect - qui inverse très exactement le motif de la confiance retrouvée par les "amis politiques" de l'auteur des *Communistes* :

> Il me coupa, à peu près disant qu'il faut encore être capable de les dégager, ces leçons-là.
>
> (VII, 29)

La scène s'achève sur un dernier échange de répliques (indirect libre pour "le lecteur", contre style indirect pour l'auteur) qui trace symboliquement le chemin qui mène des *Cloches* aux *Communistes* :

> Et puis de toutes façons, je ferais mieux de m'attacher à de grands évènements, les marins de la mer Noire... Je répondis qu'il fallait encore en être capable. Il me tourna le dos.
>
> (VII, 29)

André Marty réclame de l'auteur ce que ses amis politiques attendent aussi de lui quand il écrit le dernier roman du cycle. Une Histoire qui soit aussi la sienne. Non seulement une page de l'histoire du mouvement

révolutionnaire qui soit d'une autre portée que la grève de Cluses, mais aussi une page de son histoire personnelle : Marty ayant été l'un des marins dont il réclame la célébration.

Quand Vaillant-Couturier se contente d'un épisode qui, quoique significatif, n'en appartient pas moins à l'(auto)biographie, Marty (comme ses successeurs) revendique l'abandon de la dimension privée de l'écriture [69]. Eloge et méprise s'inversent en scène de mépris. Le doute qui envahit le postfacier du tome 26 trouve, lui aussi, son équivalent inversé :

> Peut-être, en effet, me perdais-je.
> (VII, ,29)

Et c'est finalement sur le terrain de l'histoire politique que le préfacier réfute son interlocuteur ancien :

> Il y avait de grandes luttes dans ce temps-là, et de grands crimes aussi.
> (VII, 29)

Avant d'en revenir au personnage un instant délaissé de Catherine, le préfacier souligne la distance qui sépare le roman de l'histoire, comme naguère de l'(auto)biographie :

> La catastrophe de chemin de fer à Lagny, l'affaire Violette Nozières, l'affaire Stavisky, l'affaire Prince...
> (VII, 29)

La visée pédagogique de l'écriture ancienne s'énonce pour la première fois à l'occasion d'un épisode qui met en scène "le plus mauvais" des lecteurs

de la préface du tome 7. Reconnaissance indirecte, sur un mode défensif, qui permet de conclure:

> Moi, je faisais mon petit roman dans mon coin. [70]
> (VII, 29)

Quoique le mode de lecture incarné ici par la figure d'André Marty n'ait pas été récusé, le souci d'éduquer les lecteurs des *Cloches* n'est toujours pas attribué au personnage de l'auteur ancien, qui continue, sinon d'écrire pour Elsa, du moins de n'être pas à la hauteur de certaines exigences [71].

3.2.3. Le contre-exemple de *La Sainte Russie* (IV, 15)

La différence qui opposait les tomes 2 et 4, la réception de "Lorsque tout est fini" à celle du "Cahier noir", se rejoue entre les tomes 7 et 4. Il s'agit cette fois de *La Sainte Russie*, conte paru en 1933, un an avant *Les Cloches*, dans l'*Humanité*. La méprise, à nouveau dédramatisée, n'a ni l'ampleur ni le ton de celle avec André Marty, parce qu'à nouveau Elsa fait la différence.

Ici et là, même contexte et même décor :

> J'étais entré au journal *L'Humanité* au printemps 1933.
> (IV, 15)

L'éclairage cependant est différent : contrairement à la préface du tome 7, Elsa ne s'estompe pas ici. Ni du côté de l'énoncé, ni sur la scène de l'énonciation :

> Te souviens tu comme nous étions pauvres ? Tu avais eu assez de gagner de l'argent avec les colliers, qui étaient alors ta poésie ou tes romans, comme on voudra.
> (IV, 15)

Loin d'évoquer le modeste journaliste qu'il fut, voire le réaliste débutant, qui dans les deux cas a tout à apprendre de son métier, le préfacier ironise sur sa célébrité :

> A *L'Huma*, je faisais les chiens écrasés, et d'abord il eût semblé insensé de signer de mon nom ma prose dans les colonnes du journal : qui sait, j'aurais pu faire mauvais usage de l'énorme autorité que cela confère ! Je n'y songeais guère.
> (IV, 15)

L'humilité appartient en propre au récit préfaciel du tome 7 [72]. Le tome IV insiste sur "la passion de *servir*" qui anime le personnage de l'auteur :

> Il me sembla que je pourrais aider à lire le reste du journal, dans les familles où l'on se dispute parce que le quotidien acheté ne convient qu'à ceux qui ont la tête politique, si j'arrivais à redonner vogue au conte. Je m'y essayai. Le résultat, c'est *La Sainte Russie*, le seul conte de ce type que j'aie jamais écrit.
> (IV, 15) [73]

A nouveau le récit diffère du tome 7. Les personnages ne s'individualisent pas, à l'exception de Vaillant-Couturier, à qui "je le proposais avec timidité" et qui "insista pour qu'on le publie" (IV, 15). Le rédacteur en chef qui va commettre l'erreur attendue n'est pas nommé. Son geste est relaté et ce qu'il écrit, "de sa main", en sur-titre, fait office de la réplique manquante. L'affaire est relatée sans trace de dramatisation :

> Le rédacteur en chef le fit donc passer en dernière page du journal, comme une chose un peu insolite. Il pensa même qu'il fallait plus ou moins expliquer ce que c'était au lecteur : c'est pourquoi il ajouta de sa main en sur-titre : *Un récit véridique*. Patatras. Moi qui justement avais tout inventé de cette histoire, prenant le fond historique pour faire croire à mes imaginations !
>
> (IV, 15)

Si le mépris de Marty rejaillit plus ou moins sur l'énonciateur du tome 7, la méprise du rédacteur en chef ne ravive chez le préfacier ni doute ni humilité.

> Ce sur-titre me dégoûta pour longtemps d'*inventer* une littérature de journal.
>
> (IV, 15)

Contrairement au tome 7, l'anecdote ne s'éclaire pas du seul contexte privé, des seules relations de l'auteur ancien avec ses divers lecteurs; elle est dans un deuxième temps reliée au débat qui opposa au Congrès de Kharkov, les écrivains prolétariens, partisans des petites formes, aux adeptes du roman, les "petits boutiens" aux "grands boutiens" (IV,16-19).

Dès lors, le tome 4 rompt l'interdit posé par l'*Avant-lire*. La seule différence avec avec les récits ultérieurs, l'*O.P.* notamment, ne tient qu'à la présence d'Elsa sur la scène de l'énonciation [74].

A la manière de la préface des *Voyageurs*, *Les Contes de quarante années* s'émancipent de la fiction *O.R.C.*; au-delà du "Cahier noir", les circonstances de l'écriture, y compris dans leur dimension historique et politique, se substituent à celles de la lecture.

La seconde guerre mondiale cependant ramènera le tome 4 dans un dispositif comparable à celui de la préface d'*Aurélien* [75].

3.2.4. Romain Rolland, un adepte du réalisme (VII, 30-31, XXIX, 14-15)

La scène avec Romain Rolland fait le pendant de celle avec André Marty. Elles ne sont séparées que par la fin d'un long paragraphe consacré à l'une des sources de Catherine. Mais la citation des *Hauts de Hurlevent* transforme la perspective, elle nous ramène dans le champ de la littérature.

Le couple formé par les personnages d'André Marty et de Romain Rolland reproduit celui formé par Vaillant-Couturier et Marguerite : la première scène se déroulait avant la publication, la seconde après. De même la lecture proposée par R. Rolland, contrairement à celle d'André Marty, se situe une fois *Les Cloches* publiées.

Pourtant l'épisode équivaut à un retour en arrière dans le roman, de la seconde partie pendant l'écriture de laquelle se déroule la scène avec André Marty, vers "Diane", vers le moment de la petite phrase d'Elsa :

> Il me vient l'envie de dire qu'à justifier *Diane*, je m'étais pris à penser qu'à la fin de cette lecture que j'en avais faite, le caractère *rond*, achevé de cette histoire semblait marqué par sa dernière phrase, la proposition de Visner à Brunel.
>
> (VII, 30)

La focalisation sur "Diane" substitue au baroque, sur lequel reposait la polémique avec le lecteur virtuel, le "sentiment de la rondeur", sur lequel R. Rolland fonde son propre jugement. Transformation qui prépare la scène, mais invite en même temps à saisir un possible rapprochement, un parallélisme naissant entre la lecture du protagoniste mis en scène et celle du préfacier.

Styles indirect et direct s'enchaînent :

> Pour le sentiment de la rondeur, c'est probablement ce qui, un peu plus tard, le livre paru, avait fait dire à Romain Rolland, après l'avoir lu, que ce qu'il y préférait, c'était *Diane*, et je m'en souviens exactement : "Je trouve cela supérieur au reste, comme *art*, comprenez-vous ?".
>
> (VII, 30-31)

L'exigence littéraire l'emporte sur l'exigence politique. L'italique souligne le renversement de la scène avec André Marty, substituant à une "lecture étroitement" réaliste socialiste, une autre, simplement réaliste, sans qu'aucune des deux références n'ait été produite.

Mais à peine proféré, le jugement de Romain Rolland est explicitement dénoncé par Elsa. La préférence de l'écrivain a permis de rectifier la méprise d'un homme politique, mais elle est à son tour démentie par les positions croisées des deux auteurs de la collection.

> Pas moi. Ni toi.
>
> (VII, 31) [76]

Le préfacier relaie l'auteur ancien pour confirmer la méprise :

> C'est avec le respect et l'admiration que j'avais, que j'ai, du peintre de *Jean-Christophe*, ce qui mesure entre nous le temps passé, l'abîme des générations.
>
> (VII, 31)

Dans la version de 59, le personnage de Romain Rolland voit juste. Mais il ignore que le défaut de construction si justement aperçu est porteur d'avenir :

> Romain Rolland préférait la première partie - *Diane* - sans doute éprouvant que le reste, à vrai dire ce qui allait être nouveau dans mes romans, n'était pas d'un seul tenant avec cette première partie.
>
> (XXIX, 14-15)

Dans le tome 7, tout fait sens de nouveau et seulement par rapport à Elsa :

> Mais, précisément, à la fin de la conversation entre Brunel et Wisner, la proposition de ce dernier, une simple phrase de hasard quand je l'avais écrite, m'était apparue, pour ma justification à tes yeux, comme ce qui demandait prolongement, plus que tout le reste, dans le roman à écrire. Et prolongement de nature essentielle.

(VII, 31)

L'*explicit* de "Diane", sorte d'incipit répété, relevait presque de l'écriture automatique, lui donner sens et dénouement, c'est accéder enfin à un réalisme dont les enseignements peuvent être utiles au lecteur. Le devenir de Brunel, passé dans les services secrets sur intervention de Wisner, le magnat de l'industrie automobile, et chargé d'assister au congrès de Bâle, qui tente de faire barrage à la guerre, est sans doute plus instructif pour le lecteur que l'avenir de Diane de Nettencourt. Mais le préfacier situe d'abord l'importance de l'*explicit* dans le cadre de sa relation à Elsa, pour n'en venir qu'ensuite à sa signification romanesque. A la reconnaissance d'un début de maturité en matière de réalisme socialiste se substitue un succès d'ordre, à nouveau, rigoureusement privé. La relation destinateur-destinataire, restaurée à l'issue des quatre scènes de méprise, dénie une dernière fois aux lectures, pourtant produites, toute légitimité. Il faut attendre les réponses aux critiques pour que le contenu du roman soit véritablement pris en considération [77].

Les scènes de méprise ne font pas sens si on les considère isolément. Leur signification se construit, rétroactivement [78]. Ce qu'Elsa condamne dans la scène originaire s'éclaire progressivement, à partir de ce que le préfacier récuse chez chacun de ses lecteurs. Aucun ne sait concilier exigences romanesque, réaliste et socialiste.

L'ensemble du dispositif permet cependant de retracer le trajet de l'auteur ancien vers un réalisme socialiste qui n'a été nommé ni complètement ni partiellement. De désigner le risque lorsque le mépris d'un

Marty se mue en un enthousiasme qui n'appartient encore, dans le tome 7, qu'au seul Vaillant-Couturier. Risque conjuré par la fiction *O.R.C.* mais exposé dans la dernière des scènes de lecture du tome 7.

3.3. Marcel Cachin ou la méprise rectifiée (VII, 38)

L'entrée en scène du personnage de Marcel Cachin diffère de toutes les autres. Par sa position d'abord : elle intervient dans l'avant-dernière partie de la préface, dans l'intervalle qui sépare les deux réponses adressées aux critiques [79]. Par son dénouement ensuite : Marcel Cachin - qui contrairement à Paul Vaillant-Couturier et à Romain Rolland n'est pas écrivain - rectifie de lui-même une méprise qui porte sur la signification de l'épilogue, sur le personnage de Clara Zetkin [80].

Contrairement à l'habitude, le premier temps de l'analyse est explicitement attribué au personnage de l'auteur ancien :

> [...] Pour l'auteur des *Cloches de Bâle*, c'était surtout l'Allemande surgie, malgré la police, à la tribune de Congrès de Tours où se forma le Parti communiste français. (VII, 38).

Quant au préfacier, il ne fait que partager - et expliciter - le point de vue de l'auteur ancien [81] :

> [...] Je veux dire que, pour un garçon de ma génération, il était impossible d'imaginer la Clara de 1912

sans cette perspective lyrique.
(VII, 38)

L'anachronisme est remarqué par le personnage de Marcel Cachin. La scène s'ébauche, comme par association d'idées, à la manière d'une anecdote, dépouillée de tout procédé d'amplification :

> Je me souviens d'ailleurs d'une remarque à ce sujet que fit Marcel Cachin [...].
> (VII, 38)

La méprise qui guette Cachin est du même ordre que celle commise par Marguerite. Il risque de ne pas reconnaître celle qu'il a connue.

> [...] Il parlait de Clara Zetkin avec un petit sourire, comme un contemporain, se souvenant d'elle plus jeune, à Amsterdam en 1903, probablement.
> (VII, 38)

Ses propos, indirectement rapportés, sont exempts du tranchant de ceux d'un André Marty par exemple :

> Il lui paraissait curieux, un peu bizarre, qu'en fait le socialisme, dans mon réalisme, s'incarnât sous les traits de Clara.
> (VII, 38)

Pour la première fois dans une scène de méprise [92], les termes "socialisme" et "réalisme" voisinent, chacun cependant désigne un objet propre, comme pour souligner par avance la lucidité prêtée au personnage.

Alors que la méprise dégénère en mépris, sous le nom de Marty, elle s'atténue en sentiment d'étrangeté sous celui de Cachin. Le passage au style indirect, voire au style indirect libre, assure la rectification, en même temps qu'il laisse entendre le ton de la voix :

> Il ajoutait cependant avec quelque finesse que voilà, c'était ainsi qu'avec le temps choses et gens changent de caractère, et que c'était sans doute naturel que pour un homme de mon âge elle ait pris ce relief, cette valeur de symbole, ce caractère lumineux.
>
> (VII, 38)

Un certain parallélisme unit telle expression prêtée à Marcel Cachin ("le caractère lumineux") et telle autre ("la perpective lyrique") imputable à la fois au préfacier et à l'auteur ancien. De même la notation de l'âge se trouve sous la plume du préfacier comme dans la bouche de Marcel Cachin, rendant inutile tout commentaire ultérieur. Pour la première fois, trois points de vue convergent explicitement : les personnages de l'auteur et du lecteur anciens partagent la vision du préfacier. Marcel Cachin figure le "bon" lecteur, le lecteur idéal d'un réalisme socialiste bien compris.

La dernière scène condense la dénonciation des précédentes. Sur un autre mode que celui prêté à Elsa puisque le sens ici n'est pas absenté. Marcel Cachin n'attend pas du roman qu'il ressemble à ses propres souvenirs et la compréhension de ce que Clara Zetkin représente pour l'auteur ne lui fait pas lire le roman comme un manuel d'histoire. Il fait preuve enfin d'une bonhommie qui ne tient ni du mépris ni de la confiance. Son ton s'éloigne de la condamnation comme de l'éloge.

Ainsi les récits de lecture qui jalonnent la préface des *Cloches de Bâle* évoluent-ils entre deux pôles : Marcel Cachin semble répondre à Elsa

de la réussite du roman. A Elsa mais aussi à la place d'Elsa, à qui revient l'engagement dans une voie nouvelle, mais jamais, dans l'espace *O.R.C.*, la confirmation d'une quelconque réussite *ès* réalisme socialiste.

3.4. Réponses aux critiques des *Cloches de Bâle*

Les réponses aux critiques, regroupées dans l'avant-dernière partie de la préface des *Cloches*, complètent le dispositif de défense qui précède *La Fin du "Monde réel"*. Elles comportent en effet deux volets - séparés par l'intervention du personnage de Marcel Cachin - qui anticipent les deux versants de la réception des *Communistes*. Le premier concerne le statut générique des *Cloches de Bâle*, le second la signification politique du roman.

Toute forme de dramaturgie disparaît. Le personnage de l'auteur n'est pas mis en scène, les critiques non plus [93]. Ils appartiennent à une catégorie ultérieure, au sens défini par Gérard Genette; les premiers jugent le roman dans son ensemble, les seconds telle ou telle partie, tel ou tel personnage. Tous se prononcent une fois le livre publié, mais aucun n'est individualisé, nommément cité.

Contrairement aux scènes de méprise, la réponse du préfacier fait appel à l'avenir. Il connait la "suite de l'histoire", le destin de l'oeuvre, au-delà de la parution des *Cloches*, au-delà même du *Monde réel*.

3.4.1. "La critique française et soviétique" (VII, 36-37)

La présentation indirecte du premier grief invoqué par le préfacier semble mettre en cause un procédé d'écriture, davantage que le contrat de fiction lui-même :

> Pendant de nombreuses années, la critique française comme la critique soviétique m'ont plus ou moins délicatement reproché le caractère rétrospectif des *Cloches de Bâle*. Pour des raisons diverses.
>
> (VII, 36)

Rien ne permet de situer précisément dans le temps ce permier type de réaction. Ni de distinguer critiques français et soviétiques, en dépit de leurs motivations différentes. Que certains condamnent le roman au nom d'une certaine conception du réalisme socialiste n'importe pas plus que les différences de ton, entre critiques plus ou moins indélicats.

La réponse du préfacier ne ressemble guère aux réfutations produites dans le cadre des scènes de méprise. Elle passe par le relai d'une nouvelle figure de l'auteur :

> Depuis, ayant écrit *La Semaine Sainte*, c'est-à-dire un roman de 1815, j'ai légèrement affaibli la portée de leurs arguments, ce qui n'empêche que bien des gens considèrent que ce retour en arrière-là est tout de même un peu fort de café, sans tenir compte de l'avertissement au seuil de ce roman, qui lui dénie l'appellation de "roman historique".
>
> (VII, 36)

Au personnage de l'auteur ancien, précédemment identifié par référence au roman préfacé, se substitue "l'auteur" d'un roman ultérieur, lui-même relayé par le "préfacier d'antan". De même à une éventuelle réplique se substitue une "quasi-citation" qui prescrit moins un certain type de lecture qu'elle n'en dénonce un autre. La revendication du contrat de fiction passe par la dénégation du roman historique [84].

La double médiation - par un roman et un élément du péritexte original - permet de pratiquer une première distinction à l'intérieur de l'ensemble jusqu'ici formé par la critique :

> D'autres ont remarqué, - il se fait, le siècle avançant, quelques progrès dans l'art de lire -, que la caractéristique de *La Semaine Sainte*, ce n'est pas la lumière de 1815, mais tout ce qui y fait image avec les jours de notre vie, ce n'est pas le retour en arrière, mais la vue en avant.
>
> (VII, 36)

Si le critère de la compétence permet de séparer bons et mauvais critiques sur d'autres bases que politiques ou esthétiques, la même opération ne peut être pratiquée à l'occasion des *Cloches* :

> [...] Personne ne semble avoir remarqué qu'il en allait de même, en particulier, des *Cloches*.
>
> (VII, 36)

Il appartient donc au préfacier d'appliquer aux deux romans le même type de lecture :

> La convergence du roman vers Bâle, le congrès socialiste, la dénonciation de la guerre, tout cela n'a pas plus résonance "historique", au sens mort de ce terme, que la méditation de

> Géricault sur la nation : dans un cas comme dans l'autre, c'est notre temps à nous qui se trouve mis en cause.
> (VII, 36-37)

Ce qui est vrai d'un roman est vrai de l'autre, même si "la vue en avant" s'inscrit textuellement dans *La Semaine sainte*, alors que dans *Les Cloches*, elle ne rompt jamais la vraisemblance ni ne transgresse les codes de l'illusion réaliste :

> J'ai écrit ce livre, au départ c'était pour combattre les comparaisons entre des époques incomparables. Rien n'est absurde comme de juger, d'expliquer le passé d'après le présent. Rien n'est plus faux ni plus dangereux. Je ne sais comment on lira ce que j'écris ici, toujours est-il que, même contre mon sentiment, je ne peux empêcher le lecteur de se livrer à ce jeu que je réprouve.
> (XXX, 165)

Celui qui parle de l'intérieur du roman nie la légitimité des rapprochements proposés par le préfacier de 64, même si son refus s'exerce plutôt en sens inverse, du présent vers le passé. Et c'est le même qui, un peu plus loin, amorce un mouvement dénégatif :

> [...] Un soldat des années de 1815 n'est pas un soldat de 1940, même si le paysage et le désordre d'une retraite se ressemblent [...].
> (XXX, 166)

Mais l'affirmation si contradictoire soit-elle, qui dit à la fois l'altérité et la similitude entre la fuite du roi et la débâcle, ne relève pas d'une interprétation ultérieure, paratextuelle. Elle constitue la trame, un des thèmes récurrents, du roman de 58 :

> O lieu de confusion, station où les calvaires se croisent et se contredisent, lieu d'abaissement, point de mètamorphose des âmes, plaie ouverte à l'extrême de la patrie... Il n'y a nulle comparaison entre ces deux sarabandes, la quête de la mer par les débris de l'année Quarante, la fuite des Princes à la veille de Pâques 1815. C'est un jour où les Dieux sont morts, une fois comme l'autre, voilà tout. A quoi pensent-ils, ces jeunes gens, pas si différents de ceux qu'alors je commandais [...]. La même ferme, les mêmes bestiaux, les champs autour [...].
> (XXX, 340)

Oublier ces pages, en 1964, c'est mettre un signe d'égalité entre le geste du préfacier et celui du scripteur. C'est insister sur la ressemblance des intentions au détriment de la réalité des écritures. L'opération permet de gommer les implications idéologiques de tout choix esthétique. Assimiler les deux romans, c'est effacer les frontières du *Monde réel* pour faire des *Cloches de Bâle* la première des oeuvres susceptibles de ne pas être lues comme [roman] historique.

C'est aussi réaffirmer l'avenir - ce que ne font pas les scènes de méprise qui jalonnent l'histoire de la rédaction - non pas du roman en général, mais bien du roman aragonien.

Enfin la convocation de *La Semaine sainte* permet d'affirmer que les deux romans relèvent d'une seule et unique conception d'un réalisme socialiste, pour la première fois revendiqué.

> Qu'on me permette de dire que c'est là une des caractéristiques de ce réalisme socialiste dont je deviens dans mon pays sans doute le premier pionnier, avec *Les Cloches de Bâle*, après un livre discursif, *Pour un réalisme socialiste*, écrit à peine plus tard, que de poser, même dans le décor du passé, les problèmes de l'avenir.
> (VII, 37)

Si le passage au réalisme socialiste n'a pas été relaté, le premier volet des réponses aux critiques permet de remonter le temps, de rejoindre une épqoue immédiatement ultérieure à la parution originale des *Cloches*.

Mais il ne s'agit ni d'une "adhésion" ancienne ni d'une dénonciation virulente du dogmatisme à la manière de *La Fin du "Monde réel"*. Le préfacier revendique la dimension strictement personnelle de sa conception du réalisme :

> Cela n'est pas là une définition officielle, admise, de ce réalisme-là : c'est la mienne, et je ne la donne pas pour autre chose.
>
> (VII, 37)

Comme le souligne le présent de l'énonciation, la définition n'a pas varié au cours des années : à ce stade de la préface, toute idée de germination comme de recontruction ultérieure, posée ou non comme fictive, a disparu.

Contrairement aux scènes de lecture, mais aussi à *La Fin du "Monde réel"*, le premier volet des réponses permet de conjuguer l'avenir du roman réaliste avec celui de l'oeuvre aragonienne.

3.4.2. "Socialistes", "marxistes" et les autres (VII, 38)

Pour le second volet, le préfacier en revient au moment de l'édition originale :

> Ainsi, à leur naissance, *Les Cloches de Bâle* étaient-elles diversement accueillies [...].

(VII, 38)

Sous l'effet de la scène avec Marcel Cachin, qui réconcilie exigences politique et esthétique, le registre se modifie, le monde des critiques se subdivise. Camps et critères d'appréciation sont désormais explicitement de nature idéologiques et politiques.

> [...] Il y avait des critiques socialistes qui s'étonnaient, disaient-ils, de n'y voir d'année en année que l'histoire d'une petite putain... ou à peu près.
> (VII, 38)

Rien ne les différencient des seconds :

> Il y avait la critique marxiste qui ne trouvait pas suffisamment typiques mes chauffeurs de taxi, pas suffisamment porteurs de l'idéologie triomphante.
> (VII, 38)

Des deux côtés la lecture est réductrice. Socialistes et marxistes apparaissent comme les héritiers de la scène avec André Marty. Les premiers disent de Catherine ce qu'en aurait pensé le personnage d'André Marty, si l'auteur ancien avait osé lui parler d'elle. Mais préférant lui parler de la grève de Cluses, il s'était attiré une réaction comparable à celle des critiques marxistes, se révélant à leurs yeux incapable de dégager la portée idéologique des événements relatés [85].

Reste le dernier étage du dispositif :

> Il y avait le silence des autres.
> (VII, 38)

Amis et ennemis, critiques de droite et de gauche sont renvoyés dos à dos, lorsque le préfacier, pour répondre, fait une nouvelle fois appel à l'avenir :

> Rien ne faisait prévoir, ni le scandale ni le mépris, le sort de ce roman de vingt à trente ans plus tard, ni qu'il deviendrait livre de poche, ni qu'on donnerait à son auteur (pour toute son oeuvre) le Prix Lénine international de la Paix.
>
> (VII, 38)

La double négation rappelle l'assimilation, par le postfacier du *Monde réel*, de l'insulte - de la part de ceux qui crieront au "*décès* de l'auteur" (XXVI, 300) - et de l'éloge, quand la confiance succèdera à la défiance originelle. Mais avenirs du livre et de l'auteur plaident, à la place du préfacier, en faveur des *Cloches* [66].

*

Le premier volet, qui aboutira à la scène avec Cachin, revendique l'existence, dès les années trente, d'une conception aragonienne du réalisme socialiste. Le second reconnaît, sinon la légitimité, du moins la possibilité d'une lecture idéologique du roman ancien. Même si celles produites coïncident avec un regain d'étroitesse, qui tranche avec l'ouverture d'esprit du dernier personnage de lecteur mis en scène. Ce n'est pas sur une note d'espoir - en dépit du livre de poche et du Prix Lénine - que s'achève la rétrospective des lectures et critiques anciennes.

Si l'univers de la lecture, considéré dans son ensemble - de la scène originaire à l'ultime intervention d'un lecteur - a "quand même" permis de retracer le trajet de l'auteur ancien vers un réalisme socialiste enfin atteint, le monde de la réception esquisse moins la suite d'un itinéraire (il n'y a pas de différence entre *Les Cloches* et *La Semaine sainte*) que l'histoire d'une "mésentente", de la "mal-lecture" des (premier et dernier) romans du *Monde réel*.

3.5. De la confusion à la dénonciation : réponses anciennes aux critiques des *Communistes* (XXIX)

Le dispositif préventif mis en place par le tome 7 est complété après coup par l'ensemble préfaciel du tome 29. De nouveau la réception de *La Semaine sainte* sert de relai pour répondre, non plus aux critiques des *Cloches de Bâle*, mais à ceux qui crièrent "très fort à la décadence, la déchéance" (XXVI, 300) de l'auteur des *Communistes*.

La Fin du "Monde réel" ignore en effet le monde de la réception. Lecteurs et critiques sont assimilés sans que le postfacier réponde aux uns ou aux autres. L'hésitation touchant l'écriture des *Communistes* empêche de répondre à la question sur laquelle s'achève la seconde scène : l'auteur a-t-il "enfin" mérité la confiance de ses "amis politiques" ?

Les deux extraits de *J'abats mon jeu* tendent progressivement à répondre par la négative.

L'ensemble se compose de la reprise intégrale de "L'auteur parle de son livre" et de celle fragmentaire de "Il faut appeler les choses par leur nom". Le premier écrit oscille entre les deux romans, entre l'esquisse d'une relecture autonome, détachée de la comparaison avec *Les Communistes*, et la contestation de cette originalité que les critiques ont cru déceler dans *La Semaine sainte*. La compétence que leur attribuait le préfacier du tome 7 ne va plus de soi puisque bien lire *La Semaine sainte* c'est reconnaître que le roman ne diffère guère des *Communistes*.

Dans le second extrait, la position des critiques se dégrade encore : *La Semaine sainte* s'efface et il n'est bientôt plus question que du dernier roman du *Monde réel*.

3.5.1. "L'auteur parle de son livre", avec Jean d'Ormesson (XXIX, 11-15)

"L'auteur parle de son livre" s'ouvre sur la revendication du contrat de fiction. Mais à la différence du tome 7, *La Semaine sainte* n'est pas d'emblée assimilée à l'oeuvre antérieure :

> *La Semaine sainte* n'est pas un roman historique, c'est un roman tout court. Tous mes romans sont *historiques*, bien qu'ils ne soient pas *en costume*. *La Semaine sainte*, contrairement à l'apparence, est *moins* un roman historique. La part de l'imagination y est plus grande que dans *Les Communistes*, par exemple, où ma documentation était de première main. [67]
>
> (XXIX, 11)

L'hypothèse d'une différence "quantitative" entre *La Semaine sainte* et les romans du *Monde réel*, voire entre *La Semaine sainte* et *Les Communistes* amorce la réhabilitation du type de lecture dont la soirée de la Grange-aux-Belles est l'emblême. Elle affaiblit la nécessité de restaurer le contrat de fiction du dernier roman du *Monde réel*.

De même l'intervention des critiques distingue les tomes 26 et 29. Ils bénéficient d'un traitement voisin de celui que les *O.R.C.* réservent aux personnages de lecteurs. Sans être mis en scène comme dans le tome 7, ils sont à la fois individualisés, nommés et indirectement cités.

> Les gens lisent chacun suivant leurs propres pensées. Jean d'Ormesson a écrit un article que j'ai lu avec beaucoup d'intérêt : c'est celui d'un homme sincère et passionné qui préfère *Aurélien* à *La Semaine sainte* - ce qui est loin de me vexer - et pour qui il ne subsiste rien, dans *La Semaine sainte*, ni du surréalisme ni du communisme, pas même à l'état de *traces*.
>
> (XXIX, 12)

La lecture de Jean d'Ormesson rappelle aussi *La Fin du "Monde réel"*. Erronée mais légitime, elle se situe sur un terrain mi-littéraire, mi-politique, qui rejoint en partie la seconde scène relatée par le postfacier des *Communistes*.

L'"auteur" ne récuse pas les termes de l'alternative proposée par Jean d'Ormesson :

> Il est indiscutable que mon langage ne serait pas ce qu'il est s'il n'était sorti du surréalisme (certains disent avoir trouvé dans mon roman le style du *Paysan de Paris*). Mais il y a entre *La Semaine* et *Le Paysan* une différence fondamentale : *le contenu*.
>
> (XXIX, 12)

Il n'y a entre Jean d'Ormesson et les lecteurs politiques des *Communistes* qu'une différence de conviction :

> Pour ce qui est du communisme, je suis fort heureux qu'il ne reste pas dans *La Semaine sainte* la moindre trace du communisme *tel que se l'imaginent* les gens, par exemple Jean d'Ormesson.
>
> (XXIX, 12)

La Semaine sainte ne figure donc pas le moment où la "confiance retrouvée" risque d'être de nouveau perdue. Contrairement au postfacier *O.R.C.*,

l'"auteur" va jusqu'à admettre une relation de cause à effet entre "convictions" politique et esthétique.

> J'ai dit à Gabriel d'Aubarède, qui m'interviewait pour *Les Nouvelles Littéraires* : "Je n'aurais pu écrire *La Semaine sainte* si je n'avais pas été communiste".
>
> (XXIX, 12)

La Semaine sainte n'est pas moins l'oeuvre d'un communiste que le dernier roman du *Monde réel*.

Bientôt la question de l'objectivité ressurgit.

> Mes critiques - sauf un ou deux - sont des gens qui se sont trouvés devant un problème que je comprends très bien et devant lequel il faut dire qu'ils ont réagi avec beaucoup d'honnêteté. Leurs erreurs me concernant m'apprennent un peu mieux à ne pas juger autrui par les idées *a priori* que j'en ai. Et je me trouve en avoir, même à mon corps défendant...
>
> (XXIX, 12)

La comparaison se resserre autour des deux derniers romans.

> Il y a entre *La Semaine sainte* et *Les Communistes* des ressemblances profondes que je ne cesse de souligner et dont je ne peux m'expliquer qu'elles ne sautent pas aux yeux des critiques que par le fait qu'ils n'ont pas lu *Les Communistes*; ou bien ils ne considéreraient pas dans *La Semaine sainte* comme une nouveauté cette fameuse histoire de l'*objectivité*.
>
> (XXIX, 12-13)

La restriction, qui s'accompagne du premier trait décoché contre les critiques, n'est pas sans rappeler le cas d'un Marty, lecteur qui n'a pas lu *Les Cloches de Bâle*.

S'il existe une différence "quantitative" entre *Les Communistes* et *La Semaine sainte*, la hiérarchie se renverse.

> Ils s'étonnent et considèrent comme *contraire au réalisme socialiste* que je parle de Berthier, La Rochefoucault-Liancourt, ou Richelieu d'une façon si compréhensive, sans en faire des caricatures.
>
> Je dis et je répète que c'est exactement ce qui se retrouve dans *Les Communistes*, où il m'était beaucoup plus difficile d'être objectif, devant les hommes vivants engagés dans un combat où je ne suis pas absent. C'est le cas des portraits de Paul Reynaud et d'Anatole de Monzie, personnages historiques, du colonel Avoine, catholique pratiquant, du jeune prêtre aussi, à la mort duquel on assiste...
>
> (XXIX, 13)

Loin de revendiquer - comme il le fit à la Grange-aux-Belles - la restauration du contrat de fiction pour lire *Les Communistes*, l'"auteur" insiste sur la "vérité des faits" et des portaits. Mais accréditer la lecture référentielle des uns - les lecteurs de la Grange - c'est implicitement dénoncer celle, "étroitement politique", des autres.

> Ce ne sont là aucunement des caricatures, mais de la part de l'auteur des essais de comprendre des gens qui pensent différemment de lui.
>
> (XXIX, 13)

L'auteur du dernier roman du *Monde réel* ne disait du bien ni d'une certaine politique ni des seuls communistes. Il tâchait de comprendre "les autres". Pour que la première version des *Communistes* bénéficie après coup d'une "bonne lecture", il suffit que les critiques usent à l'égard de l'auteur de la même objectivité que ce dernier à l'égard de ses personnages.

Une fois réglé le problème de l'objectivité, l'"auteur" dénie à *La Semaine sainte* toute forme d'originalité :

> Ce sur quoi l'on me dira : "Dans tout cela, vous esquivez la question... *La Semaine sainte* ne répond pas à l'idée que nous nous faisons du réalisme socialiste." Pas plus qu'à l'idée du communisme que peuvent se faire, par exemple, Jean d'Ormesson ou Pierre de Boisdeffre.
>
> (XXIX, 13)

Passant aux questions d'écriture, aux "interventions d'auteur que j'y ai introduites" (XXIX, 13), l'"auteur", à défaut de pouvoir souligner la continuité avec *Les Communistes*, revendique sa fidélité à l'égard du réalisme socialiste. Sur ce terrain-là non plus, *La Semaine sainte* ne fait guère preuve d'originalité. Elle ne transgresse nul interdit :

> C'est Balzac qui voulait l'interdire à Stendhal. Mais le réalisme de Stendhal s'en accommodait cependant.
>
> (XXIX, 13)

L'auteur de *La Semaine sainte* n'a démenti sa fidélité ni à l'égard de son oeuvre propre, ni à l'égard des sources françaises du réalisme socialiste :

> Sans doute est-ce pour certains critiques une *nouveauté* que le réalisme socialiste puisse trouver matière dans l'histoire nationale d'avant le XXème siècle, ou, à plus brutalement parler, d'avant octobre 1917.
>
> (XXIX, 13-14)

En quoi ils ont tort, personne n'ayant imposé une telle loi. Et si "l'auteur" rappelle son combat contre "l'idée schématique et absurde" qu'on se fait du réalisme socialiste, il ne revendique nulle exclusivité de sa pensée;

d'ailleurs, "c'est une question ouverte où tout n'est pas tranché" (XXIX, 14).

Pas plus sur le terrain de l'objectivité que sur celui des intrusions d'auteur, ou de la conception du réalisme socialiste, *La Semaine sainte* ne fait figure d'oeuvre nouvelle.

Ce n'est qu'à l'issue de la rétrospection vers l'époque du passage [88], qu'à la faveur de la mention du rôle d'Elsa dans l'itinéraire de l'auteur ancien, qu'une lecture en propre de *La Semaine sainte* s'esquisse. Le commentaire ne porte plus sur les personnages historiques, susceptibles d'être comparés à leurs homologues dans *Les Communistes*, mais sur la figure de Théodore Géricault [89]. Au souci de l'authenticité se substitue l'accaparement posé comme inconscient du personnage principal du *Cheval blanc* :

> Je me souviens de ma stupéfaction devant la naissance du personnage de Michel, jeune homme de la veille de la guerre, animé d'idées généreuses, mais dépourvu d'idéologie, qui se raconte perpétuellement ce rêve d'un chevalier entrant sur son cheval blanc dans une ville conquise, ou libérée, pour délivrer une jeune fille avec de longues tresses. Avec ce que cette image avait de significatif de la jeunesse du temps de Munich, et de son égarement devant la défaite française.
>
> (XXIX, 15)

L'aspect historique du personnage est nié, puiqu'il a pour pilotis non le Géricault réel, mais James Dean. Image anachronique, il "incarne une jeunesse douée de toutes les qualités humaines" (XXIX, 15) à qui la société ne propose "aucun but répondant à ces qualités" (XXIX, 15). La jeunesse contemporaine de Munich, davantage que celle de la fuite du roi [90].

Deux approches se succèdent dans "L'auteur parle de son livre". A une sorte de préface ultérieure pour la première version des *Communistes* se substitue la présentation "quand même" du roman de 58. Une telle dualité disparait du second texte, découpé de telle sorte qu'il ne traite plus que du "problème de l'objectivité" et se borne au couple que forment *La Semaine sainte* et *Les Communistes*.

3.5.2. "Il faut appeler les choses par leur nom" (XXIX, 16-19)

La même dégradation affecte l'univers des critiques et celui des personnages, les seconds étant saisis à travers la vision attribuée aux premiers :

> Les critiques de *La Semaine sainte* se sont grandement étonnés de ce qu'ils appellent mon objectivité. C'est-à-dire du fait que je parle d'hommes que je devrais, à leur sens, haïr, me représenter ou représenter aux autres comme des monstres ou des caricatures, que je parle de ces hommes sans haine, voire avec sympathie, que je donne d'eux une image humaine. C'est-à-dire réaliste, et non polémique.
> (XXIX, 16)

A l'instar des critiques, les personnages ont perdu leur nom et leur singularité. S'il faut encore comprendre les uns, l"auteur" ne semble plus espérer être compris des autres.

> Il me serait facile de dire que la polémique du roman réaliste est dans l'interprétation générale de l'époque, et non pas dans la distorsion des images particulières. Je veux dire, d'expliquer comment et pourquoi *comprendre* un

> personnage qui m'est socialement ennemi, si je crois avoir raison, me paraît autrement convaincant pour le lecteur que de mettre un masque de carnaval à un être qui respire.
> (XXIX, I6).

Critiques et personnages se superposent, comme dans "L'auteur parle", mais par le biais des seconds les premiers sont cette fois dénoncés.

L'erreur devient illégitime, elle témoigne d'une méconnaissance qui affecte autant l'oeuvre que l'homme qui l'a écrite :

> Ne suis-je pas l'auteur de ce poème qu'un Révérend Père a pu commenter positivement pendant un carême du haut de la chaire de Notre-Dame, et qui s'appelle *La Rose et le Réséda* ? Qu'y-a-til d'extraordinaire à ce que l'homme qui a placé sur le même plan *Celui qui croyait au ciel* et *Celui qui n'y croyait pas* soit l'auteur de *La Semaine sainte* ?
> (XXIX, 16-17)

La réfutation témoigne d'une virulence inconnue de "L'auteur parle de son livre"; ce qui n'était alors qu'une hypothèse se change en accusation et la méprise en malhonnêteté:

> Mais ce qui me paraît, à moi, fort curieux, c'est que ce soit sur ce point, de *l'objectivité*, que l'on oppose si généralement *La Semaine sainte* aux *Communistes*, et je ne puis me l'expliquer qu'en pensant que les critiques n'ont lu dans *Les Communistes* que le titre, et non les six volumes.
> (XXIX, 17)

Dans les pages qui suivent, *La Semaine sainte* s'efface. L'analyse se concentre sur *Les Communistes*. Les personnages retrouvent alors leur singularité : la longueur de l'évocation comme l'ordre dans lequel ils sont cités diffère du premier texte. L'énonciateur commence par le "héros" :

> Faut-il attirer leur attention sur le fait que Jean de Moncey, le personnage en quoi s'incarne la jeunesse française de 1940, a qui va la sympathie du lecteur, a pour idéal le Michel Vieuchange de *Smara*, ce voyageur du Sud-Marocain, qui a donné sa vie pour découvrir une ville inconnue dans les régions des nomades. Ce jeune chrétien, victime d'une inutile croisade.
>
> (XXIX, 17)

Jean de Moncey, créature fictive, précède les personnages historiques évoqués par "L'auteur parle" :

> Faut-il souligner ici la présence du colonnel Avoine, et *l'objectivité* de l'auteur envers cet officier dont le fils est un religieux cloitré, lui-même catholique pratiquant ? Faut-il renvoyer les critiques à l'image du prêtre qui a élévé Jean de Moncey, l'abbé Blomet, à travers tout le livre, et aux pages de sa mort ?
>
> (XXIX, 17)

Les hommes politiques qui figuraient en tête de l'énumération du premier extrait n'apparaissent ici qu'en troisième position. Mais la précision qui permet de mesurer l'impartialité de l'auteur à leur égard est proprement inédite :

> Faut-il rappeler l'image du ministre de Monzie, ou de M. Paul Reynaud, qui ne sont en rien des caricatures, et qui m'ont valu il y a dix ans bien des étonnements et des reproches de quelques camarades habitués à en entendre parler sur un tout autre ton dans *L'Humanité* ?
>
> (XXIX, 17)

Véritable relecture de la première version des *Communistes*, le paragraphe substitue à l'image, donnée par le tome 26, d'un roman loué à tort, celle d'un livre "blâmable" sur le plan politique. La réfutation, directe,

explicite, des critiques, se double, dans l'espace *O.R.C* de celle, indirecte et implicite de la seconde scène de lecture relatée par *La Fin du "Monde réel"*.

Les "reproches" sur lesquels s'arrête l'énonciateur infirment en effet l'appréciation portée par ceux que le tome 26 désignait comme "mes amis politiques". C'est de *L'Humanité* que *Les Communistes* diffère, non de la "réalité". Pas plus en ce second texte que dans le premier, le statut de fiction n'est en jeu.

A la suite de l'anecdote, de la scène implicite qu'elle renferme, l'accusation rebondit. Le référent du pronom démonstratif ("ceux") devient plus vague, plus général; il ne se réduit plus nécessairement aux seuls critiques, qu'ils soient ou non de droite :

> Mais ce n'est pas possible, ceux qui parlent ainsi de mon roman, n'ont pas lu les pages sur la mort héroïque du lieutenant de Versigny et de ses dragons dans leurs chars, du lieutenant de Versigny, camelot du Roi, qui a dans sa poche au moment de mourir la photo de S.A.R. la Comtesse de Paris ?
>
> (XXIX, 17-18)

La désignation des clivages politiques, présents dans le roman, devient plus insistante à mesure que l'énonciateur en souligne la vanité.

> Ils n'ont pas lu la description de la bataille de la Horgne, l'épopée des spahis, et de leur chef le Colonel Marc, dont vous pouvez jurer qu'il ne pensait pas comme moi.
>
> (XXIX, 18)

Bientôt, l'énonciateur se transforme en "relecteur" pour un roman encore vierge de toute lecture digne de ce nom :

> Ils n'ont rien lu de tout ce qui dans ce livre d'un ancien combattant de 40 saigne encore aujourd'hui en moi quand je me relis, de tout ce qu'il y a eu de commun entre moi et ces hommes qui ont su ou ont voulu mourir pour la France dans ces temps des lilas et des roses...
>
> (XXIX, 18)

Les Communistes ne sont plus désignés comme roman ni même comme oeuvre de l'auteur ancien. Les marques de la première personne associent sujets énonciateur et énoncé, celui qui relit et celui qui vécut, avec d'autres quelles que soient leurs convictions politiques, le drame de la défaite et de la France occupée [9].

Le retour de la comparaison avec *La Semaine sainte* récuse, explicitement, la pertinence de toute dictinction d'ordre politique :

> Quelle différence y a-t-il, au-delà des convictions politiques, entre *La Semaine sainte* et *Les Communistes* ?
>
> (XXIX, 18)

L'énonciateur reprend les arguments qui étaient déjà ceux de "L'auteur parle de son livre", mais avec cette virulence qui caractérise "Il faut appeler les choses par leur nom".

> Je vais vous le dire, moi, c'est que *La Semaine sainte* est un livre où je parle d'hommes qu'il ne m'était pas difficile d'aimer, et avec la tranquillité du coeur. Tandis que *Les Communistes* sont le livre du déchirement français, de cette chose en moi saignante, pour les hommes de mon pays, dont j'ai partagé les périls et les douleurs, et qu'ici *l'objectivité* demandée est autrement grande et terrible, autrement directe et humaine.
>
> (XXIX, 18)

Si le postfacier du tome 26 rappelait pareillement les "années terribles", les dangers partagés avec les hommes et femmes de la Grange-aux-Belles (XXVI, 301), il ne s'agit plus ici des lecteurs ni des seuls communistes. La confusion du réel et de l'imaginaire fait passer le personnage de l'auteur ancien du côté des "personnages romanesques", laissant lecteurs et critiques anciens de l'"autre côté du miroir".

Le dédoublement de l'énonciateur accentue le bouleversement du dispositif *O.R.C.* : celui qui "parle" se relit, devient, pour lui-même, ce lecteur impartial qui a manqué à la première version d'un livre au titre trompeur :

> Excusez-moi d'y mettre cette violence du ton, mais j'ai relu *Les Communistes* pour voir si je ne me trompais pas sur leur compte, et riez de moi si vous voulez, quand j'en arrive aux jours de mai, c'est un livre qui me serre la gorge, de tout ce qu'il me rappelle que j'ai vu, de mes compagnons d'alors, qu'ils fussent socialistes ou monarchistes, de tout ce gâchis monstrueux des possibilités humaines, de toute cette France en morceaux...
>
> (XXIX, 18)

La page s'achève sur un ultime retour de la comparaison. Si, dans le premier extrait, *La Semaine sainte* ne pouvait se comprendre sans la dimension de l'engagement politique, à présent :

> [...] On s'étonne que je parle du Maréchal Berthier sur un certain ton : mais où diable ai-je appris à le faire sinon dans l'armée française, sur les champs de bataille des Flandres et de l'Artois, où se passent *Les Communistes*, et je vous jure que c'est d'avoir écrit *Les Communistes* qui m'a appris à écrire *La Semaine Sainte*, n'est-ce pas l'évidence même ?
>
> (XXIX, 18)

La Semaine sainte naît à la fois, confusément, de l'expérience des *Communistes* et de la drôle de guerre. Une telle vision se rapproche de la version proposée par *Les Incipit*, de l'hypothèse de la perpétuelle réécriture d'un livre par le suivant [92].

La conclusion du second extrait de *J'abats* systématise le refus des différences entre les livres, comme entre fiction et réalité, ou encore entre écritures romanesque et poétique [93] :

> Car c'est dans la réalité que le réaliste puise son art, je n'aurais jamais compris les soldats de Napoléon et de Louis XVIII, si je n'avais pas servi dans les armées de Foch, comme Aurélien, dans celle du pitoyable Gamelin, comme Barbentane et Jean de Moncey.
>
> Je suis un réaliste, je me réclame du réalisme dans le roman comme dans le poème.
>
> (XXIX, 18-19)

La dimension politique s'est évanouie : la profession de foi réaliste a remplacé la profession de foi communiste de "L'auteur parle de son livre".

Par le biais de critiques qui ne sauraient figurer parmi les destinataires d'une écriture réaliste socialiste, le tome 29 s'est mué en préface ultérieure pour la première version des *Communistes*. Placés en position de lecteurs légitimes par "L'auteur parle de son livre", les critiques en sont chassés, non par le truchement d'instances valorisées - il n'existe pas d'équivalent des lectures d'Elsa ou de Marcel Cachin - mais par celui des personnages, dépouillés de leur statut de fiction.

Cependant le relai par la critique - critique de droite qui se tait dans le tome 7 et "crie" très fort dans le tome 26 - permet la dénonciation d'une lecture qui réduit *Les Communistes* aux seuls communistes. Réduction

plus grave que celles d'un Marty, ou des critiques marxistes et socialistes, qui ne voient dans *Les Cloches* que l'enjeu idéologique.

La prétérition permet finalement de proposer une relecture de la première version, capable de ressusciter la méfiance des lecteurs "les plus politiques" des *Communistes*.

L'ensemble préfaciel du tome 29 témoigne ainsi, d'une tout autre façon que le tome 7, du désir de réconcilier "la vie" et "l'oeuvre". Non plus en faisant coïncider l'écriture d'une page deux avec le Deux de la vie - Elsa pour qui écrire "Diane" - mais en identifiant lecteurs et personnages, puis l'auteur et ses personnages, tout en substituant aux "hommes et femmes" de la Grange-aux-Belles, les combattants de 40, réunis en dépit de leurs différences politiques ou religieuses.

Conclusion du chapitre deux

En passant d'une approche chronologique, fidèle à la succession des volumes, à une analyse rétroactive, il nous a semblé saisir le véritable "incipit" à partir duquel s'élabore la fiction *O.R.C.*. Les "scènes finales" relatées dans *La Fin du "Monde réel"*, la double réception de la première version des *Communistes* constituent, à nos yeux, le point d'ou "repartir", le lieu d'où ressurgit, pour le préfacier *O.R.C.*, la nécessité d'une réponse, ou d'une défense.

L'élaboration de la fiction préfacielle témoigne du désir d'en finir avec certaines évidences, d'empêcher certaines réductions. Et prioritairement de faire en sorte que la question de la destination de l'écriture ancienne cesse d'aller de soi. De l'enfance à l'âge surréaliste puis réaliste, la concurrence entre les destinataires privés interdit toute représentation du "passage" qui ferait place à la question soulevée par *Commune* : "Pour qui écrivez-vous ?".

Dans le cadre *O.R.C.*, toute écriture est adressée, mais la forme en est toujours essentiellement privée. "Texte offert" et "texte-excuse" ne sont légitimes que s'ils visent des figures solitaires, et non ce "public semi-privé" que constitue le groupe surréaliste.

Mais l'efficacité de la fiction *O.R.C.* est toute relative. Apparemment il en va de même dans *La Fin du "Monde réel"*. La première version des *Communistes* ne saurait s'adresser au "public restreint" que désigne le titre du "roman". La triple absence - du moment de la conception, comme d'un incipit et d'une figure de destinataire reconnus comme véritablement originaires - évite d'associer *Les Communistes* à un second "passage"

("enfin" réussi), vers une forme nouvelle de l'adresse, vers une conception nouvelle de la finalité romanesque. De même le détour par la linguistique témoigne du refus de régresser vers une conception militante de la littérature.

La "passion de servir" (IV, 15), évoquée par le préfacier sous l'égide du croisement, ne peut plus l'être quand le croisement disparaît.

C'est à la lumière du regard d'Elsa que se départagent, dans le tome 7, bonnes et mauvaises lectures. C'est son intervention, sur la scène énoncée comme sur celle de l'énonciation, dans le tome 7 comme dans le tome 4, qui enclenche le mécanisme de la prétérition, permettant tantôt au préfacier tantôt à l'auteur ancien de récuser ou d'admettre telle ou telle lecture ou relecture. Ainsi l'apparition d'Elsa comme destinataire de l'écriture préfacielle permet-elle de relire *La Sainte Russie* en dépit d'une transgression du contrat de fiction, sans commune mesure avec "la blessure pareille au poignard", évoquée par *La Fin du "Monde réel"*.

La fiction du croisement permet finalement de distinguer les regards attribués au préfacier (la relecture du "Cahier noir" ou le moment de la conception de "Diane") de ceux prêtés au personnage de l'auteur ancien (l'analyse du personnage de Clara Zetkin à l'épilogue des *Cloches de Bâle*).

Elle permet de distinguer ce qui revient à l'écriture - du moins ce qui est posé comme tel - de ce qui appartient à la lecture ou à la réception. Le jeu des petites phrases substitue à la citation des textes eux-mêmes, celle des lecteurs. Aux "aveux" des narrateurs (celui de "Lorsque tout est fini", récusé comme double potentiel de l'auteur, celui du "Cahier noir", accrédité comme tel) succèdent des paroles de lecteurs qui font passer l'"hypothèse du manque" du côté de la lecture et plus

généralement de la réception. Le même déplacement se joue dans les tomes 2 et 7. Si "l'injonction de rupture", formulée par Elsa, dénonce la gratuité de l'écriture de "Diane", les appréciations formulées par les lecteurs et les critiques se rangent en deux catégories : les uns méprisent le contrat de fiction, les autres les exigences d'un réalisme moderne.

Mais dans *La Fin du "Monde réel"*, l'"hypothèse du manque" (le défaut du mystérieux "autre chose") ne permet plus de dissocier l'écriture de la lecture. La disparition du croisement comme la tendance à assimiler lecteurs et critiques, "amis" et "ennemis", coïncident avec l'affaiblissement du contrat de fiction.

C'est donc bien à nouveau de l'expérience déposée dans *La Fin du "Monde réel"* que renaît l'exigence d'une réponse, dans le volume 29 [94]. Mais la revendication de l'objectivité du roman ancien a pour corollaire l'émergence d'une "relecture directe"; dans le second extrait de *J'abats*, le dédoublement de l'instance d'énonciation semble annoncer le moment où le regard de l'"auteur" se relisant rendra inutiles les regards intermédiaires. Paradoxalement, c'est donc aux écrits de 59, choisis et découpés de façon à minorer l'importance de *La Semaine sainte*, qu'il incombe d'annoncer le moment où la version des *Incipit* se substituera à celle des *O.R.C.*, à la fiction, abolie, du croisement.

L'oeuvre à la lumière des personnages

Aux lectures anciennes succède, dans *La Fin du "Monde réel*, la relecture, par le postfacier lui-même, de la première version. Dans la préface des *Cloches*, lectures et relecture s'entrecroisent.

Celui qui se relit, dans les *O.R.C.*, ne ressemble pas à l'auteur dédoublé des *Incipit*. Dans les deux versions, l'auteur ancien écrit sans but conscient, avoué, dans l'ignorance de la suite de l'histoire. Mais, dans les *O.R.C.*, la "thèse" de la non-préméditation affecte à l'écriture ancienne ce que celle du "non-savoir" prête au personnage de l'auteur. Elle permet de retarder le moment d'une "analyse quand même" de la signification réaliste des romans du *Monde réel* [1].

Dans le tome 7, l'improvisation apparaît à la fois comme la conséquence (l'héritage) de l'intervention d'Elsa en cours d'écriture et comme le point de départ de la relecture des *Cloches de Bâle*. Le préfacier, sur les traces de l'auteur ancien qui invente Catherine pour convaincre Elsa, analyse pour la seconde fois l'architecture romanesque. Parties et personnages coïncident : réexaminer "Diane", "Catherine", puis "Victor" et "Clara", c'est nier en même temps toute préconception de la structure romanesque et toute prémonition du destin des personnages.

La relecture de la première version des *Communistes* ne s'effectue, quant à elle, que par le biais de l'analyse de la réécriture. Il ne s'agit plus de réécrire avant d'écrire, de présenter la seconde version avant la première, mais d'atteindre l'écriture ancienne à travers sa transformation.

Le postfacier analyse sa campagne de réécriture en fonction de trois rubriques : "le style", "les personnages" et "l'esprit de responsabilité". Mais en réalité, il s'agit, dans les trois cas, de l'univers des personnages : respectivement des successeurs de Catherine, de Clara et de Victor.

Le dernier paragraphe fait exception, il concerne l'évocation de Dunkerque en 1940.

Progressivement la première version est réhabilitée, et la thèse de la non-préméditation abandonnée. Si réécrire du point de vue du style ou des personnages, c'est "dé-préméditer" l'écriture ancienne, trop visiblement concertée, retrouver un jaillissement comparable à celui qui fit naître "Catherine" ou "Clara", la troisième rubrique - comme son titre l'annonce - place écriture et réécriture sous le signe d'une conscience claire, d'une lucidité revendiquée.

1. *Les Cloches de Bâle*, un roman improvisé ? (VII)

L'architecture romanesque, parcourue une première fois pour répondre au destinataire virtuel, est réexaminée, dans la cinquième partie de la préface en dehors de toute intervention étrangère, de toute "pression" supposée. L'image d'un roman "baroque", "mal fichu", aux parties "disparates" (VII, 20) et aux "personnages juxtaposés" (VII, 19) s'estompe, sans que le préfacier aille jusqu'à proposer l'image inverse d'une architecture progressive, mettant en scène un héros chaque fois "plus

positif" que le précédent. Pourtant le passage d'une partie (et d'un personnage) à l'autre infléchit progressivement l'hypothèse de la non-préméditation, jusqu'à attribuer au personnage de l'auteur ancien la responsabilité de son écriture.

Notre analyse s'écarte progressivement de l'étude linéaire. Le commentaire de la genèse de Catherine occupe les sixième et septième parties de la préface, Victor et Clara étant analysés ensemble dans la neuvième partie. Le plan que nous avons adopté met en relief une disproportion qui n'est pas seulement quantitative : en distinguant l'analyse des pilotis de celle des sources, nous avons voulu montrer que, sinon le personnage de Catherine elle-même, du moins sa présentation par le préfacier est autrement complexe que celles de Victor et Clara.

1.1. Architecture et personnages (VII, 22-24)

L'analyse de l'architecture romanesque s'ouvre sur le moment du "passage", de la charnière interne des *Cloches* :

> Passer du récit qui est *Diane* au livre que sera *Les Cloches de Bâle* ne se pouvait faire qu'à force d'*invention*. L'invention liée à la réalité, c'est le roman. Je répète que ce livre n'a pas été écrit à *l'envers* comme une tapisserie, que j'ai commencé par *Diane* et ensuite justifié *Diane*, fil à fil, en en faisant profiler chaque détail et chaque personnage sur le fond historique d'une quinzaine d'années.
> (VII, 22)

L'improvisation découle directement de la petite phrase d'Elsa; cependant, au fil de l'analyse, de métaphore en reformulation, la "thèse" se transforme ostensiblement en hypothèse à valeur relative [2].

Le préfacier en revient tout d'abord à "Diane", la première partie dévalorisée du roman :

> Il s'agissait de passer de la simple description d'un monde limité (celui des romans de la fin du XIXème siècle) à une vue, au-delà de ce monde, sur toute la société française, et ses prolongements internationaux. C'est-à-dire faire que l'anecdote de *Diane* devienne un épisode de l'aventure humaine au début du XXème siècle, prise dans son ensemble.
> (VII, 22-23)

Cependant dépasser "Diane" ne saurait ranimer le modèle du renversement ducassien : "Catherine" et encore moins "Victor" ne sont jamais analysés en référence au réalisme même incomplètement nommé. Dépasser l'anecdotique première partie, c'est donc en finir plus globalement avec une approche du roman héritée du XIXème siècle.

Dès la phrase suivante, "Diane" se charge d'une valeur transitoire, elle porte en elle la promesse d'un dépassement :

> Ici, comme avant, il serait bien entendu absurde de croire qu'ayant senti, sur un mot d'Elsa, le caractère parcellaire de ce que j'avais entrepris, j'avais d'emblée imaginé le plan de ce qui allait suivre.
> (VII, 23)

La réécriture de la scène originaire laisse entendre quelque chose du reproche ancien. Mais déjà "le caractère parcellaire" cesse de se confondre

avec une écriture gratuite, purement anecdotique. "Diane" s'inscrit dans une nouvelle période de latence.

Reste à concilier dépassement et surgissement. Et c'est la première reformulation, métaphorique, de le thèse initiale :

> Simplement, j'ouvrais la fenêtre : le panorama, il me fallait encore le découvrir.
>
> (VII, 23)

La métaphore permet de dissocier le geste - parfaitement conscient, effectué par le sujet d'un verbe actif - du panorama ignoré, gouverné par l'impersonnel. La volonté de dépasser "Diane", et à travers elle, une écriture à la manière du XIXème siècle, ne se confond pas avec l'adhésion à une esthétique par avance soucieuse d'un sens à construire. Dépasser, ce n'est pas avoir une conscience claire de la suite de l'histoire ni du destin des personnages, ce n'est pas non plus avoir conscience de l'effet à produire sur le lecteur ancien.

Métaphoriquement énoncée, la règle produit immédiatement un déréglement de la structure. Le préfacier commence par "Victor", avant d'en revenir à "Catherine" et de poursuivre par "Clara", sans que l'épilogue soit d'ailleurs nommé comme tel.

Cité à titre d'exemple, "Victor", seul, échappe à la reformulation, à la relativisation progressive de la non-préméditation.

> Une preuve élémentaire de ce que j'avance est que lorsque j'ai écrit *Catherine*, c'est-à-dire la seconde partie du livre, de la page 105 à la page 265, je n'avais pas la perspective de la troisième, *Victor*, c'est-à-dire de la grève des taxis parisiens de 1911-1912, qui est entièrement décrite sur la grève analogue de décembre 1933-février 1934, que j'ai suivie comme reporter pour *L'Humanité* où je

> travaillais, et les données historiques que j'y acquis directement du syndicat des chauffeurs et des survivants de la grève de 1911.
>
> (VII, 23)

A l'anticipation de "Victor" succède l'ellipse de sa durée d'écriture. La troisième partie du roman est achevée quand la phrase elle-même s'achève. la présentation est si rapide que la figure du personnage ne se détache pas de la partie qui porte son nom. Victor se résorbe, n'excède en rien le "c'est-à-dire" qui rapproche les deux grèves [3].

Au-delà de "Victor", le préfacier en revient à Catherine. Les analyses de la signification des personnages féminins et de l'architecture romanesque coïncident désormais :

> L'idée que je me faisais de ce qui allait venir se bornait à l'introduction dans le roman de Catherine Simonidzé, comme figure centrale en face de Diane, qui, elle, n'était après tout qu'une héroïne de type connu et ne pouvait pas *continuer encore longtemps comme ça*.
>
> (VII, 23)

Catherine incarne à soi seule le modèle du dépassement. La réinscription de la petite phrase d'Elsa pour condamner "Diane" la fait basculer vers le XXème siècle, l'érige au rang d'héroïne d'un type nouveau, sans qu'elle se confonde pour autant avec la notion de héros positif.

> Introduire ici Catherine, c'était, par son origine, son pays, ses idées, rompre avec l'étroite anecdote parisienne, le monde d'Henri Becque, de Maupassant, d'Alphonse Daudet. C'était par là caractériser ce qu'il y avait de nouveau dans la société moderne depuis *La Parisienne* ou *Froment jeune et Risler aîné* [4].
>
> (VII, 23)

Catherine autorise un type de relecture jusqu'ici tenu à distance :

> Le lien entre la vie intellectuelle de Catherine et les puits de pétrole de Bakou, le petit chèque de M. Simonidzé père, par exemple. L'inséparable des idées et des affaires. La donnée mondiale, qui impliquera bientôt la guerre mondiale.
>
> (VII, 23-24)

Par son intermédiaire, la signification romanesque peut être prise en compte et la non-préméditation une seconde fois infléchie : le personnage de l'auteur ancien est crédité d'une conscience, d'une intention qui va plus loin que le geste précédent :

> Ce qui revient à dire que l'entrée en scène de Catherine s'accompagne pour moi, sinon d'une conscience claire de ce qu'il adviendra du roman, d'une vue sur sa fin, du moins d'un point de mire, vers quoi vont converger personnages et récits : l'aube de cette guerre qui donna à toute l'époque son sens de tragédie.
>
> (VII, 24)

Une métaphore visuelle ("la mire") chasse l'autre ("le panorama") tandis que l'horizon, vers lequel tend le roman, appelle l'analyse de l'épilogue [6].

> Mais parce que j'étais tenu par *Diane*, pour que *Diane* demeurât la projection sur une manière de ciel de lit de toute l'histoire, il ne me fallait pas, au-delà de l'explication que je t'apportais de cette première partie, dépasser de deux années le temps de *Diane*, j'avais décidé de m'en tenir à peu près à ce temps-là.
>
> (VII, 24)

Ressourcée d'abord sur la scène privée, ramenée à la relation qui unit destinateur et destinataire originaire, l'analyse de l'épilogue propose une troisième version de l'hypothèse initiale.

Un pas nouveau est franchi; pour la première fois, une idée claire et distincte est attribuée au personnage de l'auteur ancien qui semble refermer la fenêtre, le panorama n'étant plus à découvrir :

> Aussi fallait-il me borner à 1912, et j'inventai de ne pas chercher dans la guerre éclatée la morale trop évidente du roman, de me borner à la prémonition de la guerre, à la grande illusion de pouvoir l'empêcher, qui prend en 1912 la forme du Congrès socialiste de Bâle.
>
> (VII, 24)

La maîtrise de la signification romanesque, le souci du sens témoignent du rejet de cette "morale" qui n'est légitime que dans un contexte privé (VII, 21).

L'analyse de l'épilogue est aussi détaillée que celle de Catherine. Même si le personnage de Clara se nourrit, comme Victor, de l'histoire contemporaine.

> Peut-être, tout aussi bien que pour la grève des taxis, y avait-il image ici d'un fait contemporain : le Congrès d'Amsterdam auquel avaient appelé Henri Barbusse et Romain Rolland, et ce sentiment que j'avais eu dès la minute de l'incendie du Reichstag, que le phénomène de 1914 risquait de se reproduire sous nos yeux.
>
> (VII, 24)

Le premier événement cité est redoublé de l'écho subjectif qu'éveille en l'auteur un autre fait contemporain. Le rapprochement entre les deux

congrès n'est, à la différence des deux grèves, qu'une hypothèse qui ne saurait épuiser le sens de l'épilogue.

Finalement la thèse du non-savoir se substitue à l'hypothèse de la non-préméditation. Elle ne concerne plus l'écriture, mais la biographie "réelle" ou "fictive" de l'auteur et des personnages :

> En d'autres termes, je ne savais pas, jetant Catherine dans la bagarre, ce qu'allaient être *Les Cloches de Bâle*, les chemins de l'auteur et des personnages, mais c'étaient déjà pour moi ces cloches-là qui tintaient, la lumière de Bâle au loin.
>
> (VII, 24)

L'analyse de l'architecture, qui dote les personnages d'une signification romanesque, laisse transparaître une hétérogénéité que la suite de la préface confirme. Alors que les sixième et septième parties reviennent sur le personnage de Catherine, dans la neuvième, le personnage de Clara prend corps quand celui de Victor s'efface.

1.2. Catherine, Victor et Clara : l'analyse des pilotis (VII, 24-26, 37-38)

Les derniers mots de la cinquième partie isolent le personnage de Catherine, comme si elle méritait seule une étude approfondie :

> Il faudrait parler de Catherine.
>
> (VII, 24)

En effet, la sixième partie de la préface, consacrée à l'analyse du pilotis, confirme l'altérité radicale du personnage :

> Catherine Simonidzé est le seul personnage réel des *Cloches de Bâle*. Je ne veux pas dire que les autres acteurs du roman sont sortis tout armés de ma tête. Le plus souvent, qu'il s'agisse de Brunel ou de Martha Jonghens, ils ont été reconstruits à partir d'une histoire entendue, d'un souvenir, d'une image. La part d'invention l'emporte à quatre-vingt-dix-neuf pour cent sur la petite graine de réalité d'où ils naissent.
>
> (VII, 24-25)

Les autres ne nécessitent pas d'étude isolée. Tous relèvent du même mécanisme :

> Chez eux, au départ, il n'y a guère que les conditions du personnage, un homme qui se découvrira usurier, une jeune femme qui tient une pension de famille... Le reste est inventé, l'être humain. Pour Catherine, c'est tout le contraire : l'être humain m'était donné.
>
> (VII, 25)

Mais l'existence d'un modèle à peine posée, le commentaire de la genèse procède par dénégation.

> Melle Simonidzé, qui s'appelait autrement, est un mythe de mon enfance. C'est une silhouette qui passe dans le milieu des miens, un personnage romanesque dans la vie réelle.
>
> (VII, 25)

Sans être nié, le pilotis, se charge, dès "le monde réel", d'une aura fictive [6].

Au-delà, la préface réécrit l'*Avant-lire*. Catherine se substitue au personnage de Marguerite.

> Elle apparaissait à la maison à des intervalles irréguliers, longs parfois, elle surgissait avec un flot d'histoires dont on parlait ensuite devant moi.
>
> (VII, 25)

Contrairement à Marguerite, elle mêle histoires individuelle et collective:

> Je n'ai inventé ni ses rapports avec Libertad, ni la fidélité que lui gardera le capitaine Jean Thiébault à travers sa carrière militaire, ni l'apparition dans sa vie des bandits en auto, ni la tuberculose.
>
> (VII, 25)

Si par elle pénètrent dans le roman - tel qu'ici présenté - le directeur de l'*Anarchie* ou la Bande de Bonnot, elle ne se fait pas plus qu'Elsa vecteur de réalisme [7]. Ce n'est pas l'auteur, mais l'enfant qu'elle influence :

> L'enfant que j'étais a longtemps rêvé de celle qui s'appelle ici Catherine. Elle a joué dans son développement spirituel un rôle singulier.
>
> (VII, 25)

Les marques de la troisième personne insistent sur la mise à distance de l'auteur ancien. Des bribes de souvenirs s'accrochent à Catherine :

> Elle apparaît à la maison dès les premiers jours du siècle, c'est-à-dire quand nous habitions encore avenue Carnot (ma famille n'a émigré à Neuilly qu'à l'automne 1904). Les premiers portraits d'elle que je retrouve en moi sont encore éclairés au gaz ou aux lampes à pétrole.
>
> (VII, 25)

Marguerite, l'initiatrice indirecte dans l'univers de l'écriture, est remplacée par celle qui ouvre devant l'enfant les portes de la lecture. L'ellipse pratiquée par le tome 2 de l'apprentissage de la lecture est réparée sous le nom de Catherine.

> Mais, dès que j'ai su lire, j'entends autrement qu'à déchiffrer les mots, dès qu'il m'est arrivé d'avoir sur ce que je lisais mes idées à moi, et cela fort jeune, la vraie Catherine avait cessé d'être un fantôme : parce qu'elle avait entendu je ne sais quoi, dans une remarque que j'avais faite, elle s'était mise à me traiter comme un homme, à me parler, à me prêter des livres.
>
> (VII, 25)

L'image qu'en propose "Le Mentir-vrai" affleure, sans que le terme de "secret", bientôt choisi pour la qualifier, ne soit souligné par l'italique par exemple [8]:

> Elle était devenue un secret, je ne puis pas dire que j'étais amoureux d'elle, elle était trop belle pour cela, mais je l'attendais, j'attendais son suivant passage, comme on fait les oiseaux migrateurs, supputant la saison, ah voici la première cigogne !
>
> (VII, 25-26)

Rien ne rappelle ici la suspicion éprouvée par l'enfant de l'*Avant-lire* à l'égard du "roman de papa" (II, 13). Avec Catherine, l'auteur découvre, "avant [sa] première communion, Gorki, Tolstoï, Romain Rolland, Nietzsche..." (VII, 26) [9] :

> Ce qu'il m'en restait, c'est une autre affaire, mais c'était comme si on m'avait mené dans des banlieues étranges dont je ne pouvais me rappeler le chemin et où plus tard la vie me

> ramènerait, je les reconnaîtrais soudain, leurs décors familiers, après avoir des années songé d'elles comme de villes légendaires, pour les retrouver avec le tramway qui y mène, leurs épiceries, leurs jardins qui ont perdu les proportions fantastiques, mais aussi soudian cette plaie qui saigne, ce Graal de notre époque.
>
> (VII, 26)

L'évocation par le détour d'une fiction, - "c'était comme si" - qui mêle conditionnel et métaphore filée, s'oppose à la froide liste, dressée par l'*Avant-lire*, des oeuvres lues avant l'âge du bacchalauréat.

A l'issue du récit, "la vraie Catherine" n'appartient plus qu'à la biographie.

> Quand j'y songe, la vraie Catherine, j'ai eu beau la voir quatre ou cinq fois l'an de 1902 à 1912, il est bien probable que je l'ai complètement réinventée.
>
> (VII, 26)

L'analyse se clôt sur une formule synthétique qui brouille le partage du réel et de l'inventé, parce que l'essentiel est ailleurs :

> En tout cas, la Catherine des *Cloches* est vue avec les yeux de mon enfance, cette part d'imagination de l'enfance ensuite difficilement démêlable de la réalité. A la minute où j'ai fait appel à cette apparition parce qu'il me fallait t'expliquer moins *Diane* que le fait de l'avoir écrit, elle est venue à mon aide comme si je lui avais envoyé un petit bleu... un pneumatique enfin. Je l'ai fait parler comme elle me parlait de Pascal ou des *Liaisons dangereuses* quand j'avais onze ou douze ans.
>
> (VII, 26)

Celle qui, dans la biographie fictive, se substitue à Marguerite, joue sur la scène de l'énonciation préfacielle un rôle d'intermédiaire. L'écriture romanesque retrouve sa vocation privée, avant de se charger une nouvelle fois de sens.

La notion d'héroïne d'un type nouveau "par son origine, son pays, ses idées" (VII, 23) se précise, en même temps qu'elle se restreint à la dimension idéologique du personnage :

> Elle représentait pour moi cette liberté, cette audace de la pensée qui battait en brèche les idées de ma grand'mère ou de ma tante Marie. C'est drôle qu'elle soit ainsi entrée entre nous comme une complice, afin bien plus de faire qu'à tes yeux j'apparaisse, moi, tel que je souhaitais que tu me voies, que d'être l'héroïne d'un roman.
>
> (VII, 26)

Mais l'idéologie de la "vraie Catherine" est finalement analysée dans sa dimension privée. Le personnage incarne une "audace de pensée" transgressive par rapport à l'univers de l'enfance mais qui n'est pas analysée à l'intérieur de l'économie romanesque, dans sa relation avec Victor par exemple.

Si Catherine se prête à une nouvelle prise de conscience, celle-ci ne concerne en rien le personnage du lecteur ancien.

> J'ai essayé de te gagner avec Catherine, je le comprends aujourd'hui.
>
> (VII, 26)

Catherine n'a pas été inventée pour répondre à la question rapportée par le tome 29 ("Qui cela aidera-t-il"?). La fiction préfacielle maintient la

signification du personnage dans le cadre de la relation qui unit destinateur et destinataire originaire [10].

> Elle était morte depuis quinze ans, s'étant jetée avec ses illusions dans un lac du Caucase. Elle en déplongeait pour donner force aux miennes.
>
> (VII, 26)

Catherine n'est porteuse d'aucun savoir, d'aucune certitude. Le rôle idéal qu'elle joue dans la relecture préfacielle tient à cette part en elle de l'illusion , qui la distingue radicalement de Victor [11].

Victor n'existe pas en tant que personnage romanesque. Il se confond tout d'abord avec la partie du roman qui porte son nom. Rien ne permet de savoir si un ou plusieurs pilotis sont entrés dans la composition du personnage. A l'absence d'analyse de la genèse s'ajoute, dans la neuvième partie de la préface, la disparition pure et simple de celui qui n'est que le représentant de sa classe.

Alors que Catherine s'individualise jusque dans la réponse à ceux des critiques qui ne voient en elle "que l'histoire d'une petite putain" (VII, 38), Victor connait le sort inverse; la "critique marxiste" est mécontente de l'ensemble des chauffeurs de taxis (VII, 38), Victor compris, semble-t-il.

Mais la différence va plus loin. Alors que, dans la préface, Catherine n'incarne pas l'anarchie, Victor et les siens incarnent - même mal - l'"idéologie triomphante" (VII, 38).

Quand Victor achève de se dissoudre, Clara au contraire s'individualise. Le roman ne semble plus articuler que trois figures féminines :

> Avant d'en finir ne me faut-il pourtant pas m'expliquer sur le choix symbolique de Clara Zetkin opposée à Diane ou à Catherine, comme prémonition de la femme de demain [...].
> (VII, 37)

Alors que la signification du dépassement de "Catherine" par "Victor" est aveuglée, il n'en va pas de même du côté des protagonistes féminines [12]. L'adjectif, "symbolique", en souligne la portée. Puis s'ouvre l'analyse de la genèse qui faisait défaut pour Victor. Clara a beau être le seul personnage historique du roman, ne se nourrir que d'un pilotis unique, elle en multiplie les facettes; elle se construit - comme Catherine - d'éléments superposés.

> Ce choix tient évidemment (le peu d'importance donnée à l'époque à son intervention montre que ce ne sont pas des yeux de 1912 ici qui regardent Clara) à ce que Clara Zetkin, pour l'auteur des *Cloches de Bâle* c'était surtout l'Allemande surgie, malgré la police, à la tribune du Congrès de Tours où se forma le Parti communiste français [...].
> (VII, 37-38)

Le préfacier recourt de nouveau à la dénégation : la vraie Catherine, comme le vrai rôle de Clara à Bâle, sont démentis par le travail de l'écriture. C'est tout le sens de la scène avec Marcel Cachin, "se souvenant d'elle plus jeune, à Amsterdam en 1903, probablement" (VII, 38) : le congrès d'Amsterdam redouble celui de Bâle, non pas à la manière des deux grèves de taxis, mais pour mieux marquer l'écart, l'anachronisme produit par le troisième congrès (celui de Tours), qui confère à la Clara des *Cloches*, "cette valeur de symbole, ce caractère lumineux" (VII, 38).

Pas plus que Catherine, Clara ne se réduit à une image simple ou homogène [13]. La relecture préfacielle pose en même temps qu'elle l'aveugle l'altérité qui régit l'univers des personnages. La différence n'est perceptible qu'à travers les silences ou le défaut d'analyse qui affectent le seul Victor.

1.3. L'analyse des sources (VII, 29-30, 36-37)

L'analyse du pilotis n'épuise pas le personnage de Catherine. La septième partie de la préface aborde la question des sources et, à travers elle, un nouvel aspect de la signification romanesque.

Côté pilotis, la sixième partie s'est achevée sur la double scène de méprise - avec Vaillant et Marguerite - qui significativement ne concerne pas Catherine, mais Guy et indirectement Diane de Nettencourt. Inversement la question des sources est abordée à la suite de la scène avec Marty, dans son prolongement.

> Et, en ce temps-là, s'il avait été dit à André Marty que si j'avais choisi d'appeler Catherine Catherine, c'était à cause de la Catherine Earnshaw des *Hauts de Hurlevent*, cela ne lui aurait rien dit. Il s'en serait peut-être souvenu plus tard, à Alger, quand le film tiré du livre d'Emily Brontë souleva chez lui cette colère dont les échos roulèrent pendant des années jusqu'à Paris, si bien que toute allusion à *Hurlevent* paraissait un sacrilège.
> (VII, 29)

La scène conforte le statut de "lecteur-non lecteur" d'un personnage "qui n'avait pas besoin de cela pour me mépriser" (VII, 29) et déplace la valeur

transgressive de Catherine, de l'univers de l'enfance vers celui de la maturité. Au pilotis qui "bat en brèche les idées de ma grand-mère" (VII, 26) s'ajoute une source susceptible de battre en brèche celles d'un Marty par exemple.

La comparaison des deux Catherine est d'abord interrompue par le retour de la dénégation :

> Il n'y a pourtant rien de commun entre les deux Catherine. Sauf que le prénom de la vraie Catherine Simonidzé était le même que celui de la femme, plus tard, qui m'avait fait lire *Wurthering Heights*.
>
> (VII, 29)

Pilotis et source se croisent. La Catherine réelle est ainsi redoublée d'une seconde Elisabeth, nouvelle initiatrice dans l'univers adulte de la lecture [14].

Prénoms réel et fictif s'échangent :

> Cela peut sembler oiseux, stupide : les noms des femmes ont toujours joué dans mes rêves ce jeu de miroirs.
>
> (VII, 29-30)

La comparaison des deux Catherine permet d'en venir au roman, d'appréhender l'idéologie du personnage à l'intérieur des *Cloches de Bâle*, à travers la figure, naguère à peine esquissée, du couple.

> Et puis Catherine Earnshow pour rien au monde ne se serait mariée avec Heatchliff, *cela me dégraderait*, dit-elle. De même, Catherine Simonidzé s'estimerait dégradée d'épouser Jean

Thiébault.

(VII, 30)

Analyses des sources et du pilotis mettent en valeur le même aspect du personnage. La comparaison avec le couple des *Hauts de Hurlevent* empêche d'articuler Catherine et Victor.

> L'indignité de Heatchliff, celle de Thiébault ont de tout autres racines : le premier, c'est l'enfant trouvé, le paysan brutal, gitan peut-être; le second, l'officier, dont la morale est celle de l'armée.
>
> (VII, 30)

L'analyse tend à faire des *Cloches* un premier roman sur l'impossibilité du couple, voire de "Catherine" une sorte d'esquisse d'*Aurélien*, mais la référence n'est pas produite [15].

> Les deux Catherine regardent avec la même horreur cette nature impardonnable de leurs amants. Mais Emily Brontë avait doué son terrible héros de toutes les violences de l'humilié, *il fallait* à ma Catherine, à sa révolte, un homme qui eût toutesles vertus de sa classe, la grandeur d'âme le rendant à ses yeux plus intolérable encore.
>
> (VII, 30)

Le préfacier a beau en être revenu au roman, l'étude de la signification du personnage dans l'économie romanesque manque.

L'analyse s'achève sur une généralisation discursive qui applique à tous ce qui n'a pu être illustré que pour la seule Catherine :

> Je ne vais pas poursuivre ainsi ce jeu de dissemblances, il existe d'autres analogies entre les personnages des *Cloches* et ceux d'autres romans dont on n'apercevra sans doute plus jamais l'écho à travers la trame nouvelle, mais qu'importe ! Je n'ai parlé de cela que pour montrer l'autre source, une autre source du roman, tâcher de faire comprendre combien serait insuffisant de réduire des êtres imaginés à un reflet de gens réels, aux *pilotis*, pour emprunter à Stendhal ce mot commode, dont on ne peut nier le rôle, mais qui sont plus l'occasion que la substance des rêves incarnés.
>
> (VII, 30)

Les autres sources de Catherine sont du même coup passées sous silence [16].

Rien d'équivalent n'est produit pour Victor. L'écart se creuse encore avec Catherine. Pas de source ici mais au contraire la référence à une oeuvre ultérieure. Alors que Catherine se garde d'annoncer Bérénice, l'exemple de Victor est repris au moment où le préfacier compare *La Semaine sainte* aux *Cloches de Bâle*. Cependant le commentaire ne propose aucune signification nouvelle.

> La grève des taxis de 1911-1912 prend sa valeur émotive dans celle de 1933-1934, dans ce qui, à vingt-deux années de distance, demeure semblable dans le mécanisme de la guerre sociale, par exemple le rôle joué par l'emploi du benzol à l'origine de deux grèves.
>
> (VII, 36)

En dépit de l'épithète "émotive" - qui rappelle la "perspective lyrique" sans laquelle on ne peut imaginer Clara, VII, 38 - le préfacier n'ajoute qu'une précision, un exemple qui renforce l'équivalence initialement posée. Dès la phrase suivante, le préfacier a quitté "Victor"; la comparaison avec *La Semaine sainte* s'applique mieux à l'épilogue voire au roman entier, qu'à la seule troisième partie [17].

Pour "Clara", le préfacier ne cite pas non plus de source. Mais la redondance observée pour "Victor" n'a plus cours. Le rejet d'une "morale trop évidente", la soustraction de sens, revendiqués dans la cinquième partie, sont ici complétés de l'adjonction d'un sens supplémentaire.

> [...] L'épilogue, *Clara*, a double valeur : parce qu'il montre à la fois du doigt l'échec de l'illusion ouvrière en 1914 devant le conflit mondial, invinciblement par là nous forçant à considérer la récidive de trente neuf [...].
> (VII, 37)

"Clara", non en tant que personnage mais bien en tant qu'épilogue, rejoint encore une fois Catherine, comme les illusions collectives, l'illusion individuelle [18].

L'inaccompli qui caractérise la fiction est reconduit dans l'univers de l'écriture. Une signification nouvelle se dégage, bientôt étendue à l'oeuvre entière :

> [...] Mais aussi il soulève un problème encore dépourvu de solution, après trente années, et qui apparaît soudain comme thème majeur, non seulement de ce roman, mais de tout ce que je vais au-delà de lui pendant trente ans écrire : le rôle vrai de la femme dans la société à venir, la revendication d'une égalité entre l'homme et la femme, autre que politique. Cela n'est pas une question d'hier ou même d'aujourd'hui, mais de demain.
> (VII, 37)

A l'inverse de ce qui s'est produit pour "Victor", l'oeuvre ultérieure enrichit la relecture de l'épilogue d'une dimension supplémentaire.

Troisième partie ou personnage, Victor est hétérogène. Alors que pour "Catherine" et "Clara", passer (d'une partie à une autre) et dépasser sont synonymes, seul le "passage à Victor" est aveuglé, installé dans la redondance, dépouillé de toute signification spécifique. Si "Catherine" fait passer le roman du XIX$_{ème}$ au XX$_{ème}$ siècle, "Victor" ne fait pas basculer le roman d'un type de réalisme ou d'un type de personnage vers un autre.

La fragilité du personnage romanesque est signifiée tout au long du commentaire préfaciel. Il n'a ni source ni pilotis [19]. Il illustre mal le rapprochement avec *La Semaine sainte*.

Mais l'altérité de Victor rappelle encore une fois *La Lettre volée*. Evidente et invisible, comme l'est l'hétérogénéité de la première version des *Communistes* par rapport à la représentation du *Monde réel* donnée par les *O.R.C.* et par *Les Incipit*.

Lectures anciennes et relecture préfacielle coïncident. "Catherine" est à Elsa, "Clara" est à Marcel Cachin, ce que Victor est à André Marty : un exemple d'(auto)réduction qui ne saurait être érigé en modèle, même dévalué.

2. Réécrire *Les Communistes* ou renouer avec *Le Monde réel* (XXVI)

L'analyse de la réécriture s'étend sur neuf pages qui forment un ensemble apparemment homogène. En dépit de l'existence de rubriques, signalées par des blancs - en double interligne auxquels s'ajoutent certains blancs en interligne simple, à l'intérieur d'une même rubrique -, la page ne constitue plus ici une unité d'écriture ou de lecture. La fragmentation disparaît.

Une autre particularité accroît la différence avec le reste de *La Fin du "Monde réel"*. Une note, à la fin de la seconde rubrique, signale que l'"essentiel" de la postface a fourni la matière d'une "intervention au Théâtre d'Aubervilliers", le 15 février 1967 (XXVI, 309). Précision apparemment inessentielle et déplacée, puiqu'elle n'apparaît ni au début de la postface ni même en tête de l'analyse de la réécriture. Cependant de rubrique en rubrique, la présence d'auditeurs, relayés par le destinataire virtuel, est de plus en plus nettement marquée.

Mise en page et intitulation des rubriques sont cependant en partie fallacieuses. Comme dans la préface du tome 7, de multiples dérapages se produisent. Le plus évident concerne les personnages, analysés dans trois rubriques sur quatre.

La première rubrique, intitulée "le style", ne cite nommément que les deux "héros", Cécile Wisner et Jean de Moncey. Personnages fictifs qui sont, à nos yeux, les successeurs de Catherine.

La seconde rubrique, quoiqu'intitulée "les personnages", ne concernent en réalité que ceux - certains de ceux [20] - qui ont réellement existé, les

successeurs de Clara Zetkin, qui précèdent désormais les successeurs de Victor, analysés dans la rubrique intitulée "l'esprit de responsabilité". Comme Victor en effet, leur caractérisation - par le postfacier lui-même - est d'ordre tantôt sociologique, tantôt politique.

Une dernière rubrique, non annoncée, dépourvue de titre et dont le départ est masqué par l'absence d'alinéa, est consacrée à l'un des "morceaux rajoutés" : la peinture de Dunkerque qui appartient en propre à la seconde version [21].

L'analyse de la réécriture ne restaure pas seulement la continuité textuelle de la postface , elle permet de renouer des liens avec la première version, progressivement réhabilitée, et au-delà avec *Les Cloches de Bâle*, avec le premier roman du *Monde réel*, indirectement éclairé d'un jour nouveau.

2.1. "Le style" (XXVI, 305-307)

A la charnière interne des *Cloches* se substitue, dans le tome 26, une charnière externe. Désormais la coupure passe entre première et seconde versions. Le modèle du dépassement n'équivaut plus à la nécessité d'écrire, au-delà de "Diane", *Les Cloches de Bâle*, mais à celle de réécrire le roman tout entier.

Contrairement au tome 7, la prise de conscience des défauts appartient au personnage de l'auteur, dédoublé. S'il faut attribuer à l'auteur ancien la première version, la seconde, postfacée, renvoie à "l'auteur second" [22].

Ce qu'il faut corriger - non pour la poursuite du roman mais par le biais de la réécriture - ne relève ni de la gratuité, de l'inutilité sociale d'une écriture à la manière de "Diane" ni, inversement, de la passion de *"servir"* (IV, 15). La première version semble trop concertée, la réécriture stylistique doit donner - sinon à l'"auteur second", du moins au futur lecteur - le sentiment de le découverte.

La transformation du système verbal, la substitution progressive du présent à l'imparfait, restitue à la "fiction romanesque" l'aspect de l'inaccompli. Le "passage au présent" organise l'univers des personnages : si l'événement est dans un premier temps d'ordre grammatical ou stylistique, il prend ensuite de multiples significations métaphoriques, selon qu'il s'agit du couple formé par Jean et Cécile, ou des autres personnages "romanesques".

L'analyse se clôt sur le commentaire de l'illustration qui substitue au présent inaccompli de la fiction, "le présent accentué" de la guerre.

2.1.1. "Le passage au présent" (XXVI, 305-306)

La même dévalorisation affecte "Diane" et l'ensemble de la première version. L'une comme l'autre appartiennent à un passé dévalorisé. Mais à la différence du tome 7, c'est ici l'auteur qui se relit :

> Cela pourra paraître une chose secondaire, mais à relire ce roman, je me rendis compte que presque tout y était raconté comme après coup.
>
> (XXVI, 305)

Pour la première fois, l'écriture est explicitement associée à une pratique de la préméditation, mais l'omniscience d'un Balzac remplace l'écriture consciente et finalisée du réalisme socialiste [23] :

> Comme par un homme qui, au moment où il raconte ce qui se passe un beau jour, sait déjà ce que sera, (ou même a été) le lendemain, ce que réservent les années à ces personnages. C'est à vrai dire une tradition du roman du XIXème siècle qui veut que nous écrivions ainsi *au passé*.
> (XXVI, 305)

L'analyse linguistique, qui précède et prépare le récit du passage au présent, se substitue à celle qui, dans le tome 7, opposait deux types d'héroïnes :

> Le romancier introduit parfois, mais rarement, une sorte de présent dans sa prose, une sorte de présent que j'appellerai *un présent de récit*, lequel n'implique pas vraiment que ce qui m'est dit se passe au moment où je le lis, et qui demeure dominé par l'imparfait ou l'aoriste (le passé défini) par quoi le temps semble couler à travers le livre, ces passés de tout repos à quoi l'on retourne très vite.
> (XXVI, 305)

Passé et présent remplacent l'opposition proposée par le tome 7 entre le monde moderne que symbolise Catherine et le petit monde parisien des romans de Becque, Maupassant et A. Daudet (VII, 23) qu'incarnait Diane.

Réécrire, c'est donc ici restaurer la non-préméditation. Mais le même aveuglement frappe la hiérarchisation de la structure romanesque dans le tome 7 et dans l'analyse du passage au présent. Sans que la mise en page ou le nombre de paragraphes ne le soulignent, trois significations du passage au présent sont examinées successivement.

Le phénomène atteint d'abord le couple formé par les protagonistes principaux :

> C'est au cinquième chapitre (le IV au compte de la première version) quand Jean de Moncey revenant à Paris de la maison de campagne des d'Aigrefeuille (les parents de Cécile) prend conscience de l'amour qu'il lui porte, que le présent de l'indicatif me força la main, et que je dus faire passer le récit au présent.
>
> (XXVI, 305)

Un Evénement syntaxique mime, pour le compte de l'auteur, ce qu'il advient au personnage romanesque.

Nouvelle différence avec le tome 7, le procédé apparaît d'emblée chargé de sens :

> Ce n'est pas la première fois qu'il m'arrive de voir ainsi le temps bousculer ce que j'écris, mais peut-être ici était-ce bien la première fois où je me sois demandé la signification de ce passage brusque à l'actualité, où j'en aie pris conscience.
>
> (XXVI, 305)

Le personnage se transforme en intermédiaire grâce auquel réactiver le modèle de la prise de concience ultérieure.

Bientôt fiction romanesque et histoire supposée réelle de la réécriture s'entrelacent :

> Cela commence comme un simple tour d'écriture, mais là, où, allant à [sic] ligne, j'aurais sans doute dû reprendre l'imparfait du conteur, après que Jean eut pensé : *Il ne reverra pas Cécile. Non pas l'ombre d'une raison pour la revoir. Mais le monde est-il raisonnable ? (alors que le texte disait : il ne reverrait pas... Il n'y avait pas l'ombre...)*, j'ai senti le besoin de corriger le paragraphe

> suivant, d'abord en évitant le verbe à nouveau : *Un jour de mai au Jardin des Plantes*. Un point.
>
> (XXVI, 305)

La métaphore de la fenêtre proposée par le tome 7 est relayée par une image cinématographique qui ôte au personnage de l'auteur second le contrôle de son geste :

> Et tout de suite il se produisit un phénomène semblable au gros plan du cinéma, ou plutôt au passage qui s'y fait de l'écran habituel au grand écran : *Elle EST assise sur un banc de pierre, et elle A une robe gris clair et un petit chapeau blanc...*
>
> (XXVI, 305)

Rien de conscient ici. Contrairement à l'analyse du tome 7 qui tend à relativiser l'hypothèse de la non-préméditation. La première phase du passage au présent associe le personnage de l'auteur - en train de réécrire - aux personnages romanesques. L'image de Cécile s'impose à Jean comme le présent à l'auteur [24].

Mais prise de conscience de l'amour et passage au présent n'en sont encore qu'à une période de latence. Les personnages comme l'écriture rétrogradent vers le passé :

> Cela ne continuera pas au-delà de cette rencontre inattendue, au-delà du *mais quand ils SE SEPARENT, il A RATE les travaux pratiques de chimie*, quelques lignes plus bas. Cécile quittée, Jean est ramené au petit écran, au train-train de l'imparfait.
>
> (XXVI, 305-306)

Jeu des temps et majuscules miment la diégèse sur la scène de l'énonciation.

Après un blanc, la généralisation du phénomène s'amorce :

> Une page plus loin, cela me reprit et je corrigeai les temps de mes phrases : c'était qu'à nouveau Jean venait, c'est qu'à nouveau Jean *vient* de rencontrer Cécile. Le présent va s'imposer à lui. Quand, au mois d'aout, il habitera seul dans l'appartement de sa soeur sous le prétexte de préparer ses examens d'octobre, l'homme seul est naturellement en plein présent, dans un présent qui est présence de la femme aimée, même absente, l'obsession de Cécile.
>
> (XXVI, 306)

Ainsi s'achève l'analyse du phénomène pour le compte de Jean et Cécile. Au-delà, l'image du couple disparaît, aucun des deux ne faisant l'objet d'une étude génétique comparable à celle dont bénéficie Catherine [25].

Dans le même paragraphe, le passage au présent change de signification en même temps que de "support" :

> Je croyais l'avoir pris, ce temps auquel je passe, pour le seul amour de Jean, mais voici que dès le 15 août... est-ce qu'à cette date en 1939, même si mes personnages l'ignorent, se met à peser sur eux un sentiment d'imminence... quelque chose va se produire qui fait que je ne lâcherai plus le présent, même pour d'autres acteurs du roman, quelque chose qui va changer la vie. Je les aborde pourtant tous au passé jusqu'à ce que la conscience du danger s'éveille en eux au niveau du verbe, comme le présent pressenti de la guerre.
>
> (XXVI, 306)

La prise de conscience de la guerre relaie celle de l'amour, sans qu'aucun personnage romanesque - ou groupe de personnages - ne soit concerné isolément.

Mais si tous les personnages se confondent, le deuxième type de passage au présent assimile la guerre elle-même à la simple prise de conscience du danger :

> Mais c'est à partir du moment où elle éclata, à la première ligne du second tome : *Depuis le matin on EST en guerre : Paris ne SEMBLE pas bien comprendre*, que le livre tout entier passe au grand écran, au temps présent.
> (XXVI, 306)

Le changement de temps renvoie désormais aussi à une réalité historique, mais la disparition de la dimension subjective n'est pas soulignée.

Les deux valeurs du présent se confondent :

> Maintenant les retours au récitatif passé seront en proportion inverse de la place qu'ils occupaient avant que l'histoire prit son départ. Le passé dominera chez ceux pour qui la guerre est encore chose lointaine, mais, chez les politiciens comme parmi les soldats, on ne vit plus qu'au présent.
> (XXVI, 306)

Réalités objective et subjective se superposent. Le même procédé mesure les écarts de conscience et d'expérience.

Finalement l'image d'une première version , dévalorisée, s'estompe :

> Le tour de style, maintenant, ce sont les retours à l'imparfait.
> (XXVI, 306)

L'écriture au passé cesse de se confondre avec une écriture historiquement dépassée. L'imparfait comme le présent a désormais une signification symbolique, à l'intérieur même du texte réécrit.

2.1.2. "Le présent accentué" (XXVI, 306-307)

Dans les deux derniers paragraphes, le postfacier abandonne l'univers des personnages. La troisième valeur du présent subsiste seule et sa généralisation ne fait plus que souligner le développement de la guerre :

> Au-delà des deux premiers volumes, cela s'accentue de novembre 1939 à mars 1940, où presque tout est au présent , et en avril avec la fameuse alerte à la frontière belge, même quand (chapitre X) : *La guerre s'est à nouveau éloignée.* Et le présent sera définitivement installé au matin du 10 mai : *A trois heures du matin, l'armée allemande est entrée en Belgique et en Hollande. A quatre , les Belges FONT appel à la France...*
>
> (XXVI, 306)

Pour finir, le postfacier retrouve la métaphore du panorama mais loin de désigner un paysage ignoré, elle renvoie à une forme d'illustration commentée de manière inédite [26] :

> C'est que, pour la vraie guerre, tout se passe au grand écran. Si bien, d'ailleurs, que la voyant ainsi, je me suis décidé à adjoindre au texte le panorama des cartes où l'on peut suivre l'évolution des armées et des unités où se trouvent mes personnages. Et cette image topographique est à mes yeux un présent accentué.
>
> (XXVI, 306-307)

A la valeur y compris subjective du passage au présent s'est substituée celle exclusivement objective, référentielle, du présent renforcé. La fiction s'est transformée en film documentaire, la cartographie ne créant plus que l'illusion de suivre "la vraie guerre" en direct [27].

Contrairement au personnage de l'auteur second, l'illustrateur renonce à toute forme de non-préméditation. Toute surprise est désormais exclue.

Après un nouveau blanc, le postfacier reprend et annule le point de départ de l'analyse; la notion de modernité ne s'oppose plus à une conception balzacienne de l'écriture "romanesque" :

> Ce présent accentué que je dis, s'il reflète pour moi, dans ce monde où nous sommes, les moyens d'expression de la cinématographie, je ne l'ai bien sûr pas inventé, il s'est trouvé avant moi chez bien des écrivains.
> (XXVI, 307)

L'opposition entre écritures valorisée et dévalorisée s'estompe, tandis qu'est restaurée la distinction entre "latence" et "conscience" :

> Ce qui est nouveau en lui, ici, c'est la *conscience*. Mais il faut aussi y reconnaître une très vieille tradition de notre langue : c'est le présent des chansons de geste. *La Chanson de Roland*, le poème épique français, les premiers romans au sens initial de ce mot sont écrits entièrement au présent.
> (XXVI, 307)

La référence au Moyen-Age ne s'accompagne pas de la mention d'un réalisme socialiste modernisé, elle coïncide cependant avec la réaffirmation d'une écriture maîtresse de ce qu'elle dit, comme de ses moyens d'expression.

Contrairement au tome 7, l'analyse de la réécriture stylistique n'entraîne pas la relativisation progressive de la non-préméditation, mais son abandon pur et simple, au-delà de ce qui constitue somme toute le roman, l'histoire de Jean et Cécile, sur laquelle le postfacier ne reviendra pas.

2.2. "Les personnages" (XXVI, 307-310)

Réécrire, dans l'univers de personnages, c'est prendre acte de l'abandon du roman, de la décision de l'auteur ancien confirmée par l'auteur second. Il fallait donc, explique le postfacier, retrancher tout ce qui, dans la première version, préparait la suite imprudemment annoncée.

Soustraire, c'est reconnaître que contrairement aux *Cloches*, l'auteur n'a pas écrit sans but, que s'il n'ignorait évidemment pas la suite de l'histoire réelle, il connaissait également le destin des personnages ici évoqués.

Cependant en dépit de son titre, la seconde rubrique ne vise qu'un type particulier de personnages. Le couple n'est pas concerné, pas davantage que les personnages qui occuperont la troisième rubrique : Raoul Blanchard ou Armand Barbentane par exemple.

Sont placés sous le signe de l'amputation (totale) ou de la soustraction (partielle), les successeurs de Clara Zetkin, qu'ils soient anonymes ou illustres.

L'analyse procède en cinq temps. Après avoir commenté la nécessité des "opérations chirurgicales", le postfacier considère successivement trois

cas : le premier concerne les figures de Politzer et de Solomon, fusillés en 1942, le second la figure de Paul Langevin, le troisième des personnages restés anonymes, dans l'histoire comme dans la "fiction" (un seul est nommé par le postfacier, le docteur Cesbron).

Une addition, soulignée comme telle, traite pour finir d'un quatrième cas (Ilya Ehrenbourg) et du choix d'un second type d'illustration.

2.2.1. "Une série d'opérations chirurgicales" (XXVI, 307-308)

La seconde rubrique en revient au personnage de l'auteur ancien et, pour la première fois, au commencement de l'écriture ancienne :

> Quand je me mis à écrire *Les Communistes*, tout ce que je disais préparais la suite : aux personnages nécessaires pour le roman qui va de février 1939 à juin 1940, j'en avais adjoint d'autres, ici accessoires, mais susceptibles, au-delà de la défaite et jusqu'après la Libération, de se mettre à jouer un rôle de premier plan.
>
> (XXVI, 307)

L'affirmation d'une "préméditation originaire" s'oppose radicalement au processus de la naissance des *Cloches*. Et pour souligner peut-être plus fortement encore la contradiction, le postfacier a recours à l'une des métaphores du tome 7 :

> Autrement dit, j'avais dans cette première série des *Communistes* semé les graines perdues des romans que je n'ai par la suite pas écrits.
>
> (XXVI, 307)

Mais la germination ici est condamnée. Par l'abandon du roman, le renoncement à la volonté de roman.

A la manière du tome 7 encore, la métaphore végétale est bientôt remplacée par une autre qui nous ramène vers le "règne animal" :

> Maintenant, devant le roman tel qu'il était et allait demeurer, j'en vins à me persuader qu'il allait falloir débarrasser la nouvelle version de tout ce qui lui était désormais inutile, et me décidai à une série d'opérations chirurgicales.
>
> (XXVI, 307)

S'il s'agit à nouveau de défaire, de déconstruire les effets d'une préconception du roman ancien, le procédé n'a plus rien de stylistique :

> Seuls devaient ici subsister les personnages qui expliquaient les événements par leur présence même, et constituaient le fond de la toile où le couple de Cécile et Jean formait le premier plan.
>
> (XXVI, 307)

La volonté d'enseigner, d'expliquer, n'a plus rien d'illégitime. Dès lors, le sort des personnages dans la seconde version ne dépend plus de leur rôle dans l'action, mais de leur fonction discursive :

> Je supprimai donc du roman une douzaine de silhouettes inutiles à ce dessin principal, et dont les prolongements se trouvaient coupés vers l'avenir. Les uns, parce qu'ici simplement amorcés, ils s'enlevaient avec aisance, d'une pièce. Les autres pour une raison toute différente.
>
> (XXVI, 307)

La série des opérations chirurgicales permet de distinguer deux types de personnages : les uns sont essentiels, les autres non, au regard de l'histoire réelle :

> Il est vrai que, contrairement à ce qu'on en a parfois écrit, *Les Communistes* ne sont pas un roman à clefs. Si certains personnages épisodiques ont des traits évidents d'hommes ou de femmes qui ont existé, ils ne sont pas ces hommes ou ces femmes. Mais je me suis trouvé devant des problèmes d'incarnation de l'histoire qui étaient plus délicats.
>
> (XXVI, 308)

Pour les "véritables" successeurs de Clara, la dénégation n'a plus de raison d'être.

2.2.2. Georges Politzer et Jacques Solomon (XXVI, 308)

La volonté de témoigner, qui caractérise déjà la première version, implique la création d'une catégorie de personnages d'un type inconnu jusqu'ici.

> Car la *situation* dans le roman de tel ou tel personnage lui imposait un choix qui, pour des gens réels, s'était posé, et par quoi tout naturellement on pouvait confondre avec ces gens les personnages d'imagination.
>
> (XXVI, 308)

L'impossibilité d'en agir avec eux comme avec Clara, à l'épilogue des *Cloches*, se traduit, dans le roman ancien, par une sorte de clivage. Au

lieu de superposer deux images historiques (Clara en 1912 et en 1920), l'auteur ancien scinde le "personnage" :

> J'avais, au début, décidé de partager mes personnages en deux, quand cela était nécessaire : un être imaginaire que je plaçais dans les conditions de la vie normale d'alors, et l'homme existant, portant son nom réel, que j'en séparais.
> (XXVI, 308)

L'"être historique" ignore l'écart dont nait la Clara de l'épilogue, de même que son double fictif, le mouvement de la dénégation. Double réduction qui interdit à l'écriture ancienne le lyrisme comme le romanesque.

La suite de l'analyse confirme l'originalité des personnages historiques mis en scène dans la première version des *Communistes* :

> L'exemple seul peut me faire comprendre. Ainsi, pour cette période, je ne pouvais me passer de George Politzer, communiste, comme on dit collaborateur du Comité central, et d'autre part philosophe. Parce que Georges en 1940 a joué un rôle qu'on ne pouvait distribuer à personne d'autre [...].
> (XXVI, 308)

Un rôle sans rapport avec celui, anecdotique, de Clara Zetkin au Congrès de Bâle. Nul anachronisme ici, mais la volonté de témoigner n'appartient pas au seul personnage de l'auteur ancien. La postface prend le relai de la première version :

> [...] C'est par Jacques Solomon, jeune physicien communiste et beau-fils de Paul Langevin que le ministre de Monzie avait à la fin mai fait transmettre à Politzer une question concernant l'attitude éventuelle du parti si le gouvernement se décidait à poursuivre la lutte contre l'envahisseur, et c'est Politzer qui avait transmis la réponse du Comité central à Solomon pour Monzie, lequel en avait pris

connaissance le 6 juin.
(XXVI, 308)

Du côté du "double romanesque", toute approche d'ordre génétique, tout rappel de la notion de pilotis paraissent inadéquats :

> Il n'était pas question de faire paraître ici Politzer sous un pseudonyme, bien que j'eusse préparé un personnage nommé Felzer pour, sur le plan privé, tenir son rôle sans que j'aie à me préoccuper de la similitude des situations.
> (XXVI, 308)

Le nom inventé n'est plus qu'un "pseudonyme", inapte à maintenir la séparation des deux "incarnations" de Politzer.

Le cas de Jacques Solomon inverse celui de Politzer. Il constitue une sorte d'équivalent de la Clara de 1912 à qui manquerait la perspective du congrès de Tours :

> Donc, dans la première version, si Jacques Solomon apparaissait sous le seul nom de Philippe Borman, à la même occasion Politzer avait gardé son identité.
> (XXVI, 308)

La hiérarchisation ancienne, qui accordait à l'un une importance refusée à l'autre, est reconnue et dénoncée [20] :

> Il en résultait une situation hybride, injuste à l'égard de Solomon, née seulement d'une idée que je me faisais du rôle de Felzer après l'armistice, et que ne justifiait plus l'avenir fictif de leurs doubles romanesques.
> (XXVI, 308)

Abandon du double Felzer et restitution de l'identité de Solomon vont dans le même sens : la volonté de témoigner s'accroit en passant de la première à la seconde version [29].

Bormann et Felzer ne sont que des exemples parmi d'autres d'un renoncement de plus en plus affirmé au romanesque :

> D'où, dans la version nouvelle, la disparition de Bormann, de Felzer et de leurs familles respectives, c'est-à-dire déjà de sept personnages, Politzer et Solomon apparaissant désormais seulement sous leurs vrais noms et pour le rôle historique qu'ils ont joué à cette époque.
> (XXVI, 308)

La première rubrique glissait vers le présent accentué, dans la seconde, l'aspect romanesque s'efface plus nettement encore, tandis que la dimension historique s'accentue.

2.2.3. Paul Langevin (XXVI, 308-309)

A l'intérieur du même paragraphe, l'analyse rebondit, masquant une nouvelle fois ses propres articulations logiques. L'arrêt du roman sur Dunkerque entraîne un autre type de suppression :

> Il fallait en conséquence revoir tout ce qui avait trait aux hésitations qu'ont eues des communistes ou des non-communistes sympathisants au moment de la conclusion du pacte germano-soviétique fin août 1939.
> (XXVI, 308-309)

A nouveau la règle s'énonce avant l'exemple, le cas particulier :

> Tout d'abord parce que cela mettait en cause le *double* de Paul Langevin, duquel on sait qu'il devait adhérer au parti communiste après la Libération pour y tenir, devait-il dire, la place laissée libre par Jacques Solomon exécuté en même temps que Politzer par les Allemands en 1942.
> (XXVI, 309)

La formulation laisse entendre que le personnage de Langevin apparaissait, dans la première version, à la manière de Jacques Solomon. Non dédoublé, sans que le postfacier précise quel nom - ou quel pseudonyme - lui fut attribué [30].

Le postfacier laisse de côté le texte ancien, pour se tourner vers le contexte:

> Lorsque j'ai écrit le début des *Communistes*, nous n'étions pas très loin de 1939, et pour moi, comme pour la plupart de mes camarades, les hésitations d'août 1939 demeuraient des questions qui exigeaient qu'on s'expliquât.
> (XXVI, 309)

L'évocation du contexte, même daté, est encore allusive. Il revient à la troisième rubrique de cerner plus précisément les diverses réactions des personnages face au pacte germano-soviétique.

De même un écho affaibli de la prise de conscience ultérieure se fait entendre :

> Il est certain qu'au bout d'un quart de siècle je ne regarde plus, ni eux non plus, ces choses avec les mêmes yeux. Je les comprends mieux.
> (XXVI, 309)

Aujourd'hui comme hier, c'est de l'histoire individuelle et collective qu'il s'agit. Et c'est par l'histoire, non pour des raisons d'ordre littéraire, que s'explique la suppression du personnage de Langevin par exemple :

> Et la vie exemplaire du grand savant que fut Langevin a rendu de peu d'intérêt la nature même de désaccords de quelques jours.
>
> (XXVI, 309)

Cependant le souci de rendre justice à Paul Langevin comme naguère à Jacques Solomon ne se traduit pas par les mêmes procédés.

Le postfacier généralise :

> Pas seulement pour Langevin d'ailleurs.
>
> (XXVI, 309)

Avant de conclure par la suppression du personnage et de ceux de même nature :

> J'ai, pour la même raison, et pour le fait que la suite du roman ne pouvait permettre de montrer ce qu'ils étaient devenus, retiré du roman tous les personnages de ce moment de notre histoire, qui ne se définissaient encore que par là.
>
> (XXVI, 309)

La réécriture impose le rejet d'un "non-savoir" qui ne s'appliquerait plus qu'au roman :

> Et faisaient, auraient fait figure d'hommes et de femmes sans destin, à qui j'eusse, moi, fait l'injustice d'ignorer leur destin.
>
> (XXVI, 309)

Le rejet du principe d'ignorance par fidélité à la biographie des êtres réels s'oppose à l'ultime formulation, dans le tome 7, de la non-préméditation qui associait auteur et personnage, réunis par la même ignorance de leurs destins.

Un seul paragraphe est finalement consacré aux personnages secondaires:

> J'ai cependant laissé figurer à côté des personnages fictifs, mais qui doivent néanmoins certains traits anecdotiques de 1939-40 à des personnages réels, avec ces personnages réels, nommés ou montrés séparément, parce qu'en fait les premiers *ne sont pas* les personnages réels, mais seulement des personnages placés dans des circonstances analogues à celles de personnages réels, comme c'est le cas de l'ex-docteur Cesbron, dont le "modèle" est un ancien instituteur.
>
> (XXVI, 309)

Malgré le retour d'une forme complexe de dénégation, le commentaire ne ranime pas la notion de pilotis. Son remplacement par celle de "modèle" confirme, pour la première comme pour la seconde version, la primauté de la valeur documentaire.

A la manière de la première rubrique, le postfacier conclut sur l'impossible exhaustivité de l'analyse.

> Je ne puis entrer ici dans tout le détail de ces modifications du roman. Il faut toujours en chercher les raisons dans la vie.
>
> (XXVI, 309)

Mais ce ne sont plus des raisons littéraires qui ont ici entrainé la réécriture.

2.2.4. Ilya Ehrenbourg (XXVI, 309-310)

Le dernier paragraphe "oralement rajouté au texte de la postface, au cours d'une intervention au Théâtre d'Aubervilliers" (XXVI,309) consacre le renversement de la perpective du tome 7.

> Mais aujourd'hui le *présent* me force la main pour un exemple de plus, touchant les personnages historiques.
>
> (XXVI, 309)

La scène, mentionnée en note, est effacée du corps du texte, qui ignore à la fois le récit et la dramaturgie.

A l'oralité supposée se substitue de multiples relais textuels :

> C'est en effet que, dans le journal *Le Monde* de ce soir [...].
>
> (XXVI, 309)

Le 15 février 1967 précise encore la note :

> [...] Pour la première fois, est longuement et positivement parlé des faits que je me suis trouvé avoir avancés et relatés le premier il y a dix-sept ans de cela : les négociations entre Monzie et le gouvernement soviétique par l'intermédiaire d'Ilya Ehrenbourg.
>
> (XXVI, 309)

A l'opposé de la scène avec Marcel Cachin, l'épisode final témoigne du désir que *Les Communistes* soient reconnus, dès la première version, comme un document historique, d'une fiabilité, d'une authenticité méconnues.

Ehrenbourg, renforcé de Pierre Cot, se substituent au personnage de Marcel Cachin, comme les textes publiés à la parole ancienne.

> On y attire l'attention sur le fait que les mémoires d'Ehrenbourg et des déclarations de Pierre Cot aux *Lettres françaises* sont venues confirmer ce que je disais alors et qu'on semble n'avoir jusqu'ici voulu prendre que pour de l'Alexandre Dumas.
>
> (XXVI, 309-310)

Un pas de plus est franchi dans la récusation du statut romanesque. *Les Communistes* ne sont pas un roman historique.

La seconde rubrique se clôt à son tour sur un commentaire de l'illustration :

> Ehrenbourg est l'un des ces personnages historiques que je dis, comme Solomon, comme Politzer. Aussi, pour cette édition, l'ai-je fait figurer dans l'illustration avec son portrait par Picasso.
>
> (XXVI, 310)

Allusion au portrait de Staline par Picasso ? Sans doute puisque le postfacier ne précise pas de qui sont les portraits de Politzer et de Solomon. Il ne s'agit plus, comme dans le cas des cartes, d'accroître "l'illusion référentielle" mais de légitimer une écriture - ou une peinture - qui prend ses sujets dans l'histoire.

*

L'analyse de la seconde rubrique valide indirectement le mode de lecture des "hommes et femmes" de la Grange-aux-Belles, en insistant toutefois sur les personnages d'envergure nationale, au détriment de ceux auxquels s'identifièrent les lecteurs d'antan [31].

Pourtant ce n'est pas l'histoire qui fait l'originalité des *Communistes*. L'impossibilité d'en revenir pour G. Politzer ou J. Solomon au type de relecture qu'incarne Clara, l'absence de référence à *La Semaine sainte* témoignent d'une préoccupation d'un autre ordre [32]. Ce n'est pas un livre d'histoire - ni *a fortiori* un manuel - que le postfacier nous propose de lire. Il appartient à la troisième rubrique de donner aux *Communistes* leur vrai visage.

2.3. "L'esprit de responsabilité" (XXVI, 310-313)

Dans une sorte de préambule, le postfacier souligne l'importance du troisième type de réécriture.

> Mais, à mon sens, les modifications les plus profondes sont celles qui relèvent de ce que j'ai appelé *l'esprit de responsabilité*.
>
> (XXVI, 310)

L'essentiel a été gardé pour la fin. C'est bien du sens, du contenu du "roman" qu'il s'agit. Le postfacier y insiste :

> C'est ce qu'aussi j'ai désigné d'une façon peut-être plus explicite, quand je parlais des corrections faites *pour les choses dites ou tout au moins, disant les mêmes choses, pour la manière de les éclairer*.
>
> (XXVI, 310)

Ce n'est donc plus l'abandon du roman qui impose ce troisième type de réécriture mais la volonté de mettre les points sur les i. Il ne s'agit plus de déconstruire un "roman" trop prémédité mais de redire, de souligner, d'expliciter la signification ancienne.

Le paragraphe suivant restreint le domaine d'application :

> Cela porte sur des domaines divers, mais ici je me bornerai à parler du domaine proprement politique.
>
> (XXVI, 310)

Mais le message, d'ordre politique, passe par le canal de personnages qui n'ont jusqu'ici pas été nommés. Ils n'ont de points communs ni avec Jean ou Cécile, ni avec les personnages historiques analysés dans la seconde rubrique. Les successeurs de Victor sont ainsi devenus pour la relecture de la première version plus essentiels que ceux de Clara.

La suprématie que leur accorde le postfacier mime le travail de la réécriture, du moins tel qu'il est ici retracé. Aux suppressions qui affectent les personnages historiques succèdent les additions, susceptibles d'étoffer les personnages politiques.

Trois séries d'exemples sont analysés par le postfacier. La première, séparée des deux autres par un blanc et qui n'est illustrée qu'une fois, renvoie à un événement situé entre écriture et réécriture : le XX$_{ème}$ congrès du Parti communiste d'Union Soviétique, en 1956. Les deux suivantes concernent les relations entre partis socialiste et communiste au moment de la "diégèse", mais le contexte contemporain de la réécriture - la volonté d'ouverture caractéristique de l'ensemble de la postface - ne marque explicitement que l'analyse de la dernière série d'exemples.

2.3.1. "L'exemple amer" ou le "bréviaire" stalinien (XXVI, 310-311)

Le fait que l'addition remplace la soustraction n'est pas mis en valeur par le postfacier. L'analyse s'ouvre abruptement sur un premier exemple qu'aucun commentaire ne précède ou ne prépare :

> Par exemple, il y a un épisode qui se place au début de la *vraie* guerre, dans la nuit du 10 au 11 mai, comme Jean de Moncey vient de déclarer ne plus rien comprendre à ce qui se passe, le conducteur de sa sanitaire, l'ouvrier Raoul Blanchard lui dit : *C'est parce qu'il te manque un bon livre comme celui que j'ai là...*
>
> (XXVI, 310)

Présentation et désignation explicitent la hiérarchie masquée par le tome 7 : "l'ouvrier" Raoul s'oppose à Jean, comme Victor à Catherine. La certitude est l'apanage des premiers; le doute caractérise les seconds. Mais c'est dans un "bréviaire" que Raoul puise ses certitudes :

> Or, il s'agit de l'*Histoire du Parti Communiste (bolchévik) de l'U.R.S.S.*, le célèbre abrégé de cette histoire, dû à Staline lui-même, qui a depuis été l'objet d'une très sévère critique là-bas, en tant que falsification de l'histoire et véritable bréviaire du "culte de la personnalité".
>
> (XXVI, 310)

La dénonciation n'est encore qu'indirecte, cependant la citation du titre est suivie de la mention, pour la première fois, du nom de Staline.

Si Raoul confond croyance et certitude, le "dénouement" de l'analyse est retardé. Par l'interpellation tout d'abord du destinataire virtuel et sans doute aussi des auditeurs du Théâtre d'Aubervilliers :

> Qu'auriez-vous fait à ma place, aujourd'hui ?
> (XXVI, 310)

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

L'origine sinon du personnage, du moins de la réplique qui lui est attribuée, est évoquée. C'est de sa propre biographie que le personnage de l'auteur l'a tirée :

> Cet épisode est emprunté à mon expérience personnelle; c'est quelques jours plus tard, aux environs de Douai, un de mes conducteurs, au volant de son camion, qui m'a montré ainsi un exemplaire de ce livre.
>
> (XXVI, 310)

Quoique sans pilotis identifié, Raoul ne peut être ramené aux cas précédemment étudiés, parce qu'un lien, pour la première fois, unit le personnage fictif à l'auteur ancien.

La suite de l'analyse rappelle celle de la seconde rubrique. Le même souci de fidélité caractérise ici et là l'auteur second.

> Fallait-il en supprimer l'anecdote ? Les choses se sont passées comme je l'avais écrit, elles n'avaient pas alors les couleurs qu'elles ont prises depuis.
>
> (XXVI, 310)

Ce n'est pas l'histoire ancienne, reprise dans le roman, qui fait la différence mais celle qui se situe au-delà, et que n'ont pu connaître ceux qui, comme G. Politzer ou J. Solomon, sont morts fusillés :

> Et, depuis, combien d'hommes qui pensaient comme moi sont-ils morts devant les fusils allemands avec à la dernière minute aux lèvres le nom de Staline ? C'est là une des plus affreuses tragédies du monde moderne.
>
> (XXVI, 310)

Le personnage de Raoul s'est effacé devant celui de l'auteur ancien, sans que l'image de l'ombre ou l'oxymore, "l'aveuglante lumière", ne viennent se substituer au nom de Staline. Réécriture et écriture postfacielle retrouvent la possibilité "d'appeler les choses par leur nom".

> Je n'ai pas cru devoir ici *vernir* la vérité.
> (XXVI, 310)

L'auteur second se démarque du premier, tandis que celui qui commente la dimension politique de la réécriture se distingue de celui qui tentait d'évoquer le contexte des années cinquante :

> Mais pouvais-je laisser penser qu'à l'heure où je republiais *Les Communistes* en 1967, rien de ce que je pensais, moi, de Staline en 1940 n'avait changé ?
> (XXVI, 310)

La conclusion en revient à Raoul; une petite phrase du narrateur vient commenter la remarque du personnage :

> Je n'appellerais pas un *biais* ce que j'ai inventé là pour m'en sortir, car, après tout, rien n'est plus direct. Jean vient de lire le titre du livre : *...et Raoul répète : "Avec un bouquin comme ça... tu comprends toujours ce qui se passe..."*.
> J'ai ajouté à cela, au texte tel qu'il fut écrit, simplement :
> *C'est beau la confiance.*
> (XXVI, 310-311)

Le commentaire, ironique, ambigu, ne dénonce pas nécessairement le seul aveuglement de Raoul. Si un certain écart, dans le temps, est restauré, le lyrisme qui s'attache au personnage de Clara par exemple a cédé la place à l'ironie amère [33].

2.3.2. PC/PS : la réhabilitation de la première version (XXVI, 311)

Une transition - avant un blanc - permet de distinguer exemples de la première et de la seconde catégories :

> A cet exemple amer, il faut en joindre un autre qui demande développement préventif, ou, si vous voulez, préalable.
>
> (XXVI, 311)

Une certaine volonté de convaincre - inconnue du tome 7 - se traduit par la présence plus marquée du lecteur virtuel, probablement dûe à celle des auditeurs d'Aubervilliers.

Loin de se restreindre à un seul exemple, touchant les relations entre partis communiste et socialiste, le postfacier (l'orateur) en propose trois.

Mais avant de présenter le premier, il se refère au contexte contemporain de la diégèse :

> On sait de reste, qu'en 1939-40, au temps où le roman se passe, les rapports entre communistes et socialistes n'étaient pas des meilleurs.
>
> (XXVI, 311)

Mais le livre - qui ne s'appelle plus roman - reflète également la situation politique contemporaine de la rédaction :

> Il ne saurait être question de feindre l'ignorer, et cela se reflète dans ce livre écrit si peu de temps après, quand, sans avoir la même acuité, les choses ne s'étaient guère

> améliorées et l'oubli ne s'était pas fait, de part ni d'autre, entre hommes si récemment opposés.
>
> (XXVI, 311)

Le premier exemple n'appelle ni démenti ni rectification, pas même d'addition. Il témoigne de l'objectivité, de l'absence "originaire" de manichéisme. Et la première version n'a pas à être modifiée :

> Pourtant, dès la première version des *Communistes* la première fois où, à l'annonce du pacte germano-soviétique, on voit s'affronter un communiste, Bastien Prache, qui amène de la Drôme à Paris dans son camion des abricots, et son passager, le socialiste César Dansette, aide-percepteur des contributions, on aurait pu remarquer, si on savait lire, que l'auteur avait ici choisi un communiste assez sectaire à ses propres yeux et un socialiste plus sympathique que lui, à tout prendre.
>
> (XXVI, 311)

L'amputation du personnage de Langevin est réparée par le conflit, présenté dès le texte initial, entre deux personnages. Celui qui hésite étant plus "sympathique" que l'autre. De plus personnages ("le socialiste César Dansette", "un communiste, Bastien Prache") et événement (le "pacte germano-soviétique") sont caractérisés ou désignés sans détour.

A l'image d'une première version qu'il conviendrait de réécrire de fond en comble se substitue celle d'un premier état du texte qui ne nécessite plus d'être réécrit mais simplement corrigé. L'auteur second se borne à souligner, à accentuer ce qui figure déjà dans le texte à l'état latent :

> Néanmoins, cela ne dépassait pas ici le stade des bonnes intentions.
>
> (XXVI, 311)

Le second exemple - le premier en réalité à comporter une addition - en revient au personnage de Raoul.

> Et, par exemple encore, lorsqu'au vestiaire de l'usine des autos Wisner, éclate, à cause du pacte et du discours d'un doriotiste, une série de disputes entre les ouvriers en train de se rhabiller, bien sûr le communiste Blanchard ne prend pas le parti des socialistes, mais il y a ce qu'il pense à part lui : *...Et la guerre, c'était pour demain, et qu'est-ce que vous pouvez foutre sans l'unité ouvrière ? Et on a été battu en Espagne, il ne faut pas qu'on le soit en France... Ce n'est pas NOUS qu'on défend...*
>
> (XXVI, 311)

"L'ouvrier Raoul Blanchard" devient "le communiste Blanchard". C'est de lui que ressurgit la nécessité d'un "complément" :

> J'aurais pu m'en tenir là. J'ai pensé, pour une fois, qu'on pouvait, qu'on *devait* mettre les points sur les *i* : le chapitre se terminait là, mais j'ai un peu étendu auparavant les pensées de Blanchard.
>
> (XXVI, 311)

Il ne s'agit plus de dénoncer l'aveuglement de Raoul, mais de souligner sa lucidité politique.

> Car il venait, à un socialiste nommé Clodius, lui-même de reprocher les articles du *Populaire*. Et cela se place dans le texte ci-dessus après les mots *sans l'unité ouvrière* : *Il disait ça, Blanchard, puis il se rappelait tout à l'heure Clodius... c'était bien le moment à lui de la ramener, à parler du* Populaire *! Il s'en voulait. Personne ne le lui dirait. Mais il était impardonnable. Les socialistes, bien sûr, c'est les socialistes. Mais qu'est-ce qu'on peut faire*

> *sans eux : on a été battu en Espagne*, etc. Comme devant.
> (XXVI, 311)

Retour sur soi et monologue intérieur se substituent à une quelconque intervention du narrateur.

Alors que la préface du tome 7 efface Victor en tant que personnage individualisé, chaque exemple dote ce personnage d'un type nouveau qu'incarne Raoul d'une profondeur, d'une complexité nouvelles [34].

2.3.3. PC/PS : l'actualisation de la première version

Avant d'en venir au dernier exemple, le postfacier s'interrompt pour interpeller encore lecteur virtuel et auditeurs :

> Je ne sais si cet exemple vous explique suffisamment ce que j'entendais parlant de la révision des *Communistes*, par les mots : *l'esprit de responsabilité*.
> (XXVI, 312)

Réécrire n'est plus un acte littéraire, ni même le geste d'un témoin ou d'un historien, mais un acte politique dont l'enjeu est souligné par l'apparition du terme "révision".

Le postfacier revient une deuxième fois sur le contexte diégétique, pour nous en proposer cependant une vision différente :

> Il va sans dire qu'en 1939-40 un fait comme la loi permettant de requérir la peine de mort contre les communistes et qui porte le nom d'un ministre socialiste, la loi Sérol, peut être considéré comme l'explication des

> violences de propos et de pensée qu'ont alors pu avoir des communistes et sans doute moi-même à l'égard des socialistes. Il ne s'agit pas d'oublier ces choses.
> (XXVI, 312)

L'affirmation de l'objectivité de la première version est remplacée par la probabilité d'un certain "sectarisme" de l'auteur ancien, historiquement explicable.

Mais le refus d'ignorer ou d'oublier prend désormais son sens et son importance dans l'actualité politique :

> Il s'agit de comprendre comment *définitivement* en sortir.
> (XXVI, 312)

Au livre d'histoire, documenté et documentaire, se substitue l'image d'un livre politiquement pertinent, pour aujourd'hui et pour demain [36].

La présentation du dernier exemple met de nouveau en scène le personnage de Raoul Blanchard :

> Il y a un moment, c'est à la fin février 40 ou au début mars, où, dans le Mulcien, quelque part, le Régiment régional de Travailleurs auquel alors appartient Blanchard, régiment de mal notés et de suspects politiques, travaille dans la boue à l'exécution d'une problématique ligne de soutien, pour le cas de percée allemande, à une soixantaine de kilomètres de Paris.
> (XXVI, 312)

Mais le passage concerné fait intervenir un personnage qui n'avait pas encore été mentionné :

> Un sergent, beau parleur s'en prend auprès des soldats au Lieutenant Barbentane (ex-rédacteur à *L'Humanité*) qu'il accuse de faire trimer les hommes inutilement. Et, étendant

> ses attaques contre les communistes, il ajoute: *"Tous les mêmes... vous savez, quand on était à Jouarre... la ferme , là, où la 3e était cantonnée ? Eh bien, les types qui nous ont succédé... j'y avais un copain, il m'a raconté... Ils avaient un officier, du* Populaire *celui-là. Il les faisait baver, alors. Et tout de suite, du barbelé entoure le cantonnement, la prison n'est pas assez grande, on en a ouvert trois...Tous les mêmes... Socialistes, communistes... A qui sera du côté du manche et fera travailler les hommes pour lui..."*
>
> (XXVI, 312)

Plutôt que de préciser par exemple qu'il s'agit d'un personnage repris des *Beaux quartiers*, le postfacier, entre parenthèses, souligne son appartenance politique. Nulle dénégation, nul rappel du statut de fiction ne démentent une telle caractérisation du héros du second roman du *Monde réel*.

Le paragraphe suivant va plus loin :

> On voit bien comme ceci était dit. Cela ne m'a pas paru suffisant. Fallait-il laisser le dernier mot au sergent ?
>
> (XXVI, 312)

A la manière du premier exemple, l'épisode donne lieu à une courte analyse génétique mais celle-ci inflige au personnage d'Armand un sort différent de celui de Raoul :

> D'autant que, ces propos, je les avais entendus tenir, passant au milieu de mes hommes, et il n'y avait pas de Barbentane en jeu, c'était contre moi qu'ils étaient tenus dans la réalité.
>
> (XXVI, 312)

La négation pure et simple se substitue aux anciennes formules dénégatives, comme si Barbentane n'était à son tour qu'un Felzer, faux

double du personnage de l'auteur, ou pseudonyme à abandonner, sinon dans la réécriture, du moins dans la relecture postfacielle [36].

Le voilà du même coup plus proche d'un Victor que d'un Raoul, à qui de nouveau profite la réécriture.

> J'ai cru qu'il était de mon droit d'ajouter aux propos du sergent le commentaire de ce que j'avais pensé alors et dont je me souvenais. Parce que l'officier (*du* Populaire, *celui-là*), je savais bien qui c'était, j'avais été à Jouarre, où je l'avais entendu malmener par les officiers du G.Q.G. de l'Air, qui lui avaient fermé leur popote et me le racontaient, ignorant qui j'étais.
>
> (XXVI, 312)

L'auteur prête au personnage le moins autobiographique ses propres souvenirs et ses propres pensées. Mais la précision, comme la gradation entre les trois exemples, confirme le statut privilégié de Raoul.

> J'ajoutai donc, de Blanchard :
>
> *...Il y a ce qu'il dit et ce qu'il pense. Par exemple, Decker. Un camarade. Le voilà d'accord avec* (le sergent). *Ce socialiste à Jouarre, qu'il raconte. Blanchard l'a laissé dire. Il l'y avait vu, lui. Il peut mettre un nom dessus, Brossolette. Naturellement, avec ce qui se passe, un Decker, comme tous, quoi ! il est tout prêt à écouter ce qu'on dit contre un socialiste. Celui-ci, pourtant, ce n'est pas le plus mauvais. Il n'est pas du côté de Paul Faure. Et que* (le sergent) *prétexte... il est de ceux, le sergent, qui racontent n'importe quoi aussi bien sur les socialistes que sur les communistes. Naturellement, Decker, comme pas mal, la plupart, il lui dirait Brossolette, Brossolette... parce que dans* Le Popu, *bein, il nous a aussi combattu, le Brossolette ! Naturellement. S'il pensait comme nous, il serait communiste. Mais un jour ou l'autre... tout de même... avec qui on s'entendra ? D'ailleurs* (le sergent) *ses ragots sur Brossolette, c'est contre Barbentane qu'il s'en sert.*
>
> (XXVI, 312-313)

La longueur de cette ultime addition accentue le déséquilibre entre les deux personnages politiques, et confirme la préférence accordée à Raoul.

Pour finir, le postfacier souligne, comme pour chacune des rubriques précédentes, le caractère parcellaire du commentaire :

> Il ne s'agit pas ici d'exemples isolés. Il y a bien des choses de cette espèce et où l'*esprit de responsabilité* ne s'exprime pas seulement à l'égard des socialistes, mais joue en vue de rétablir l'unité française, avec des hommes divers et de classes diverses, contre la trahison et l'invasion étrangère.
>
> (XXVI, 313)

Autant d'exemples qui seront repris et analysés dans le volume de *La Semaine sainte*.

L'analyse de la troisième rubrique fait de Raoul Blanchard un personnage privilégié; il apparaît comme le porte-parole, le représentant indirect des deux auteurs : dans son aveuglement face au bréviaire stalinien, il ne peut être démenti que de l'extérieur, le jeu des voix mimant l'écart entre auteurs de la première et de la seconde version; inversement sa clairvoyance en matière de politique intérieure n'appelle pas de dédoublement, mais un redoublement, qui surimprime deux voix, sans qu'il soit nécessaire de sortir du personnage pour actualiser le message de l'auteur second.

*

De rubrique en rubrique, la réhabilitation de la première version coïncide avec l'abandon du contrat de fiction [37]. Dépouillée de ses scories romanesques, la première version demande à être réexaminée, relue sur un plan historique puis politique. La seconde version assure aux *Communistes* une actualité politique renouvelée.

L'analyse de la réécriture propose une sorte de réparation, à la fois interne et externe.

Par opposition à l'évocation des années cinquante, en début de postface, la possibilité d'"appeler les choses par leur nom" est progressivement restaurée. De même, à l'évocation des lectures anciennes, aux vestiges de la dramaturgie du tome 7, succède la prise en compte des destinataires virtuels en même temps que de ces doubles des lecteurs anciens que sont les auditeurs du théâtre d'Aubervilliers.

Le titre est implicitement légitimé. *Les Communistes* sont bien un livre politique, mais ils ne se contentent pas de "dire du bien d'une certaine politique" (XXVI, 302) ni de ceux qui la soutiennent. Il prétend dénoncer un sectarisme, historiquement situé, et incarner l'esprit d'ouverture sur la nécessité duquel le discours politique final reviendra.

La qestion de l'identification ne relève plus seulement d'un acte de relecture. Elle concerne l'écriture elle-même. Ceux qui doivent être identifiés retrouvent leur véritable nom. Pour les autres, l'existence d'un pilotis est frappée d'insignifiance. Le discours du roman l'emporte sur sa dimension (auto)biographique et le rôle de Blanchard est à ce

titre plus important que celui d'Armand Barbantane (ou de l'ex-docteur Cesbron).

On touche ici à la "réparation externe". *Les Communistes* s'opposent aux *Cloches* parce que la préméditation témoigne d'une "volonté discursive" qui l'emporte sur la "volonté narrative". Raoul, c'est Victor réécrit au Bien. Il ne figure plus le héros détrôné par Catherine comme par Clara, mais le véritable protagoniste des *Communistes*. Héros politique d'un roman politique, il permet de montrer que la "complexité de l'homme" ne tient pas "tout entière dans ce domaine qui est du ressort de la seule psychologie" (XXVI, 302).

Autant de réponses indirectes, adressées aux autres et à soi-même, à sa propre relecture implicite des *Cloches*, qui laissent en suspens, la question de l'écriture, telle que la pose l'analyse du fragment ajouté, qui décrit Dunkerque en 40, par "photographie" du tableau de Brueghel.

2.4. Dunkerque ou la fracture (XXVI, 313)

Formellement rien ne distingue le dernier exemple des précédents : ni changement de rubrique ni alinéa. Si le postfacier n'annonce pas ce dont il s'agit, il indique toutefois que le dernier exemple n'est pas de même nature que les précédents :

> Je voudrais pourtant ici, pour montrer la diversité de la ré-écriture, vous renvoyer à une page; celle-ci simplement ajoutée au dernier tome du roman.
>
> (XXVI, 313)

Le terme de réécriture acquiert ici son sens le plus fort :

> Car il n'y a pas ici que correction, il y a aussi des morceaux dont j'ai éprouvé le besoin.
>
> (XXVI, 313)

Il ne s'agit plus de simples additions concernant les "choses dites", mais de véritables "fragments rajoutés" dont le préfacier ne donne qu'un exemple [38]:

> Cette page vient au moment où l'unité de Jean de Moncey, ses chars et ses bagages détruits sur ordre, arrive à Dunkerque, cependant qu'ici et là, dans les régions qui sont maintenant à l'arrière de l'ennemi, comme le dit à plusieurs reprises le roman, *la guerre a changé de caractère*.
>
> (XXVI, 313)

Ce n'est pas seulement la guerre, mais l'écriture qui "a changé de caractère"; le "livre" redevient "roman", indépendant de l'histoire ou de la fiction [39].

Contrairement aux exemples précédents, la page n'est pas citée. Une note invite le destinataire virtuel à interrompre la lecture de la postface :

> "Cette page"... en fait deux de ce livre (248 et 249). L'auteur prie le lecteur de bien vouloir s'y reporter.
>
> (XXVI, 313)

L'ambiguïté produite par la note qui superposait lecteur virtuel et auditeurs du Théâtre d'Aubervilliers s'efface. La postface appartient au

même espace textuel que le roman et n'entretient plus de rapport qu'avec lui. Au lieu de séparer, discursivement, les trois rubriques de la réécriture, le blanc cette fois mime le temps de la lecture supposée.

Le commentaire qui lui succède tient davantage du constat que de l'analyse :

> Je suppose que l'on peut comprendre que ce morceau, rajouté en 1967, a été écrit par quelqu'un qui était entre temps devenu l'auteur de *La Semaine Sainte*, du *Fou d'Elsa* et de *La Mise à Mort*.
>
> (XXVI, 313)

Les analyses précédentes tendaient à rapprocher première et deuxième versions, à restituer à l'ancienne une actualité, des qualités qui lui furent déniées. Le "paragraphe rajouté" suppose au contraire une altérité, y compris par rapport à la seconde version. Il ne s'agit pas de reconduire une quelconque forme de dépassement, mais de supposer une rupture à l'intérieur même de la réécriture. Entre *Communistes* réécrits selon l'analyse antérieure, et *Communistes* réécrits par l'auteur de l'oeuvre ultérieure.

Cependant l'éventualité d'une telle rupture est mimée par l'écriture postfacielle qui ne met pas, cette fois, "les points sur les i". La lecture du fragment - qui propose de "lire" le tableau de Brueghel, *Le Triomphe de la Mort*, comme une "photographie" de Dunkerque - tient lieu d'analyse.

> C'est par là comme si j'avais recousu, semble-t-il, une déchirure qui s'était faite avec la fin du *Monde Réel*...
>
> (XXVI, 313)

La métaphore filée dit à la fois la coupure et la couture, l'écart qui s'est creusé et le geste qui l'a comblé. La "réécriture véritable" réconcilie la fin du *Monde réel* (*Les Communistes* réécrits) et l'oeuvre ultérieure. A la manière de la "photographie" de Dunkerque par Brueghel, plutôt qu'à celle de "collages" qui privilégieraient au contraire la déchirure, la trace des ciseaux [40].

Il appartient au lecteur de faire la différence entre deux conceptions du réalisme, l'une transgressive, l'autre pas. Et au postfacier de la minimiser :

> Mais, n'est-ce-pas, à ne pas jouer sur les mots, précisément ici à Dunkerque, qu'il avait pu me paraître que j'étais arrivé "à la fin du monde réel"... ?
>
> (XXVI, 313)

A l'*explicit* comme à l'*incipit*, c'est l'histoire réelle qui dicte, c'est elle qui a le dernier mot [41].

La fracture a eu lieu à Dunkerque, non en l'oeuvre. L'hypothèse de la rupture à peine énoncée s'efface.

> Il me faut bien prendre les devants de ceux qui pourraient trouver cette expression équivoque. Et, pour cela même, élargir cette postface, la porter, elle aussi au grand écran. C'est-à-dire dépasser mon objet, pour parler du réalisme de l'avenir.
>
> (XXVI, 313)

La reprise de la métaphore cinématographique, sur laquelle s'achevait l'analyse de la première rubrique, restaure *in fine* la continuité, l'homogénéité de la réécriture comme de son analyse postfacielle.

Conclusion du chapitre trois

L'analyse de la réécriture semble procéder par retournement de celle des *Cloches* : le préfacier prend pour point de départ l'hypothèse de l'improvisation et le postfacier celle de la préméditation. En réalité les deux analyses convergent : le tome 7 relativise puis abandonne sa propre version. Le tome 26 légitime la volonté de dire, de témoigner, voire de montrer la voie pour une ouverture politique véritable.

Ainsi par l'intermédiaire de la réécriture, le postfacier ne relit pas seulement la première version des *Communistes*. Au-delà ce qui est en jeu, c'est la tentative, dès *Les Cloches de Bâle*, dès "Victor", de sortir d'une écriture qui donne la priorité à la fiction, à l'invention de personnages romanesques. La décision d'en finir avec une écriture et une relecture qui privilégient Catherine par rapport à Victor, l'incertitude par rapport à la certitude, est indirectement et implicitement confortée par la réécriture comme par la relecture du dernier roman du *Monde réel*.

Dans *Les Communistes*, Raoul Blanchard l'emporte sur Jean de Moncey. Victor, personnage méconnu de la préface du tome 7, est remplacé par Jean, héros dont l'analyse de la réécriture et au-delà l'ensemble de la postface minimisent l'importance. Pour ne rien dire de Cécile. A peine mentionnée dans la postface - si l'on excepte la rubrique "style" -, inconnue du reste des *O.R.C.*1.

La Fin du "Monde réel" s'ouvre sur la présentation du cycle. Le postfacier montre comment les romans se répondent, s'articulent les uns aux autres. *Les Beaux quartiers* corrigent le défaut de construction des

Cloches. L'action se situe à la veille de la première guerre mondiale, et le roman suivant, *Les Voyageurs de l'impériale*, "avait pour but d'élargir le fond même de la description entreprise, en liant, de 1889 a 1914, les faits de l'histoire et les acteurs de l'andecdote" (XXVI, 294). *Aurélien* procède au contraire par restriction de champ. Le quatrième roman du *Monde réel* est décrit à travers la figure du couple :

> *Aurélien*, écrit en 1942-1943, regroupait les éléments du drame autour d'un homme et d'une femme, un couple en puissance, portant en eux une contradiction dont ils ignorent la nature, pour laquelle ce couple ne parvient pas à se former.
>
> (XXVI, 294)

Avec *Les Communistes* la figure du couple s'estompe :

> Et cette contradiction prendra son vrai visage dans la catastrophe de 1940. Avec *Les Communistes*, j'entendais montrer dans ce désordre même l'amorce de l'avenir.
>
> (XXVI, 294)

Jean et Cécile ne figurent pas explicitement la réponse ("l'amorce de l'avenir"), la réécriture optimiste d'Aurélien et Bérénice, le couple condamné du roman précédent. Pas plus que Jean Thiébault et Catherine, dans les tomes 7 ou 26, n'en esquissent la figure.

Dans les préfaces *O.R.C.*1, Jean n'est cité qu'une fois : dans la préface des *Beaux quartiers*. Mais la revendication d'un lien privilégié unissant étroitement le personnage de l'auteur et sa créature fictive a pour fonction, comme dans le tome 26, d'en récuser un autre qui le relierait à Armand Barbentane [42].

Reste du côté des *Cloches* comme des *Communistes*, la question de l'écriture de l'histoire. La référence à *La Semaine sainte* n'a pas la même valeur dans les tomes 7 et 26. La préface l'exhibe quand la postface ne semble la produire qu'en passant, à l'occasion du fragment sur Dunkerque. Pourtant, c'est dans *La Fin du "Monde réel"* que le roman de 1958 est pour la première - et unique - fois dans les *O.R.C.* saisi comme premier roman d'une période nouvelle. Seuil pour une oeuvre qui n'est pas destinée à entrer dans le cadre de la collection, initialement prévue. Quoique que reconnu l'espace d'un paragraphe, le statut nouveau attribué à *La Semaine sainte* ne constitue pas le point de départ pour une relecture originale du roman [43].

Conclusion de la première partie

La fiction *O.R.C.* est constituée d'éléments solidaires, les uns valorisés, les autres non, mais presque tous susceptibles de passer d'une position à l'autre.

Au niveau de la collection, la cohésion et l'invariabilité prédominent. A la dévalorisation du contexte, considéré comme anecdotique - par les préfaces des tomes 2 et 7, ou comme inaccessible - par les tomes 7 et 26 - correspond la valorisation de l'Evénement singulier, qu'il s'agisse de l'avènement du Réalisme ou de celui d'Elsa, qu'il soit relaté sur le modèle du "Un jour vint" ou énoncé comme renversement (ducassien), réécriture (au Bien) ou encore comme dépassement (du naturalisme par exemple). Seules quelques pages du tome 4 échappent à l'interdit qui frappe récits historique et autobiographique, rompant par là avec le contrat de fiction posé par le tome 7.

De même certaines figures de destinataires sont récusées (les surréalistes pour l'écriture ancienne, dans le tome 2, ou le destinataire virtuel de la préface dans le tome 7); d'autres déniés (comme les "hommes et femmes" de la Grange-aux-Belles). Inversement les personnages de Marguerite (tome 2), d'Elsa (tome 7) sont valorisés, interdisant tout autre conception de l'adresse des textes anciens. Les auditeurs du Théâtre d'Aubervilliers ou le destinataire virtuel de la postface ne sont guère que légitimés, en lieu et place de ceux d'antan.

Du côté des lecteurs, les surréalistes (tome 2), les personnages de Marguerite et de Vaillant-Couturier, de Marty et de Romain Rolland, les "amis politiques" de l'auteur des *Communistes* 1 s'opposent au préfacier relisant la clef d'*Anicet* (tome 2) ou la première version des *Communistes* (tome 26), comme aux figures d'Elsa et de Cachin. Toute lecture référentielle - qu'elle rapporte le texte romanesque à la biographie ou à l'histoire - est ainsi d'interdit. Il n'en va pas de même de la relecture : le pré- ou postfacier pratique la réduction à l'autobiographie ("Le Cahier noir") ou au message politique ("l'esprit de responsabilité") précédemment dénoncée.

Valorisations et dévalorisations sont solidaires. Aux textes dévalués correspondent des époques qui le sont également, du moins tendanciellement. Le commentaire de la clef d'*Anicet* montre qu'"à l'automne de 1930, je respectais encore les préjugés du milieu qui était le mien" (II, 17). L'amputation du "Scandale pour le scandale" va dans le même sens. Inversement *Anicet* s'oppose à sa clef, au moins à titre de degré zéro du réalisme. De même premier et dernier textes du *Libertinage* (l'un offert à Marguerite, l'autre en attente d'Elsa) s'opposent au reste du recueil, comme "Diane" et "Victor" à "Catherine" et "Clara", ou encore la première version des *Communistes* à la seconde, dans un premier temps tout du moins. Ecrire pour le groupe surréaliste ou pour l'édification de lecteurs anciens, de même qu'années trente et cinquante s'identifient [44].

Du côté des critiques et autres commentateurs, la dévalorisation l'emporte de loin sur son contraire [45]. Tomes 2 (les gens de la revue *Querschnitt*), 7 et 26 sont d'accord sur ce point. Il faut attendre le premier extrait de *J'abats*, qui n'a pas été écrit pour les *O.R.C.*, pour qu'apparaisse une image positive de la critique.

Cependant variations et contradictions sont loin d'être négligeables, au niveau de la macro-, comme des microstructures que représentent chaque préface ou postface considérées isolément.

L'époque du passage est retracée en des termes bien différents par les tomes 7 et 26. A l'issue de l'analyse de *Poisson soluble*, le postfacier situe les enjeux politique et esthétique du passage au réalisme. Dans cette voie, il est précédé par le préfacier du tome 4 et "suivi" par l'"auteur" des écrits repris pour *La Semaine sainte*. Mais la différence avec l'*O.P.* reste globalement significative.

La contradiction s'intériorise dans *La Fin du "Monde réel"*. Quand il s'agit des années cinquante, le souci de peindre une génération domine; l'évocation du contexte ancien se mêle à la présentation de la première version. Ce n'est plus le cas quand il s'agit de la réécriture. Le pluriel se perd : le postfacier ne décrit pas une génération aux yeux dessillés. La possibilité de nommer ce qui fut énoncé métaphoriquement transforme, voire déprécie l'image de l'auteur ancien : l'hypothèse du sectarisme s'ajoutant à l'évidence de l'aveuglement. Cependant là encore la différence avec l'*O.P.* est significative, pour la dénonciation du sectarisme comme pour celle de l'aveuglement.

Mais la postface des *Communistes* contredit également le tome 7, elle légitime ce que la préface des *Cloches* dévalorise (une écriture à la façon de "Victor"), de même que ce qu'elle a elle-même dévalué (la première version des *Communistes* ou la réécriture à la façon des trois premières rubriques opposée à celle de Dunkerque).

Le regard des tiers change également. Qu'il s'agisse de Marguerite, qui figure dans le tome 7 parmi les mauvais lecteurs ou encore de la

disparition d'Elsa, dans *La Fin du "Monde réel"*. La position des critiques varie à l'intérieur même du tome 29.

Dans les *O.R.C.*1, toute affirmation semble réversible. En définitive il n'existe que deux éléments invariables, ils appartiennent aux versants dévalorisés. Considérée dans le cadre de l'écriture *O.R.C.*, c'est-à-dire en exceptant le tome 29, la réception par les critiques est dénoncée de manière constante [46].

La dévalorisation des surréalistes, en tant que destinataires ou lecteurs, ne souffre pas non plus d'exception. *La Fin du "Monde réel"* ne valorise, à travers *Poisson soluble*, que l'écriture poétique, et spécialement celle de Breton [47]. Si l'*Avant-lire* évoque positivement les lectures du groupe, il ne s'agit pas des oeuvres d'Aragon. De plus la re-valorisation s'insère dans une parenthèse, elle-même située en note. Les surréalistes y lisent avec passion et découvrent par exemple "Isidore Ducasse et par lui les lectures de Lautréamont" (II, 32).

La conjugaison des deux tendances, l'une qui privilégie le permanent, l'autre qui recourt au déplacement, à la substitution, à la réversibilité permet en définitive de relire l'oeuvre ancienne. Sinon celle de l'époque surréaliste, du moins le premier et le dernier roman du *Monde réel*.

La fiction *O.R.C.* ne se réduit pas à l'hypothèse du croisement. Elsa, sous quelque forme qu'elle apparaisse, n'est que l'intermédiaire privilégié dans le rapport de soi à soi qui découle de la publication tardive d'oeuvres complètes. Pour relire *Les Cloches de Bâle*, d'autres médiateurs sont nécessaires - l'ensemble des lecteurs et au-delà, plus classiquement,

les personnages romanesques. De même la première version des *Communistes* peut être relue en dépit de la disparition du croisement, par le biais de l'auteur de la seconde version.

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

In-16198-2

UNIVERSITE DE PARIS VII

Thèse de doctorat

soutenue le 15 juin 1992

Présentée par

Mireille HILSUM

ARAGON

ou le roman des préfaces croisées

BIBLIOTHÈQUE DE LA

Sous la direction de

Mme le Professeur Marie-Claire DUMAS

Tome 2

I 4= 16198.2

REPRODUCTION AUTORISÉE

Sommaire du second volume

Deuxième partie

Les préfaces des romans intermédiaires 326

Chapitre IV : "La Suite dans les idées" 328

Chapitre V : "Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique..." 497

SIBIL N° 433375

Les préfaces des romans intermédiaires

La préface des *Voyageurs de l'impériale* échappe au dispositif médiatisé décrit dans la première partie de ce travail, non celles des *Beaux quartiers* et d'*Aurélien*. Pour le second comme pour le quatrième roman du *Monde réel*, il n'est pas de relecture sans intermédiaire entre écritures ancienne et préfacielle, entre le personnage de l'auteur et le préfacier.

Cependant à la différence de ceux étudiés jusqu'ici, les tomes 11 et 19 privilégient dès les premières pages l'histoire de l'écriture. Le début de la préface des *Beaux quartiers* relate la tentative de l'auteur ancien de tirer des *Cloches de Bâle* un scénario. Celle d'*Aurélien* s'ouvre directement sur des problèmes de genèse.

Toute quête d'une quelconque figure de destinataire disparaît d'un côté comme de l'autre. Toute dramaturgie également. Elsa est la seule lectrice ancienne proposée par "La Suite dans les idées". Personne n'occupe cette position dans la préface d'*Aurélien*. Inversement la réception critique, occasionnellement mentionnée dans *Les Beaux quartiers*, réapparaît dans "Voici le temps enfin que je m'explique". Contrairement aux critiques ultérieurs, l'un d'entre eux, tardif, puisqu'il interviewe Aragon en 1963 est non seulement nommé mais cité. Les deux extraits des *Entretiens avec Francis Crémieux* ne reconduisent cependant ni la dramaturgie du tome 7 ni le dispositif du tome 29. S'il

y a contradiction entre les deux passages cités, l'intervieweur n'est pas en cause.

Dans chacune des deux préfaces, les personnages romanesques jouent d'emblée un rôle essentiel dans la relecture préfacielle. Mais le choix est beaucoup plus restreint pour *Aurélien* que pour les *Beaux quartiers*. En effet le préfacier du tome 19 n'analyse réellement que la genèse des protagonistes principaux, Aurélien et Bérénice. Dans le tome 11, il faut ajouter aux deux frères Barbentane, deux figures féminines : Maria Pallatini et Carlotta Beneduce, deux figures masculines : Joseph Quesnel et Richard Grésandage. Ce dernier introduisant à son tour le trio que forment Jeanne Cartyuwels, Colombin et Leroy [1].

D'autres intermédiaires, essentiellement textuels, se glissent entre l'auteur ou le texte anciens et le préfacier. Dans le tome 11, il s'agit pour l'essentiel des trois "collages", fragments de "textes" lus ou entendus, qui s'intercalent entre le roman projeté ou en cours d'écriture et la poursuite de la rédaction. A la manière de la lecture de "Diane" par Elsa, ils déterminent ou influencent la poursuite de l'écriture romanesque.

Dans la préface d'*Aurélien*, Aragon interviewé s'intercale entre l'auteur ancien et le préfacier. Mais à l'inverse du tome 11, il est plus proche, dans le temps, du second que du premier.

Enfin, les préfaces intermédiaires oscillent entre cohésion et contradiction, entre le modèle du tome 7 qui semble privilégier la non-préméditation, et ne la relativise qu'*a posteriori*, et celui du tome 26 qui tend vers une réappropriation de l'oeuvre ancienne, vers une réaffirmation de la dimension consciente et finalisée de l'écriture romanesque.

Pour chacune des préfaces, étudiées séparément et linéairement, nous prenons pour guide de lecture "C'est là que tout a commencé", réservant souvent la comparaison avec *La Fin du "Monde réel"* pour les conclusions successives qui ponctuent notre travail.

"La Suite dans les idées"

Le titre de la préface des *Beaux quartiers* est ambigu. Tantôt la "suite" renvoie au lien qui unit, sous le sceau de la préméditation, les deux premiers romans du *Monde réel*. Tantôt, rebaptisée "obsession" ou "hantise", elle désigne un lien plus lâche qui relie *Les Beaux quartiers* à *La Défense de l'infini* notamment. Le collage - "la hantise du collage à travers les années" (XI, 33) - est alors l'emblème ou la trace d'une démarche qui n'est pas toujours décrite comme consciente.

Nous avons distingué neuf parties dans une préface qui ignore les blancs et les changements de page. La première, quoique retraçant la période qui sépare la fin de la rédaction des *Cloches* du début des *Beaux quartiers*, est la seule à échapper ostensiblement à la chronologie : elle s'ouvre sur une citation de la postface originale de *Beaux quartiers* nécessairement achevés, puis revient vers une écriture intermédiaire (le scénario extrait des *Cloches*) et s'achève sur la présentation de la première partie du roman, "Sérianne". Rien d'inconscient ici, écritures et relecture ne laissent guère de place à l'ignorance.

Dans la seconde séquence, qui relie "Sérianne" à "Paris", la seconde partie des *Beaux quartiers*, l'hypothèse de la non-préméditation

ressurgit. Deux couples s'affrontent : Maria et Carlotta d'un côté, Armand et Edmond Barbentane de l'autre.

La présentation de "Paris" occupe de très loin l'essentiel de la préface, sans former cependant un ensemble continu. Deux digressions : l'une consacrée au problème du temps dans le roman, l'autre à l'histoire du collage au XX$_{ème}$ siècle, s'intercalent entre la présentation des deux premiers "textes collés" et celle du troisième collage.

Mais la présentation de "Paris" ne s'achève qu'avec le second volet de l'histoire du collage. Tout au long de cet ensemble, le préfacier passe d'une "thèse" à l'autre, de l'improvisation à la concertation, soulignant ici la lucidité de telle démarche esthétique, la relativisant ailleurs.

La présentation de la troisième partie du roman, "Passage-club", ignore ces sortes de surprise que représentent les collages de "Paris". La préface s'achève sur une sorte d'envoi, qui se réfère, pour la première fois dans l'espace *O.R.C.*, à l'enquête de la revue *Commune*, mais la question ("Pour qui écrivez-vous ?") a perdu tout sens pour celui qui n'écrit plus désormais que ses "oeuvres posthumes" (XI, 44).

1. Un roman préconçu (XI, 11-16)

Le premier volet de la préface renverse de manière significative la problématique du tome 7, interdisant toute relance de la quête d'un destinataire originaire. En effet "La Suite dans les idées" ne s'ouvre pas sur un moment antérieur à la rédaction, mais sur un temps immédiatement postérieur à l'achèvement du roman.

Puis un premier récit nous permet de rejoindre un moment antérieur au début de la rédaction des *Beaux quartiers*, mais il ne s'agit que de retracer la tentative avortée de tirer des *Cloches de Bâle* un scénario. Le dénouement de l'épisode met en scène le personnage de l'auteur ancien, tirant lui-même les leçons de l'échec du scénario. Dans la séquence suivante, c'est du premier roman du *Monde réel* qu'une "leçon" est tirée.

Enfin le préfacier aborde *Les Beaux quartiers* par le biais de la genèse de Sérianne, cadre dans lequel se déroule la première partie du roman.

Nous avons réuni ces quatre séquences, parce qu'elles illustrent toutes l'hypothèse de la préméditation.

1.1. La citation de la postface originale (XI, 11)

A l'opposé du récit de la "sortie de la forêt" [1], la préface du tome 11 s'ouvre sur une citation de la postface originale :

> *Il me faut ici rêver à l'avenir, où des livres s'écriront pour des hommes pacifiques et maîtres de leur destin...* Cette phrase de la postface aux *Beaux Quartiers* ne se borne pas à justifier le cycle du *Monde Réel*, que j'invente alors, elle traduit l'orientation même du roman que je venais d'écrire et en fait un système.
>
> (XI, 11)

L'invention du cycle du *Monde réel* n'a guère de point commun avec la découverte des *Cloches de Bâle*, partie par partie. Le verbe "justifier" change de signification. Le second roman du cycle justifie le premier, comme naguère "Catherine", "Diane", mais, loin de mettre l'accent sur l'ignorance des romans futurs qui constitueront *Le Monde réel*, le préfacier insiste sur les éléments conscients ("orientation même du roman", "système").

> Tourner l'invention romanesque vers l'avenir en suppose la vue, aussi bien la phrase précédente disait-elle de ce livre : *il prélude à d'autres que rendent problématiques ces craquements sourds dans la vieille demeure, et le bruit des revolvers qui s'arment dans la poche des factieux, et les clameurs proches de la guerre étrangère.*
>
> (XI, 11)

L'histoire réelle peut seule compromettre la poursuite de l'écriture, empêcher que les romans annoncés ne soient effectivement écrits.

Le préfacier le souligne en précisant le contexte contemporain de la postface originale :

> Ceci est écrit à la fin de juin 1936, c'est-à-dire avant même l'éclatement de la guerre d'Espagne, trois ans et deux mois avant celui de la seconde guerre mondiale.
>
> (XI, 11)

Rien de métaphorique ni d'allusif ici [2]. Pas davantage dans la phrase qui amorce le retour vers la chronologie :

> Le roman proprement dit achevé le 10 juin à bord du bateau soviétique qui nous menait de Londres à Léningrad, la postface y est ajoutée à Moscou, dans cette chambre de l'Hôtel Métropole, où André Gide était venu me demander de "corriger" le discours qu'il devait prononcer sur la Place Rouge, aux obsèques de Gorki.
>
> (XI, 11)

Le passage d'un roman à l'autre n'est évoqué ni sur le modèle du passage au réalisme (dates, décor, anecdotes remplacent les métaphores du tome 7) ni sur celui d'une partie à l'autre des *Cloches de Bâle* [3].

L'invention du cycle réaliste rappelle davantage *La Fin du "Monde réel"*. L'auteur ancien envisage une suite, sans que l'annonce faite dans la postface ancienne soit cependant dénoncée comme imprudente [4].

1.2. Le scénario des *Cloches de Bâle* (XI, 11-13)

L'épisode du scénario des *Cloches* nous ramène vers une époque de transition entre les deux premiers romans du *Monde réel*.

L'ordre chronologique est restauré : l'évocation des circonstances précède logiquement le récit de l'échec de l'entreprise.

> A notre voyage précédent, en 1935, *Les Cloches de Bâle* venant de paraître en russe, dans la traduction d'Elsa Triolet, l'idée était venue à quelqu'un, aux nouveaux studios qui s'ouvraient à Odessa, de me faire demander d'en

> tirer un scénario pour les films d'Ukraine.
> (XI, 11)

L'anecdotique cesse d'être dévalué et la répartition des rôles d'être efficace :

> J'avais longuement résisté aux instances de l'ambassadrice qu'on nous avait dépêchée à cet effet, et tu étais vivement opposée à ce projet, à cette perte de temps pour un résultat problématique.
> (XI, 11)

Un luxe inédit de détails et l'apparition de personnages qui ne jouent pas un rôle de lecteurs nous éloignent davantage du tome 7.

> Dans tous les pays du monde, le cinéma donne naissance à des personnages éloquents et persuasifs, comme cette grande femme ample et sans apprêt dont les gestes étaient soulignés par une longue écharpe glissante et qui me disait que le sort même de la cinématographie ukrainienne résidait entre mes mains, que si l'on n'y avait pas un sujet de retentissement international les studios d'Odessa à peine ouverts allaient être fermés, certaines gens y ayant un intérêt que je n'arrivais pas à saisir, etc...
> (XI, 12)

Portrait et discours indirect étoffent un récit teinté d'humour. A l'indignité du personnage de l'auteur face à un Marty par exemple succède un excès d'honneur sans que la "scène" ne soit valorisée ou érigée en un modèle, susceptible d'inverser celui des scènes de méprise.

> Enfin nous avions cédé, et cela supposait deux ou trois mois sur place, à Odessa, *Londonskaïa Gastinitsa*, l'automne et le début de l'hiver... l'abandon de ce roman commencé qui n'avait pas encore de titre, et que je poursuivais pourtant à la dérobée, par-ci par-là, en marge de mon travail

> cinématographique, avec un certain sentiment de culpabilité (presque toujours ainsi j'ai écrit mes livres à temps volé).
>
> (XI, 12)

L'emploi de la première personne du pluriel souligne l'indistinction des rôles dans le cadre d'un récit qui ne vise qu'à retracer un contexte.

La phrase s'achève sur une amorce de généralisation, bientôt suivie d'une autre, qui permettent d'anticiper l'échec de l'entreprise.

> En vérité, mon premier sentiment était le bon, je ne suis pas fait pour écrire des scénarii ni des pièces de théâtre, je n'ai aucune idée de la dramaturgie, cette science étrange, ni en général pour les travaux qui supposent l'intrusion d'autres personnes dans mes rêves écrits : je suis d'instinct un farouche ennemi des arts collectifs, ma *pensée*, ou ce qu'on pourrait appeler ainsi, est le résultat d'un fignolage individuel, artisanal, qui ne suppose pas plus un metteur en scène, des acteurs, un décorateur que ce monstre moderne, le rédacteur, et ma prose n'est jamais arrivée au grand jour sans que j'aie livré au moins contre cette forme modeste du rédacteur, le correcteur, l'épique combat de mes colères, pour y sauvegarder *ma* ponctuation, *mes* fautes de français, le style, quoi!
>
> (XI, 12)

A l'inverse du tome 7 encore, l'anticipation discursive n'évince pas le personnage de l'auteur ancien.

Les acteurs retrouvent leur position ancienne. Elsa lit et condamne :

> Tu regardais par dessus mon épaule les grandes feuilles où le scénario s'écrivait sur trois colonnes, je ne sais plus trop pourquoi, et ce que tu pouvais trouver cela mauvais ! Ça l'était.
>
> (XI, 12)

Mais la préface des *Beaux quartiers* ne réédite pas la scène originaire du tome 7 : l'imparfait duratif se substitue à la "ponctualité", nécessaire à une dramatisation, le style direct disparaît.

Mais c'est surtout sur le fond que les deux épisodes s'opposent. Cette fois le préfacier explicite la signification d'une condamnation qui se situe à l'opposé exact de celle de "Diane". Loin de verser dans la gratuité, l'auteur cède à la tentation inverse, à l'envie de se muer en pédagogue.

> J'avais été saisi de la tentation, pour la cinématographie d'Ukraine, de russifier autant que possible *Les Cloches*; c'est-à-dire de montrer à l'écran où déjà, de Diane à Clara, la multiplicité des centres d'intérêt est contraire à la conception d'un film qui ne dépassera pas deux heures, l'arrière-plan, le *black-ground*, de la famille Simonidzé, le Caucase, les conditions économiques, la vie des ouvriers de Bakou, leur grande grève d'alors, enfin tout ce qui expliquait en images ce qui, dans le roman, est résumé par le chèque mensuel que reçoit à Paris la mère de Catherine.
> (XI, 12)

Réalisme appuyé qui prend pour objet non "Victor", mais "Catherine". "Russifier", "expliquer", c'est pour le personnage de l'auteur faire siennes les exigences d'un Marty. Nul n'a sollicité une telle transformation, pas plus Elsa, qu'un quelconque lecteur local.

> Et puis j'y tenais. Au point que c'est là-dessus que les choses finalement cassèrent, quand on me demanda avec beaucoup de gentillesse, mais pas moins de fermeté, de renoncer à tout ce côté russo-géorgien du scénario, pour tâcher de réduire l'histoire à son cadre français, déjà sacrément surchargé.
> (XI, 12-13)

L'épisode du scénario manqué désigne le risque que la préface du tome 7 ne prête explicitement qu'aux seuls lecteurs.

> Dieu merci, ces gens, au bout du compte, préférèrent considérer comme fonds perdu ce qu'ils avaient déjà dépensé pour notre hôtel et arrêter les frais : ils m'ont, ce faisant, rendu un inestimable service, et j'imagine quel incroyable navet eût été ce film, si le malheur lui avait donné naissance, où mes pauvres *Cloches* se seraient changées en points sur les i.
>
> (XI, 13)

L'épisode se solde par l'abandon de l'entreprise :

> La seule victime de l'affaire fut le metteur en scène , mon ami Jean Lods, qu'on avait aussi fait venir à Odessa, et y demeura plusieurs mois après notre départ pour une partie perdue d'avance, parce que les illusions partout au monde ont du mal à mourir.
>
> (XI, 13)

Circulaire, le récit se clôt sur la reformulation de son point de départ :

> Mais, au fur et à mesure que le caractère improbable du film s'accusait, quand je ne poursuivais déjà plus l'écriture de cet interminable scénario que par mauvaise tête, la balance entre le travail officiel et le travail secret se renversait, et ces *Beaux Quartiers* sans nom l'emportaient en moi sur l'épinal cinématographique.
>
> (XI, 13)

Un glissement s'est produit entre la formulation discursive initiale et la conclusion : le roman écrit "à la dérobée", "à temps volé" (XI, 12) entre dans une opposition nouvelle. La notion de "travail officiel" souligne *a*

posteriori la dimension symbolique de l'épisode [8]. La tentative de réécrire une histoire nécessairement connue se confond avec la tentation de se plier aux canons - non explicitement formulés - d'un réalisme socialiste officiel. L'une tient lieu de l'autre.

Une deuxième conclusion reformule l'hypothèse de l'"inestimable service" rendu à l'auteur par des tiers. Elle l'inscrit dans la dimension retrouvée de la prise de conscience ultérieure.

> Maintenant que j'y songe, il m'apparaît que cette absurde entreprise sans lendemain m'a, en réalité, rendu un inappréciable service : elle m'a forcé chemin faisant à une sorte sans précédent de critique du roman écrit, dans ses détails, comme dans sa signification, dont bénéficia le roman à écrire où je n'avais fait encore que m'engager.
> (XI, 13)

Aux acteurs extérieurs, éventuels successeurs d'Elsa sur la scène énoncée, se substitue le personnage de l'auteur. La réappropriation de l'instance critique s'accompagne d'une reconnaissance de l'enjeu. Le problème de la signification romanesque cesse d'être éludé.

Une ultime différence oppose l'épisode au tome 7; celui-ci ne détermine pas une charnière clairement située à l'intérieur du roman en cours :

> A notre arrivée à Odessa, je devais, si je m'en souviens bien, être encore en plein dans la première partie de celui-ci, *Sérianne*.
> (XI, 13)

Préfaces des *Cloches* et des *Beaux quartiers* s'ouvrent sur des récits d'échec, mais le premier seul est valorisé : le scénario des *Cloches* n'est

pas l'équivalent inversé de "Diane". Si l'épisode illustre, pour le compte de l'auteur ancien, une conception étroite du réalisme socialiste, celle-ci n'est retracée qu'à titre de tentation, vouée à l'échec, et déplacée vers une pratique sans rapport avec l'écriture romanesque. Cependant, conformément cette fois au tome 7, la référence n'est pas explicitée. Le réalisme socialiste n'est pas nommé.

La préface des *Beaux quartiers* anticipe *La Fin du "Monde réel"*. Le désir de mettre les "points sur les i" appartient à la réécriture "cinématographique" des *Cloches* comme à celle des *Communistes*. Mais "l'esprit de responsabilité" de l'auteur ancien conduit ici à l'abandon du projet.

1.3. La leçon des *Cloches de Bâle* (XI, 13-14)

L'épisode du scénario condamné à l'abandon appelle une relecture qui privilégie la préméditation. Mais le clivage entre écritures dévalorisée et valorisée ne partage pas le roman, il n'oppose pas première et seconde parties mais bien *Cloches* et *Beaux quartiers* :

> *Les Beaux Quartiers* sont nés du double sentiment que j'avais, touchant *Les Cloches de Bâle* : comme d'un livre sans construction d'une part, insatisfaisant à l'esprit par là même, mais surtout d'un récit "étroitement parisien où, malgré Cluses et Bakou à la cantonade, la machine démontée semble limitée par les fortifications, le Bois de Boulogne, Neuilly et Levallois-Perret.
>
> (XI, 13)

La critique formulée à l'encontre des *Cloches* reconduit presque littéralement celle adressée à "Diane". L'articulation *Cloches/Beaux quartiers*, en se superposant au dépassement de "Diane" par "Catherine", l'annule. Ce faisant, elle concède au personnage de l'auteur le rôle précédemment dévolu à Elsa.

De même la métaphore de l'ouverture [6] est à la fois reprise et transformée: la perspective ouverte, le panorama sont d'emblée définis, la métaphore se désolidarise du procès de la méconnaissance :

> Un besoin d'ouvrir les fenêtres, de laisser entrer l'air d'ailleurs, d'apercevoir le paysage des provinces, le pays.
> (XI, 13)

Immédiatement "traduite", l'image ne ranime aucun dispositif de défense. Le souci du sens a cessé d'être illégitime.

> Et les liens de celui-ci et de ce monde de banquiers et de militaires, d'industriels et de femmes entretenues qui peuple *Les Cloches*.
> (XI, 13)

La relecture des *Beaux quartiers* commence par ce que le tome 7 a retardé. Alors qu'il a fallu bien des détours pour lire en "Catherine" par exemple "l'inséparable des idées et des affaires" (VII, 23-24), le contexte économico-politique s'affirme ici comme point de départ de la relecture.

> Il ne suffisait pas que le médecin circulât par la ville imaginaire et ses alentours dans une Wisner grise, il ne suffisait pas que l'industrie dont nous connaissions le chef apparût ici réalité de la vie nationale, il fallait manifester l'unité des affaires françaises, je veux dire leur unité charnelle : par exemple, que l'industrie locale

> jouât son rôle de chaînon dans ce réseau complexe, par l'argent investi et par les parentés, si bien que le chocolatier Emile Barrel... *marî d'une Schoelzer-Bachmann, cousin des Barrel de Lyon...* fît *une sorte de pont de chocolat entre l'industrie de la soie et le fil d'Alsace.*
> (XI, 13-14)

Préoccupation réaliste, volonté de sens, voire de démonstration sont soulignées par l'insistance du vocabulaire : anaphore de "Il ne suffisait pas", à quoi s'oppose un "il fallait", le tout redoublé, sur la scène de l'énonciation, par le souci de se faire bien comprendre ("je veux dire"). Le contexte diégétique est retracé avec la même précision que celui de l'écriture des *Beaux quartiers* dans les premières pages.

Puis le préfacier s'arrête sur le choix du lieu, du cadre qui donne à la première partie son nom :

> Mais ce point de croisement choisi, encore fallait-il le situer, fallait-il *inventer* Sérianne.
> (XI, 14)

La fin du paragraphe annonce l'analyse qui va suivre, la transition rappelle l'arrêt sur Catherine, préparé de la même façon.

Les principaux éléments de cette séquence anticipent encore une fois le tome 26. *Les Cloches* sont aux *Beaux quartiers*, ce que la première version est - au moins pour un temps - à la seconde. Le souci du lecteur ancien a pour corollaire la prise en compte du destinataire virtuel de l'écriture préfacielle. mais substituée à la leçon tirée du scénario, celle des *Cloches* permet de dépasser toute idée d'abandon.

1.4. "Inventer Sérianne" (XI, 14-16)

Pour analyser la genèse de Sérianne, le préfacier procède en trois temps. Le premier concerne les sources ou les "pilotis" qui ne doivent rien à l'oeuvre ni à la vie de l'auteur ancien. Le second au contraire nous ramène vers la biographie. Dans un cas comme dans l'autre, la genèse de Sérianne ne doit rien au hasard. Mais dans un troisième volet, le préfacier produit une source empruntée à son oeuvre propre et l'image de la préméditation vacille.

La dénégation qui, dans le tome 7, régit l'univers des personnages s'applique ici au lieu. Le préfacier ne cherche guère à se défendre contre des lectures réductrices, mais plutôt, en multipliant pilotis et sources, à brouiller les cartes. L'essentiel est ailleurs :

> Sérianne n'existe pas. Je l'ai bâtie avec des matériaux réels, c'est une autre affaire.
> (XI, 14)

Le préfacier commence par les méprises, les erreurs traitées sur le mode itératif. Elles sont le fait de lecteurs qui n'appartiennent plus à un univers privé. La relecture des *Beaux quartiers* ignore la dramatisation.

> On a plusieurs fois tenté de localiser la citadelle des Barrel et des Barbentane, de l'identifier avec des villes qui sont sur la carte. C'est ainsi que dans une publication Hachette à l'usage des écoles, dans le commentaire en marge d'un texte de dictée tiré des *Beaux Quartiers*, l'on écrit que c'est une ville de Savoie. Il était facile de le demander à l'auteur avant d'en décider, mais voilà comment

> sont nos professeurs!
>
> (XI, 14)

Situés dans l'ultériorité, les "professeurs" ne sauraient se superposer aux critiques du tome 7. La réponse conjugue évidence et désinvolture :

> Que Sérianne n'a strictement rien de savoyard, si ce n'est peut-être le chocolat, il suffit de lire pour le voir.
>
> (XI, 14)

L'essentiel de la réfutation est renvoyé en note. De même que les méprises du groupe surréaliste cessent de faire scène dans le tome IV [7], de même ici:

> Apparemment cette erreur a pour origine le fait que Barrel ait appelé la "Savoyarde" la croquette de chocolat qu'il fabriquait. Mais, à ce compte, bien des produits à nom exotique que fabrique l'industrie de la région parisienne devraient faire situer Paris sous les tropiques ou, les *Eskimos* par exemple, dans les neiges polaires. La "Savoyarde" est d'ailleurs le nom d'une cloche du Sacré-Coeur à Paris.
>
> (XI, 14)

Le corps du texte se borne à souligner quelques évidences :

> [Il suffit de lire pour voir] Par exemple, simplement la place que tient pour Armand la poésie provençale. Et quand le maréchal-ferrant Avril dit de cousins à lui qu'ils achètent *des villas, là-haut, sur le Verdon*, il faut bien que nous soyons en aval de cette rivière, c'est-à-dire au moins dans la partie méridionale des Basses-Alpes.
>
> (XI, 14)

L'analyse inverse l'ordre choisi pour Catherine. Les "sources" précèdent d'éventuelles origines biographiques. Le préfacier s'arrête tout d'abord sur le choix du nom :

> D'ailleurs le nom fabriqué de Sérianne (*Sérianne-le-Vieux, chef-lieu de canton*) évoque naturellement Simiane, qui donna son nom au beau-fils de Madame de Sévigné. La seconde *n* de sa finale vient sans doute de Reillanne, située légèrement au nord de Simiane-la-Rotonde.
>
> (XI, 14)

Hypothèse, allure ludique sont complétées par la citation de possibles sources que le préfacier se garde de confirmer :

> Je ne dis pas que Sérianne est Simiane ni Reillanne, car c'est apparemment un bourg beaucoup plus important que ces deux localités. Simiane en 1964 n'a que 322 habitants, d'après le *Guide Bleu*, pour 625 à Reillanne. Mais l'une comme l'autre sont surmontées de ruines qui peuvent faire rêver l'enfant Barbentane : *Simiane*, dit le même guide, *est connu pour sa rotonde, chapelle castrale du XII*ème *siècle conservée dans les restes d'un château moins ancien, et trop restaurée...* et Reillanne *est étagé sur une butte qui porte les ruines d'une église et commande un panorama étendu.*
>
> (XI, 14)

Un éventuel troisième "pilotis" , étayé par une troisième source potentielle complète un dispositif profondément ironique.

> A vrai dire, Banon, un peu plus au nord, répond mieux à la description de Sérianne : *Le bourg moderne s'étend au pied du rocher abrupt qui porte le vieux village en partie abandonné : restes d'enceinte du XV*ème *siècle. Du sommet du rocher, vue étendue et très intéressante sur une grande partie de la montagne de Lure.*
>
> (XI, 14-15)

La multiplication des citations du *Guide Bleu* retourne "l'illusion référentielle" contre le lecteur virtuel du roman. Elle se substitue à toutes les formes de réfutations étudiées jusqu'ici et permettent au préfacier de conclure :

> Je vous laisse le choix.
>
> (XI, 15)

L'essentiel en effet est ailleurs.

A l'inverse cette fois de l'analyse de la genèse de Catherine, l'essentiel tient au rôle de Sérianne dans l'économie romanesque :

> Mais mon Sérianne est une ville où puissent se concentrer les éléments du microcosme dont j'avais besoin.
>
> (XI, 15)

Sérianne est un lieu nécessaire, significatif, qui ne ranime aucune forme de méconnaissance. Du même coup la métaphore de l'ouverture s'inverse. La perspective se referme, se concentre en un point microcosmique.

> Aussi ai-je déroulé à ses pieds, bien que lui gardant son caractère montagnard, une partie de plaine, avec des faubourgs et des vignobles, qui lui enlève le caractère bas-alpin pour lui donner des traits varois.
>
> (XI, 15)

Progressivement le préfacier se substitue au personnage de l'auteur ancien. Le voici tout d'abord qui relit :

> Si j'oublie que les Barrel fabriquent du chocolat, dans les rapports entre les fils de famille et les ouvrières de l'usine Barrel je retrouve certaines histoires qui me viennent de la région voisine de Toulon, où j'ai souvent passé une part de mes vacances à l'époque qui est celle des *Beaux Quartiers*.
>
> (XI, 15)

Puis le préfacier se souvient d'une anecdote particulière et raconte :

> Dans la petite ville où j'avais de pseudo-parents, on fabriquait des bouchons, il s'y trouvait un commerçant dont l'enseigne me faisait sourire, parce qu'il s'appelait "Arthur Rimbaud", sans savoir le moins du monde ce que cela pouvait avoir de prétentieux.
>
> (XI, 15)

La dénégation succède au récit autobiographique mais elle est moins radicale que celle qui frappe le pilotis de Catherine :

> Rien de la vie même du bourg, de ses personnages, que d'ailleurs je ne fréquentais pas, enfant, n'est passé dans *Les Beaux Quartiers*. Mais c'est des vignes environnantes, propriétés et propriétaires, que proviennent les histoires de vendanges et les portraits de cette "société", qui était fermée aux commerçants du bourg.
>
> (XI, 15)

Contrairement aux récits d'enfance proposés par les tomes 2 et 7, des protagonistes masculins sont pour la première fois évoqués. Les figures féminines, Marguerite, la "véritable" Catherine, s'effacent :

> Même ces origines méridionales, où la politique est bas-alpine, les épisodes électoraux liés aux campagnes que j'ai suivies, enfant, à cause d'un père que j'avais plus ou moins et de mon oncle qui était son collaborateur, ne

> suffisent pas à tout expliquer de Sérianne.
> (XI, 15)

La reprise, dans une perspective biographique, de l'analyse de la genèse de Sérianne, remplace celle de certains personnages masculins. Père ou oncle sont cités pour les péripéties vécues dans la région, non comme pilotis possibles; le préfacier ne reviendra pas par exemple sur la genèse du docteur Barbentane. Celle de la ville se substitue à celle du personnage.

La fin du paragraphe nous éloigne du père d'Armand en même temps que des Basses Alpes :

> Pour m'en tenir à un détail, le marchand de couronnes mortuaires qui est aussi chapelier provient de Vernon, dans l'Eure, où j'en avais vu la boutique en 1923 sur une grande place morte [...].
> (XI, 15)

Un "souvenir littéraire" remplace bientôt les souvenirs d'enfance :

> [...] Son histoire avait été imaginée déjà , sous une forme différente, dans ce roman détruit huit ans plus tôt à Madrid (c'est la seule osmose qui se soit produite entre *La Défense de l'Infini* et mes livres ultérieurs, probablement ici parce que la reprise d'une image contemporaine de ce roman m'avait d'instinct ramené à sa substance, et aussi que j'avais eu, assez inconsciemment, tentation expérimentale de la transcrire d'une sorte de déclamation lyrique dans les termes de la réalité).
> (XI, 15)

Le lien, qui s'esquisse entre le second roman du *Monde réel* et un texte antérieur, fissure la logique de la préméditation. La citation de la *Défense* figure le premier élément d'une genèse incomplètement maîtrisée [e].

Elle anticipe la déconstruction du *Monde réel*. *La Défense de l'infini* est citée, quand l'autre référence, attendue, ne l'est pas :

> Le "Panier fleuri" non plus n'est pas méridional : il va de soi qu'il ne pouvait exister dans les localités de six cents et quelques habitants au plus dont j'ai parlé. Ni même dans ce bourg du Var, malgré son importance (*6.278 habitants*, dit le *Guide Bleu*, qui ajoute : *le bourg moderne... est bâti au pied d'un piton rocheux où était perché le vieux village et que couronnent encore une petite église romane et les ruines d'un château*) en raison de la proximité de Toulon où les maris et les fils, avec le tramway, trouvaient tout le quartier du *Chapeau rouge* : il y avait là des femmes qui se payaient à l'époque d'un timbre-poste de quinze centimes...
> (XI, 15-16)

Le "Panier fleuri" n'évoque pas "Les Hirondelles". L'articulation *Cloches/Beaux Quartiers* n'est pas complétée en amont par la référence aux *Voyageurs de l'impériale*, alors même que la préface du tome 15 signale la parenté qui s'établit de nouveau entre "Les Hirondelles" et *La Défense* [9]. L'image du cycle s'estompe au profit d'une relation nouvelle avec l'oeuvre antérieure.

Le passage se referme comme le précédent :

> Le tenancier d'un "Panier fleuri", à dix kilomètres de ce quartier né pour la clientèle des marins, eût sûrement été condamné à la faillite. *Cette ville où ne font plus halte les rois...* est-il dit de Sérianne : il me vient à l'esprit que pour cette phrase on pourrait songer à François Ier et à Manosque. Mais non!
> (XI, 16)

Au lecteur virtuel est laissé le soin de s'y retrouver. Le préfacier, quant à lui, revient sur la fonction de Sérianne (lieu et première partie) dans l'architecture romanesque.

L'abandon du modèle du tome 7 semble produire deux résultats : le commencement de la rédaction romanesque n'est pas retracé, l'épisode du scénario abandonné s'y substitue; sans incipit, *Les Beaux quartiers* apparaissent aussi sans première partie : "Sérianne" semble se réduire à Sérianne; l'étude de sa fonction dans l'économie romanesque retarde - voire remplace celle des personnages de la première partie du roman[10].

L'attribution d'un projet au personnage de l'auteur ne coïncide donc pas avec un moment originaire, antérieur à la rédaction des *Beaux quartiers*; et n'exclut pas non plus, à la différence de *La Fin du "Monde réel"*, la résurgence de la non-préméditation. De même l'oeuvre ancienne s'étend au delà des frontières du cycle. la préface des *Beaux quartiers* tend à ignorer les coupures pratiquées par les tomes 7 et 26, entre le cycle réaliste et l'oeuvre surréaliste.

2. Le retour de la non-préméditation (XI, 16-19)

Le second volet de la préface amorce le retour de la non-préméditation. L'ensemble de l'analyse tend à relater la défaite d'Armand, supplanté par son frère comme héros véritable, sinon des *Beaux quartiers*, du moins de la seconde partie du roman. Mais le "dénouement de l'analyse" ne sera véritablement atteint qu'à l'issue de la présentation du second collage.

Médiateurs et retards se multiplient. Le préfacier quitte "Sérianne" sans rejoindre "Paris", comme nous le verrons dans un premier temps. Puis il vient à un premier personnage romanesque, Maria Pallatini, abandonnée avant même d'être remplacée dans les projets de l'auteur ancien, par Carlotta Beneduce. Mais le retard à atteindre le moment de la substitution d'un frère à l'autre s'accroît encore; celle-ci ne sera acquise qu'à la faveur du second collage. Auparavant nous sommes dans l'entre-deux. Plutôt qu'une substitution d'un frère Barbantane à l'autre, le préfacier, secondé par le narrateur de *La Mise à mort*, parle d'interchangeabilité, ce qui suppose réciprocité et réversibilité. L'étape suivante est à la réfutation : le dédoublement des deux frères ne doit pas être interprété à la manière de celui du docteur Jekyll. Enfin l'analyse de la genèse de Carlotta consacre sa victoire sur "l'ouvrière Maria Pallatini".

2.1. "Je ne sais pas qui est l'assassin" (XI, 16)

L'articulation Sérianne/Paris, lieux comme parties du roman, confirme tout d'abord la dimension essentiellement consciente du travail de l'écrivain :

> L'invention de Sérianne impliquait la construction même du roman, à la fois pour le fond, les "affaires", c'est-à-dire le tableau industriel et financier d'une France, dont l'organe régulateur est sa capitale, et pour les personnages dont la destinée et les rêves exigent la scène de Paris.
> (XI, 16)

A l'inverse de "Catherine", inimaginée durant "Diane", lieux et personnages obéissent à une même logique, à un commun souci de rigueur. Les uns "impliquent", les autres "exigent".

La phrase suivante accentue encore la volonté démonstrative prêtée à l'au teur ancien, en associant un troisième personnage au couple des deux frères :

> Aussi tout y a-t-il pour but non seulement l'aventure parisienne des deux frères Barbentane, mais les prolongements des épisodes provinciaux comme celui de *Pro Patria* où trouvent leurs racines les entreprises des briseurs de grève parisiens, et l'amorce de ce que va devenir (je n'en savais rien alors) le personnage d'Adrien Arnaud, c'est-à-dire le troisième représentant de cette génération qui sera celle de la guerre de 14.
> (XI, 16)

Le rappel entre parenthèses de la dimension du non-savoir n'empêche pas le préfacier d'étendre le phénomène sinon au roman suivant, du moins à l'avant-dernier du cycle.

> C'est sans doute le sentiment d'avoir, comme les peintres sur leur toile une silhouette de toile blanche ménagée dans le paysage peint, "préparé" ce dernier personnage, sans lui avoir ici donné développement, qui sera huit ans plus tard à l'origine d'*Aurélien* où, autour de Leurtillois, ce sont les personnages des *Beaux Quartiers* que je devais grouper comme les données du jeu.
>
> (XI, 16)

L'articulation *Cloches/Beaux Quartiers* se complète en aval, oubliant pour la seconde fois *Les Voyageurs*. Cependant le préfacier abandonne le vocabulaire démonstratif. La modalisation ("sans doute"), comme la métaphore picturale nous éloignent de celle de la fenêtre ouverte, affaiblissent la dimension consciente du projet réaliste, préparant le retour, dès le paragraphe suivant, de la thèse de la non-préméditation [11].

D'abord appliquée à *Aurélien*, elle ne concerne *Les Beaux quartiers* qu'en second lieu :

> Il serait cependant absurde de croire que, pas plus que je n'avais en vue le lointain devenir des Barbentane ou d'Adrien dans d'autres romans, je me représentais avec clarté ce qui pouvait bien leur arriver à Paris en 1913, les imaginant à Sérianne un peu plus tôt.
>
> (XI, 16)

Architecture et personnages se sont séparés. L'une supporte le projet réaliste, les autres l'aventure romanesque [12]. Et le paragraphe s'achève

sur une généralisation discursive qui étend à l'oeuvre entière ce qui vient d'être énoncé :

> Je suis de cette espèce de romanciers qui écrivent pour savoir ce que leurs personnages vont devenir, c'est-à-dire que j'écris un roman comme le lecteur le lit. Entendez-moi : *je ne sais pas qui est l'assassin*, et je développe mon histoire pour l'apprendre.
>
> (XI, 16)

A l'auteur des *Beaux quartiers* - lecteur des *Cloches* se substitue un dédoublement inédit dans les *O.R.C.* : auteur et lecteur, unis par leur ignorance de la suite et métaphore policière annoncent la "théorie" des *Incipit*, qui se différencie de l'improvisation, à la façon du tome 7, parce qu'elle ignore le croisement.[19]

Les deux hypothèses, les deux démarches attribuées à l'auteur ancien, coexistent, comme les deux relectures préfacielles. L'une, grâce aux personnages romanesques, privilégie l'effet de surprise. L'autre, par le biais de l'architec ture romanesque, maintient l'affirmation d'un projet réaliste.

La citation d'*Aurélien* ne restaure pas l'image du cycle, elle confirme l'existence d'une écriture qui ignore ses antécédents (*La Défense*) comme son propre avenir (le quatrième roman du cycle). Mais la déconstruction en cours du *Monde réel* n'est visible que si l'on compare le revirement de ce début de préface aux écrits aragoniens, tant antérieurs que postérieurs.

2.2. L'abandon de Maria, l'ouvrière, ou le rôle du hasard (XI, 16-17)

La problématique du tome 7 fait se succéder destinataire, lecteurs et critiques, celle du tome 11 multiplie les figures du destinateur . La seconde nous éloigne de la métaphore policière, de l'image de l'auteur enquêteur, à l'instant proposée :

> Cette sorte d'écriture, comme l'Histoire avec sa majuscule, implique l'intervention du hasard, des bifurcations inattendues.
>
> (XI, 16)

La notion de bifurcation qui s'applique à l'écriture en cours n'est pas du ressort de l'auteur. Elle rompt ainsi doublement avec l'autocritique qui situait l'articulation à l'extérieur du roman, entre *Cloches* et *Beaux quartiers*. Non située, elle est d'autant moins destinée à organiser la description de l'architecture romanesque qu'elle n'acquiert pas valeur de modèle. Le pluriel remplace le singulier de la lecture de "Diane" par Elsa comme de celle des *Cloches* par l'auteur.

Deux exemples illustrent le renversement :

> C'est ainsi que, tout à Sérianne, j'ouvrais cependant à mes acteurs naissants des possibilités diverses de destins : ainsi, dès le troisième chapitre, le bref épisode de François de Loménie et de l'ouvrière italienne, Maria Pallatini, n'avait aucunement pour but de préparer le retour du légionnaire François et le meurtre de Respellière, mais un personnage, Maria, dont je n'ai fait aucun usage par la suite, lui substituant une autre Italienne, Carlotta, qui n'apparaîtra qu'à Paris.
>
> (XI, 16-17)

Illustration par la négative : le vocabulaire démonstratif ne désigne plus le projet mené à son terme mais son détournement.

Si le premier exemple appartient à "Sérianne", le second annonce "Paris", sans que la seconde partie reconduise le modèle du dépassement érigé par le tome 7.

> Maria ou Carlotta, dans mon esprit, n'était pas destinée à Edmond, à peine plus qu'un figurant à Sérianne, mais à Armand. Le roman en a décidé autrement.
>
> (XI, 17)

"Paris" ne dépasse pas "Sérianne". Simplement l'écriture génère des bifurcations qui ne sont appelées par aucune forme de critique, ni d'Elsa ni de l'auteur ancien.

La fiction du croisement, exclue du corps du texte, occupe une note qui situe le rôle d'Elsa sur la scène de l'énonciation :

> Il m'est à peu près impossible de ne pas remarquer ici comment, avec ce naturel de voleur inconscient que j'ai, toujours, avec toi, je t'emprunte, ce disant, une idée [...].
>
> (XI, 17)

La dette ne concerne pas l'écriture ancienne, mais la relecture préfacielle. Elle relègue en note la revendication d'un réalisme qui n'avait pas été nommé quand il s'agissait d'articuler *Cloches* et *Beaux quartiers* :

> [...] celui qui fut le Célestin des *Amants* fait déjà pressentir l'O.A.S. avec douze ou treize années d'avance. Et qui, à l'heure la plus noire des années sombres, marque

> tranquillement la thèse fondamentale de ce réalisme dont nous nous réclamons, toi et moi.
> (XI, 17)

Pas plus que dans le tome 7, la revendication du réalisme ne saurait être associée à une vision finalisée de l'écriture romanesque.

L'abandon du personnage de Maria ouvre la série des projets non menés à terme qui constituent l'un des modes de la relecture de "Paris".

2.3. "L'interchangeabilité des rôles" entre les deux frères (XI, 17-18)

Puisque le passage d'une femme à l'autre ne relève que du hasard, la reversibilité des rôles des deux frères ne saurait être attribuée à l'auteur ancien. Mais la prise de conscience n'appartient pas davantage au préfacier.

> Cette interchangeabilité des rôles, pour les deux frères, d'y avoir un beau jour songé en 1964, m'a amené, dans ce roman baroque que j'ai écrit cette année-ci, à une constatation que je n'avais pas faite, écrivant *Les Beaux Quartiers* [...].
> (XI, 17)

Latence et éveil de la conscience sont abandonnés.

Une première citation de *La Mise à mort* souligne la dimension censément autobiographique du phénomène.

> *Je n'avais jamais pensé avant cette minute*, y est-il dit, *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, moi récrit au mal séparé de moi récrit au bien..*
> (XI, 17)

L'enjeu esthétique, que l'ancien modèle du dépassement sous-entendait, disparaît.

Nouvelle différence avec le corpus précédemment étudié : ce n'est plus le lecteur qui identifie abusivement auteur et personnages, mais le narrateur de *La Mise à mort*.

Comme les scènes de méprise, la citation est suivie d'une réfutation, mais la phrase accumule les éléments qui infirment le démenti :

> C'est là, comme l'exprime à la première personne ce *moi* du roman en question, une "idée de personnage", qu'on ne saurait tout à fait imputer à l'auteur, même si apparemment dans *La Mise à mort* celui qui tient la plume non seulement m'emprunte des moments reconnaissables de ma vie, mais s'attribue parfois la paternité de mes vers et de mes romans, en particulier *Les Beaux Quartiers*.
> (XI, 17)

Alors que les scènes de méprise produisent des lectures en même temps qu'elles les récusent, la citation tend au contraire à conforter la relecture proposée, tout en l'attribuant à une figure nouvelle : le narrateur désigné par le début de la phrase se mue en auteur supposé des *Beaux quartiers*. Il s'agit moins de réfuter l'identification que de l'étendre aux deux frères.

Une troisième voix vient enrichir le dispositif :

> Il subit, au vrai, ton influence, car tu m'as toujours identifié, à Armand, malgré mes dénégations.

(XI, 17)

La lecture ancienne d'Elsa s'oppose aux dénégations du préfacier comme à la relecture de l'auteur supposé des *Beaux quartiers*. Cependant elle n'est ni transcrite en style direct ni mise en scène. Elle greffe sur la réduction à l'autobiographie prêtée à l'auteur supposé, une nouvelle restriction, au seul personnage d'Armand; implicitement dévalorisée, la lecture d'Elsa entraine une réfutation autrement catégorique que la précédente.

> Je ne puis nier qu'Armand vive, à Sérianne, dans un décor, pour composite qu'il soit, fait de lieux et de gens que j'ai connus. Je ne puis nier que l'aventure d'Armand Barbentane avec Thérèse soit, même un peu arrangée, une aventure de ma jeunesse.
>
> (XI, 17)

Le nombre de faits qui démentent l'identification l'emporte de loin sur ceux qui l'appuient :

> Mais Armand s'est formé dans ce cadre provincial que je n'ai pu voir qu'en passant, sa famille ne ressemble en rien à la mienne [...].
>
> (XI, 17)

Toute chose qui pourrait s'appliquer aussi bien à Edmond.

> [...] Il n'a de parenté avec l'enfant que je fus que la crise religieuse précédant la première communion, laquelle relève du lieu commun. Je n'ai voulu être ni prêtre ni acteur, et ce qu'il advient d'Armand à Paris n'a pas le plus léger rapport avec ma vie.
>
> (XI, 17)

L'écart d'âge entre auteur et personnages - qui n'empêche pas, dans la préface des *Voyageurs de l'impériale* par exemple d'admettre certains rapprochements - joue ici en sens inverse :

> Armand est mon aîné, peut-être de dix-huit mois, ce qui le fait de la classe seize, c'est-à-dire lui donne un avenir où la guerre jouera un rôle autrement marqué que pour l'étudiant en médecine que je devais être, et qui n'est mobilisé que dans l'été 17.
>
> (XI, 17-18)

L'image de l'auteur supposé s'est estompée, tandis qu'est retrouvée l'influence d'Elsa sur l'écriture à venir :

> C'est évidemment persuadé par toi de la ressemblance objective d'Armand avec moi que je lui donnerai plus tard, dans *Les Communistes*, une vie qui ressemble à la mienne (politiquement), tout en réservant ma seconde guerre à un jeune homme qui pourrait avoir été mon fils.
>
> (XI, 18)

Il ne s'agit toujours pas de déterminer avec précision une charnière interne à l'écriture des *Beaux quartiers*, mais de proposer une nouvelle articulation externe. Au premier roman du cycle se substitue le dernier.

La lecture réductrice d'Elsa est mimée, redoublée, par l'écriture des *Communistes*. Armand, séparé de son frère, est à son tour réduit à la seule biographie politique de l'auteur.

Simplification rendue visible par l'émergence d'un nouveau double pour lequel la part de la reconnaissance l'emporte sur celle du démenti. Jean de Moncey, pour lequel l'écart d'âge, quoique mesuré en terme de génération, importe peu, figure une sorte d'intermédiaire qui permet d'en revenir à

Edmond. Bien que ce dernier soit l'ainé d'Armand, il ne se voit pas non plus opposer l'argument de l'âge.

> Mais, par exemple, les études de médecine que j'ai faites, et qu'Armand ne fera pas, éclairent Edmond et non pas Armand, lui prêtent, à lui et non à Armand, certains tours d'esprit qui m'en vinrent, et qu'on retrouvera chez le Jean de Moncey des *Communistes*.
>
> (XI, 18)

Pour l'ainé comme pour le cadet des trois, le démenti qui habituellement succède à l'aveu, fait défaut [14].

Au fil de l'analyse, la recomposition du cycle se précise. A la série qui s'ouvre avec *La Défense* et se poursuit avec *Les Beaux quartiers* et *Aurélien* par l'intermédiaire d'Adrien Arnaud, s'oppose celle, consciente et maîtrisée, qui associe *Les Cloches* aux *Beaux quartiers* et ces derniers aux *Communistes*, par l'intermédiaire d'Armand.

2.4. Ni Jekyll ni Hyde (XI, 18)

La séquence suivante nous ramène vers *La Mise à mort*, vers l'hypothèse du dédoublement. L'explication autobiographique est abandonnée, sans que la concurrence des deux frères soit à comprendre en terme de dépassement. La réécriture au Bien comme au Mal prend davantage une signification éthique qu'esthétique :

> Si donc il fallait partager comme un fruit le personnage double dont sont faits les deux frères, les moitiés ne s'en

> définiraient pas, comme pour le Dr Jekyll et Mr Hyde (à quoi se réfère le récitant de *La Mise à mort*), par le bien et le mal séparés.
>
> (XI, 18)

Pas plus qu'Armand ne se nourrit seul de la biographie de l'auteur, il n'incarne à lui seul des valeurs positives. Inversement Edmond n'est pas une incarnation du Mal.

Reste à conclure en des termes qui semblent appartenir au tome 7 : la dénégation de l'autobiographie parait finalement frapper un frère comme l'autre. Lecture ancienne et relecture semblent réconciliées.

Du côté du passé en effet, la conclusion est catégorique :

> En tout cas, pour nous en tenir au moment de leur apparition dans le cycle du *Monde Réel*, Armand, par exemple (et pas plus que lui Edmond) ne se rapproche de l'auteur en rien par les conditions de l'enfance.
>
> (XI, 18)

Mais la parenthèse maintient la différence entre les deux frères; pour Edmond, la réfutation reste accessoire.

Une dernière citation de *La Mise à mort* va dans le même sens :

> Le mécanisme de l'invention ici est le même, pour en revenir à *La Mise à mort*, d'où je tire la citation suivante, que celui qui est mis en lumière dans un essai de Charles Lamb, écrivant : *Là où, sous le couvert de la* première personne *(son tour de langage favori), il imagine l'état d'abandon d'un garçon de la campagne placé dans une école de Londres, loin de ses amis et connaissances...* (Elia), c'est-à-dire Lamb lui-même , *est en opposition directe avec l'histoire de sa propre jeunesse...* .
>
> (XI, 18)

La réfutation de la lecture réductrice d'Elsa rejoint la condamnation par le tome 7 de toute lecture autobiographique :

> Dans *Les Beaux Quartiers*, l'auteur n'a pas recours à la première personne, mais la confusion entre lui et ses personnages doit être, à en juger par toi, une tentation naturelle. Il est certain pourtant qu'Armand à Sérianne, ou Armand à Paris, est en opposition directe avec l'histoire de ma propre jeunesse. Pour ne point parler d'Edmond.
> (XI, 18)

A nouveau, l'ellision est significative. Edmond a beau être associé, ce n'est pas de lui que naît la nécessité de la réfutation.

> C'est ainsi que la parturition imaginaire ne se laisse pas réduire au mécanisme simple de quoi, à première vue, elle semble relever.
> (XI, 18).

L'exemple de Carlotta en témoigne. Il nous ramène vers la scène énoncée et substitue au préfacier comme à l'auteur supposé des *Beaux quartiers*, le personnage de l'auteur ancien.

Le détour par *La Mise à mort* rappelle la stratégie d'évitement du tome 7, qui ne se réfère pas plus à la notion de héros positif que le tome 11. Mais le modèle ducassien, comme l'opposition de Diane et de Catherine ne sont pas reconduits.

2.5. La genèse de Carlotta à la lumière de Manet (XI, 18-19)

La citation de *la Mise à mort* interrompt l'analyse de la substitution des deux femmes et la transforme. Le phénomène s'intériorise : le préfacier ne considère plus le résultat, mais le processus, la logique inconsciente qui s'empare du personnage de l'auteur ancien.

> Toujours est-il que j'en étais à dire que dans l'abord j'avais commencé d'introduire à Sérianne le personnage de Maria Pallatini, avec la secrète intention de la faire rencontrer à Paris avec Armand. Comment se fait-il que je n'aie pas tenu le coup, et pas su résister à l'envie d'évoquer l'Italienne avant d'avoir amené Armand à Paris ?
> (XI, 18)

La transformation de la désignation accompagne celle du personnage. C'en est fini de "l'ouvrière italienne, Maria Pallatini" (XI, 16). La perte de l'identité sociale est compensée par la substantivation de l'adjectif, "italienne", puis par la mention de la beauté physique de Carlotta.

L'abandon des présupposés réalistes est de nouveau plus ou moins masqué :

> Quand, au chapitre XVII de la seconde partie, j'ai mis cette belle personne en présence d'Edmond, il me fut tout de suite évident que je trahissais son cadet, mais qu'y faire ?
> (XI, 18)

Pour la première fois située par rapport à la diégèse romanesque, la substitution confirme l'annulation du modèle des *Cloches*, en même temps que l'anticipation d'un événement supposé découler du second collage.

La transformation du personnage féminin rectifie l'image de la substitution des deux frères. La prise de conscience de la trahison est immédiate, elle concerne le personnage de l'auteur ancien, non son double, dans *La Mise à mort*.

> L'appeler Carlotta n'y change rien, elle pouvait être encore cette Maria, qui eût trouvé son nom trop vulgaire une fois lancée à Paris.
>
> (XI, 18-19)

C'est par l'analyse de la genèse, bien plus que par l'effet du hasard, que s'explique finalement la substitution.

Le préfacier met l'accent sur le portrait physique, la dimension plastique du pilotis :

> Remarquez que, pour son physique, je sais très bien d'où Carlotta me vient : c'est d'une fille qui me sembla surprenante, une manière de géante, avec une poitrine merveilleuse, et des hanches d'éphèbe, laquelle m'apparut une nuit des années vingt au *Caveau Caucasien* où elle vendait des fleurs.
>
> (XI, 19)

Datation, activité professionnelle, ne sont mentionnées qu'en fin de phrase.

Le récit qui suit ce portrait donne au pilotis une présence inédite dans le corpus *O.R.C.*. Il s'ouvre sur une sorte de "sommaire dénié" [15], qui fait passer au second plan les ingrédients "réalistes" retenus par le roman:

> Je ne vais pas vous raconter par le menu comment je m'accrochai huit jours à son char, et comment elle eut tout

> d'un coup assez de moi, et s'en débarrassa en m'intimant l'ordre de ne reparaître chez elle, - un petit rez-de-chaussée près du Trocadéro, que lui payait un homme d'âge (assez ressemblant à Joseph Quesnel) [...]
> (XI, 19)

Parenthèses autobiographique et romanesque privilégient l'âge par rapport à la définition sociale du personnage.

La fin de la première parenthèse accentue le passage au récit singulatif :

> [...] à l'arrivée duquel elle m'avait une fois caché dans son armoire, classiquement, émerveillé de l'odeur et du toucher de ses robes - [...]
> (XI, 19)

L'émergence du discours indirect libre transforme le récit en scène sans équivalent dans le corpus antérieur :

> [...] de ne reparaître chez elle, disais-je, que muni d'une paire d'escarpins dont elle avait besoin et qui coûtait seize francs, somme exorbitante pour moi : car, disait-elle, tu ne t'imagines pas que je vais te faire longtemps l'amour à l'oeil, on m'aurait changée.
> (XI, 19)

Aux scènes de lecture contemporaines de la rédaction se substitue celle, autobiographique, dont se nourrit l'écriture romanesque.

La scène s'enrichit d'une rétrospection avec passage au discours direct :

> Je l'avais entendue s'étonner, parlant à une de ces amies plus humbles comme en ont toujours ces femmes-là : "Je ne

> sais pas ce qu'il me veut, ce garçon... il revient... Tu comprends ça, toi? Moi, ça me dérange..."
> (XI, 19)

La réplique de la "vraie" Carlotta se substitue à celles des lecteurs des tomes 7 et 26. Elle ouvre la série des petites phrases collées dans le roman [16].

La conclusion esquisse - sans l'expliciter - l'avenir romanesque de l'épisode :

> Je ne revins donc pas. N'ayant pas tué une rentière pour lui offrir ses escarpins, malgré l'espèce d'ivresse que j'avais éprouvée un instant à me prendre pour un amant de coeur.
> (XI, 19)

Quand la rentière aura pris les traits de Madame Beurdeley, la même tentation saisira Edmond [17].

Si le récit confirme la relation privilégiée qui unit Edmond au personnage de l'auteur, ce n'est pas sur ce point que le préfacier attire l'attention. La dénégation laisse de côté la question de l'autobiographie, elle renoue avec le point de départ de l'analyse :

> Ma fleuriste n'était pas Italienne, mais elle avait cette plénitude des chairs qu'on voit aux Vénus étendues du Titien ou du Corrège, cet éclat qui est de Venise par quoi Madones et filles galantes ont même attrait.
> (XI, 19)

Le portrait physique du pilotis est ainsi complété de "sources" picturales. Références qui, contrairement aux deux citations de *La Mise à mort*, insistent sur la dimension esthétique de la substitution d'une femme à une

autre. Mais les différences de sens, chères à l'esthétique réaliste, s'abolissent : Madones et filles galantes, Maria ou Carlotta, "ont même attrait".

Le commentaire de l'illustration souligne à son tour ce déplacement d'un type nouveau :

> Elle ressemblait, pour le visage et la poitrine, à la *femme blonde* de Manet, aujourd'hui au Jeu de Paume, et que je reproduis ici, comme Carlotta, dans le tome II des *Beaux Quartiers*.
>
> (XI, 19)

Un premier détour par la technique picturale avait amené la citation d'*Aurélien*, il en va de même ici :

> Quand Carlotta Beneduce eut enfin prit figure, elle demeura toujours pour moi, jusque dans *Aurélien*, semblable à cette maîtresse femme qui est apparue dans ma vie pour une semaine, mais ne s'est jamais effacée de ma mémoire, y laissant ce genre de lueur qu'on peut garder d'une ville ou d'une promenade en mer.
>
> (XI, 19)

Un court paragraphe isole le retour vers le roman, vers une dénégation classique qui sépare personnage et pilotis :

> Mais, pour autant, Carlotta *n'est pas* la fleuriste du *Caveau caucasien* : pas plus que Sérianne n'est quelque Simiane ou ce bourg varois.
>
> (XI, 19)

La comparaison associe lieux et personnages, et implicitement première et seconde parties du roman.

> Il serait d'ailleurs facile de retrouver dans son histoire des reflets de plusieurs autres femmes réelles, des traits de leur vie. Comme ce magasin de Vernon dans Sérianne.
> (XI, 19)

Pilotis multiples pour l'une comme pour l'autre. *Beaux quartiers* et *Défense de l'infini* sont pour la seconde fois réunis.

*

La dynamique du volet intermédiaire - entre les présentations de "Sérianne" et de "Paris" - n'est pas sans rappeler celle des tomes 7 et 26: aux scènes de lecture se substituent des fragments de relecture qui se démentent et se complètent.

Mais la priorité donnée par la préface des *Beaux quartiers* à l'histoire de l'écriture sur celle de la lecture se marque de deux manières: aux lectures valorisées de Cachin et d'Elsa se substituent les petites phrases - collées ou non - qui jouent un rôle dans la genèse romanesque. Aux scènes de méprise se substitue la série des tentations ou des projets abandonnés. Contrairement au tome 26, l'histoire de l'abandon appartient désormais à la genèse même du roman.

Le tome 11 s'oppose encore aux tomes 7 et 26 quant aux éléments de la genèse. Si la préface des *Beaux quartiers* propose, comme celle des *Cloches*, sources littéraires et pilotis biographiques, la citation de *La Mise à mort* fait apparaître un médiateur d'un type nouveau, plus proche dans le temps du préfacier que de l'auteur ancien, et dont la vision - qui n'est pas censée coïncider avec celle du personnage de l'auteur - légitime plus ou

moins la réduction à l'autobiographie. La différence l'emporte sur les ressemblances dont témoignait l'assimilation de *La Semaine sainte* au premier roman du *Monde réel*.

Si la préface des *Beaux quartiers*, comme *La Fin du "Monde réel"*, intègre à l'analyse le commentaire de l'illustration, celle-ci est pour la première fois la trace d'un élément de genèse : la surprenante beauté de la fleuriste du *Caveau caucasien*. La "citation" de la *Femme blonde* de Manet et plus généralement la référence à la peinture permet de dépasser, de récuser les clivages autobiographiques et moraux, pour esquisser une sorte de réconciliation entre réécriture au Bien et au Mal, au nom de la beauté plastique [1e].

Les trois dimensions de la genèse se conjuguent pour relater la défaite de Maria et d'Armand, tout en la dissociant d'une interprétation qui ferait des *Beaux quartiers* le moment du retour vers Lautréamont, roman anti-ducassien qui consacrerait la victoire des héros négatifs (Edmond, Carlotta, Hyde ou filles galantes) sur leurs "doubles" positifs.

3. Le premier collage "parisien" (XI, 19-22)

La présentation très détaillée du premier collage retarde encore le moment de la victoire d'Edmond, associée à la rencontre de Carlotta au café de la Cascade.

Le récit lui-même met en scène le personnage de l'auteur ancien saisi par la bizarrerie d'une conversation téléphonique, entendue par hasard.

Un premier commentaire détaille les conséquences de l'incident dans l'univers des personnages. Contrairement aux *Cloches*, ce n'est pas un personnage (Catherine), mais trois qui sont cette fois inventés.

Le second commentaire concerne la substitution d'un lieu à un autre, le cadre supposé réel dans lequel eut lieu l'événement n'étant pas conservé dans le roman.

3.1. La conversation téléphonique, une "bifurcation inattendue" (XI, 19-20)

La présentation du premier collage ne s'ouvre ni sur la réaffirmation de l'intervention du hasard ni sur le moment où le roman bascule. Le préfacier retrace d'abord les circonstances qui précèdent :

> Si je m'en souviens exactement, cela doit être à notre retour d'Odessa, c'est-à-dire à Moscou, que j'ai écrit cet

exercice de style qui est le premier chapitre de *Paris*.
(XI, 19-20)

Le premier chapitre n'est ni valorisé, ni l'occasion d'une rupture avec "Sérianne" :

> Mais, cette partie du livre, au-delà de ce passage lyrique, ne pouvait se poursuivre que sur place, exigeant de vérifier le calendrier qui commence ici fin novembre 1912 (c'est-à-dire pratiquement à l'heure où *Les Cloches* finissent) avec le bilan de la grève dressé par le Consortium des Taxis.
> (XI, 20)

Le lien se resserre entre *Cloches* et Beaux quartiers. Des deux côtés, la signification réaliste prime.

> Les premiers chapitres de *Paris* suivaient encore à peu près les rêves que je me faisais de ce tableau, où le frère aîné d'Armand ne prenait, à mon sens, le pas sur son cadet que pour préparer l'entrée de celui-ci dans un monde préalablement mis en place.
> (XI, 20)

L'écho des pages précédentes s'entend dans le choix de certains termes ("rêves", voire "tableau"), mais le préfacier insiste sur la pérénité du projet réaliste.

C'est à l'intérieur même de "Paris" que le roman bascule. Cependant l'événement est à la fois dénié et anticipé de manière discursive :

> C'est à notre retour en France que se place un petit fait, qui pourra d'abord paraître sans importance. Il s'agit pourtant d'un de ces hasards qui sont les plaques tournantes du roman, et auxquels j'ai fait plus haut allusion.
> (XI, 20)

Alors que la dénégation s'adresse, dans le tome 7, au lecteur virtuel, incapable de saisir l'enjeu de la petite phrase d'Elsa, c'est ici l'événement lui-même qui est minimisé, ravalé au rang d'anecdote non singulière comme le souligne le choix du pluriel.

Véritable modèle dénié, "l'incident-charnière" se désolidarise de toute forme de dépassement. A l'inverse de "Diane", les chapitres précédants n'ont aucun caractère de gratuité :

> Avec des numéros de l'*Illustration* dans ma serviette, et toute sorte de notes prises à la Bibliothèque nationale, j'étais allé écrire au café ce qui est le chapitre VII : *Du Paty de Clam réintégré !...* etc., qui se termine aux Folies-Bergère.
>
> (XI, 20)

Non sans humour, le préfacier note l'échec d'un projet de conversation entre l'auteur ancien et sa première lectrice.

> Ce n'est pas si long, mais je m'étais embrouillé. Enfin, j'étais en retard, et je descendis au sous-sol pour te téléphoner, craignant que tu ne t'inquiètes. La cabine était occupée, la porte mal fermée, et j'y surpris la conversation de la femme qui parlait.
>
> (XI, 20)

A la manière du tome 7, l'anecdote tient en peu de phrases. Mais la parole, entendue, ne s'adresse plus au personnage de l'auteur; détournée, elle émane de destinateur et destinataire inconnus.

Une seconde généralisation interrompt le récit et confère à l'incident une valeur exemplaire :

> Les conversations téléphoniques dont on n'entend que la moitié, et qui laissent à l'imagination les répliques du

> correspondant invisible, ont toujours eu pour moi un attrait de jeu, parce qu'elles laissent ouvertes plusieurs solutions des problèmes qu'elles posent.
>
> (XI, 20)

Mais il ne s'agit encore que d'un modèle ludique. A l'ellipse de la signification dans le tome 7 [19] se substitue celle d'un texte deux fois incomplet, parce que les propos entendus ne sont pas repris - ni littéralement ni en substance - par la préface, et parce que ceux du destinataire manque, réellement. Contrairement à la petite phrase d'Elsa, le collage multiplie les possibilités d'écriture.

La reprise du récit souligne encore le manque :

> Mais cette fois, la voix humble, suppliante, la nature des propos, m'amenèrent à noter au crayon sur un bout de papier, - me donnant l'air de quelqu'un qu'une toute autre affaire personnelle distrait de ce qui l'entoure, - au moins l'enchaînement des paroles, , qu'après que l'inconnue eut raccroché, je remontai précipitamment reconstituer sur le papier quadrillé du café, oubliant de t'appeler, pardonne-le moi.
>
> (XI, 20)

Tout est noté : le ton du locuteur, les gestes du transcripteur, rendant l'absence du texte reconstitué d'autant plus manifeste qu'aucune note ne nous renvoie à son insertion dans le roman.

Enfin la chute du récit fait appel pour la troisième fois à la technique picturale :

> D'autant que je me mis à rêver de la façon d'introduire, à ce point même du roman où j'en étais, ce *collage*, comme un titre de journal ou une page de musique dans la peinture de Picasso à l'époque même des *Beaux Quartiers*.
>
> (XI, 20)

La notion de collage n'a plus de rapport avec l'Evénement biographique, strictement privé, dont naît l'écriture des *Cloches* [20]. Mais la référence à Picasso amorce la reconnaissance de la valeur de modèle à la fois sérieux et parfaitement singulier du collage [21].

Dans la préface des *Beaux quartiers*, comme dans celle des *Cloches*, les reformulations se multiplient. La référence au collage rectifie les affirmations précédentes qui déniaient importance et gravité à une conversation anonyme, substituée à celle qui n'a pas eu lieu dans le tome 11 comme à celle qui eut lieu dans le 7.

3.2. L'invention de personnages nouveaux (XI, 20-21)

Le tome 7 analyse les conséquences de la petite phrase sur la structure romanesque, le tome 11 procède en deux temps. Le préfacier s'attache d'abord aux personnages.

> Le fait d'attribuer le rôle indiscret de l'écouteur à Richard Grésandage, ce que je décidai assez naturellement, parce qu'il était un personnage récemment introduit et demandait à prendre de l'étoffe, même pour un rôle secondaire, ce simple fait devait cependant profondément modifier le développement romanesque du livre.
> (XI, 20)

Quoiqu'il s'agisse de personnage, la dénégation n'oppose pas le réel et l'inventé, mais l'apparemment anecdotique aux conséquences réelles, profondes, du premier collage.

Le destin de Richard, initialement destiné au rôle de faire-valoir, ressemble à celui d'Edmond, "à peine plus qu'un figurant à Sérianne" (XI, 17).

> Voici que ce commis de l'état, que je n'avais guère introduit que pour être une sorte de confident de Joseph Quesnel, amant de Carlotta, se trouvait avoir un passé, un arrière-plan, n'était plus confinable à ce qu'on appelle au théâtre une *utilité*.
>
> (XI, 20-21)

La logique du scénario des *Cloches* se renverse. L'auteur montre "l'arrière-plan, le back ground" (XI, 12), sans verser dans une peinture didactique, sujette à l'échec. Loin de mettre les points sur les i, il retrouve une écriture à la manière de "Catherine".

La troisième conséquence sur l'univers des personnages restaure en effet une écriture improvisée :

> Et que venait d'entrer dans le roman un personnage que je n'avais pas prévu, Jeanne Cartuywels, c'est-à-dire l'inconnue du téléphone.
>
> (XI, 21)

Jeanne figure moins une héroïne d'un type nouveau, sorte d'équivalent retrouvé de Catherine, qu'une héroïne simplement nouvelle. Pilotis et personnage se confondent pour ne plus incarner que l'irruption de l'imprévu.

Les connotations péjoratives, associées par le tome 7 à ce qui tarde à prendre sens ("puzzle" ou "mosaïque", VII, 19) s'effacent.

> D'où les chapitres VIII et IX qui ont pour but de déchiffrer le mystère d'une conversation unilatérale [...].
> (XI, 21)

Le déchiffrage qui s'applique à l'écriture elle-même évoque davantage la technique analysée plus tard par *Les Incipit* que le modèle du tome 7 :

> [...] et où, au-delà des paroles entendues, se détermine la vie de Jeanne, avec son amant, le croupier Charles Leroy, ses secrets, et l'intrus, le policier Colombin.
> (XI, 21)

Véritable incipit intérieur, le premier collage fait surgir un trio, auquel s'ajoute celui qui n'est désigné que par une expression, chère au "Mentir-vrai" comme aux futurs Incipit : le fils naturel de Jeanne.

Les effets à court terme - dans la seconde partie du roman - se doublent de ceux à long terme :

> Tout l'avenir du livre s'en trouvait chargé d'une hypothèque de surprise. De là sortira la troisième partie, *Passage-Club*.
> (XI, 21)

L'incipit bouleverse "Paris" et engendre "Passage-Club", comme la petite phrase d'Elsa faisait naître "Catherine" et au-delà *Les Cloches de Bâle*, mais ici - comme dans *Je n'ai jamais appris à écrire* - l'architecture est esquissée sans que ne soit ranimée l'image d'une progression, d'une quelconque forme de dépassement d'une partie sur l'autre.

L'absence de tout commentaire de l'incipit "véritable" des *Beaux Quartiers* est ici réparée [22]. La conversation téléphonique joue le rôle

d'une phrase d'éveil pour un roman en train de se réécrire de l'intérieur.

3.3. D'un café à l'autre (XI, 21-22)

Cependant l'analyse des effets sur le roman rebondit dans le paragraphe suivant. Le préfacier abandonne les personnages et s'attache aux lieux, l'analyse "remonte" du destin ignoré des personnages, vers un équivalent de l'étude de la genèse de Sérianne :

> J'avais commencé le chapitre VIII par une phrase qui ne traduisait que ma mauvaise conscience : *Richard Grésandage était en retard : Elise devait s'inquiéter....* C'est aux *Gaufres*, comme s'appelait alors le café du rond-point des Champs-Elysées qui fait le coin de l'avenue Matignon, que j'avais localisé l'aventure.
>
> (XI, 21)

A la citation du chapitre qui précède le collage se substitue celle du chapitre d'accueil. Mais nous sommes revenus en arrière : la conversation n'a pas encore été entendue par Richard Grésandage. De même l'analyse "remonte" du lieu fictif vers le lieu réel.

> En réalité, moi, j'avais surpris les propos de l'inconnue dans le sous-sol d'un petit café de la rue Caumartin, à gauche en venant des boulevards, très mal commode pour y écrire, étant comme un petit couloir devant le bar, mais pour lequel j'avais gardé quelque sentimentalité des jours de Février 1934 :le 7 au soir, où il y eut encore toute sorte de manifestations sporadiques, que je suivais comme journaliste, je m'y étais réfugié, devant une charge de police qui nettoyait les abords de l'*Olympia*, et on m'y

> avait fait filer au sous-sol avec d'autres, pour que les flics ne viennent pas nous appréhender dans le bar.
> (XI, 21)

Aux circonstances privées de la rédaction se substitue un ancrage dans un contexte politique précis, dont le lieu fictif hérite. Le personnage de l'auteur est animé d'un souci nouveau de vraisemblance :

> L'endroit était un peu particulier pour qu'un Directeur général des Fonds y vînt téléphoner à sa femme. Je lui substituai les *Gaufres*, par une association d'idées, parce que j'avais, le 6 Février, assisté à la terrasse de ce café à un assassinat demeuré par la suite mystérieux (ceci aussi est entré dans une histoire écrite trente ans plus tard).
> (XI, 21)

Genèses des lieux et des personnages s'opposent encore une fois. Loin de relever d'un modèle plus ou moins posé comme formel, la genèse des lieux confère à celle des personnages le sens qui leur faisait défaut :

> Pourquoi fallait-il que l'amant de Jeanne Cartuywels fût un croupier ? Il me semble que l'explication ne s'en trouve pas en 1913, mais relève justement de cet ensemble de souvenirs liés à la fois avec les *Gaufres* et le café de la rue Caumartin en février 1934 : j'étais alors à *L'Humanité*, et je m'étais persuadé, ce qui pour une grande part est certain, que les événements auxquels j'avais assisté devaient être des épisodes de la lutte de clans rivaux pour la maîtrise d'un monopole particulier, lequel supposait une circulation monétaire annuelle plus importante que tout le budget de l'état, celui des jeux, courses, loteries et appareils à sous.
> (XI, 21-22)

Le retour de préoccupations réalistes ranime *ipso facto* la référence aux *Cloches* comme à un modèle de relecture qui ignore les différences entre le *Monde réel* et l'oeuvre ultérieure :

> L'apparition du croupier Leroy et celle du policier Colombin soulignent donc ici (comme déjà dans *Les Cloches* la grève des taxis de 1911-1912 faisant miroir à celle de 1933-1934) ce caractère des romans que j'avais entrepris *tournés vers l'avenir*, et où j'ai l'air d'expliquer 1913, quand par 1913 j'explique 1934 et ce qui s'en suivit. Ce procédé romanesque a pris chez moi par la suite les proportions de *La Semaine Sainte*.
>
> (XI, 22)

L'analyse du premier collage maintient les deux logiques antérieures mais elle en inverse l'ordre. L'étude du lieu rectifie celle des personnages, mais écritures "consciente et insconsciente" coexistent. L'image de Richard Grésandage puis celle de Jeanne s'estompent, laissant face à face le croupier et le policier, premiers personnages à être ici dotés de sens.

4. Le second collage ou l'auteur apostrophé (XI, 22)

Les récits des deux collages s'enchaînent sans nouveau retard mais la disproportion est frappante. Il suffit cette fois d'un paragraphe pour retracer le contexte, relater l'épisode et en analyser les conséquences romanesques.

Contrairement à l'évocation des circonstances dans le premier cas, personnage de l'auteur et personnage romanesque se côtoient, contextes réel et fictif se répondent :

> Toujours est-il que très peu de temps après ce premier *collage*, au début de 1936, en tout cas, et depuis un an nous avions quitté la rue Campagne-Première pour la rue de la Sourdière, si pas en février comme Edmond Barbentane en 1913 (le printemps précoce de cette année-là, je ne l'avais certainement pas inventé, je suis bien trop scrupuleux pour cela, mais pour moi, sans nul doute, y insister dans *Les Beaux Quartiers* ne pouvait être qu'en raison du février de 1934, où les journées du 6 au 9 se passèrent par un temps d'avril), les jardins du Louvre devenus de mon quartier, je m'étais installé sur un banc de la cour du Carrousel, avec mes paperasses, ayant en tête toute sorte de considérations sur l'élection de Poincaré à la présidence de la République, quand une sorte de clochard m'adressa la parole...
>
> (XI, 22)

Le paragraphe condense les éléments de présentation dispersés par le premier récit; mais l'évocation des circonstances encadre la parenthèse: la référence au contexte politique se réduit dès lors à des considérations météorologiques. Et l'explication de 1934 par 1913 n'a plus qu'une valeur de rappel [23].

Si l'oralité unit les deux premiers collages, la parole n'est plus détournée. Elle s'adresse bien au personnage de l'auteur. Le préfacier

n'en restitue toujours pas l'esprit ni la lettre, mais il attire toutefois l'attention sur un élément nouveau :

> D'où ce second collage, le chapitre XIII de *Paris*, où presque rien n'est inventé.
>
> (XI, 22)

Dans le prolongement de la référence à Picasso, la relative insiste sur la fidélité de la transcription : si la démarche du romancier est comparable à celle des peintres cubistes, l'analyse en est retardée.

Le retour de la dénégation propose dans un premier temps une hiérarchisation. Le second collage - quoiqu'il implique en réalité la victoire d'Edmond sur son frère - reconduit le mécanisme du premier, sans en avoir l'importance :

> Celui-ci ne fait sans doute pas dévier le roman comme le premier collage, mais cependant il détermine, à la manière d'un écho, le personnage d'Edmond, et tend par là même à accroître son importance dans *Les Beaux Quartiers*.
>
> (XI, 22)

Bien que le phénomène ait été par deux fois, discursivement, anticipé, Edmond semble se borner à suivre l'exemple de Richard Grésandage, il s'étoffe à son tour, sans supplanter son frère.

Il faut attendre la seconde formulation pour que le deuxième collage acquière un sens véritable :

> C'est à partir de là, d'évidence, que le frère aîné prend le pas sur Armand.
>
> (XI, 22)

Dans la préface des *Cloches*, un seul Evénement - placé à la charnière entre "Diane" et "Catherine" - se répète de partie en partie. Au contraire, celle des *Beaux quartiers* associe à chaque nouveau départ du roman, un nouvel incident qui ne coïncide jamais avec un changement de partie.

Le second collage diffère du premier parce qu'il signe l'abandon du projet contemporain de "Sérianne" - sinon clairement posé comme originaire - :

> Il se substituera définitivement à lui à partir du chapitre XVII, où la rencontre du café de la Cascade va m'entraîner, en avril 1913, à mettre face à face Edmond et Carlotta [...]
> (XI, 22)

Lors de la troisième édition de la rencontre, Carlotta ne fait plus à son tour que suivre l'exemple de Richard :

> [...] cette Carlotta jusqu'alors à peine nommée, et que je cesserai de réserver à Armand, la distinguant de Maria Pallatini, de l'inutile Maria Pallatini, à qui je garde pour moi seul une certaine part de ma songerie.
> (XI, 22)

Comme Edmond, elle cesse de jouer les figurantes.

Mais le rappel se double, pour elle seule, d'une scission et d'un abandon véritable. Si Armand ne subit pas l'une des opérations chirurgicales décrites plus tard pour la première version des *Communistes*, Maria, devenue inutile sort du roman.

La notion de point de départ se retrouve, à l'issue de l'analyse :

> C'est à partir de là que le roman s'emballe, la fin, presque la moitié du volume, sera écrite en moins de cinq mois...
> (XI, 22)

La double accélération - celle de la préface mime celle du roman - rappelle la minutieuse analyse du jaillissement de l'incipit de "Diane", brusquement suivie d'une accélération qui faisait parcourir en quelques paragraphes l'ensemble de la première partie des *Cloches* [24]. La valeur d'incipit du second collage est confirmée, tandis que le préfacier introduit, d'une formule ("le roman s'emballe"'), la digression sur le temps romanesque, qui interrompt le récit des trois collages.

*

La présentation du second collage, nous éloigne d'une écriture à la manière de "Catherine" : les propos du clochard ne se traduisent pas par l'invention de personnages nouveaux. La substitution des deux frères n'est commentée ni du point de vue du réalisme ni d'une quelconque forme de retournement anti-ducassien.

Cependant la réécriture interne des *Beaux quartiers* - à partir d'incipit situés ailleurs qu'au commencement du texte romanesque - entraine une "opération chirurgicale" qui témoigne d'une "trahison" du projet associé au nom d'Armand. Il ne peut s'agir, comme bientôt pour *Les Communistes*, de retrancher un personnage par fidélité à l'égard de l'histoire réelle. Abandonner Maria Pallatini, c'est redonner au roman toutes ses chances de surprendre l'auteur ancien, devenu le premier lecteur de *Beaux quartiers* en cours d'écriture.

5. Première digression : le temps romanesque (XI, 22-26)

Alors que le récit du premier collage est rectifié de l'intérieur par l'analyse de la genèse du lieu, le second ne l'est qu'après coup, par le biais d'une longue digression discursive.

A la manière du tome 7, l'analyse anticipe la présentation du roman de partie en partie. L'étude du temps [25], principalement des rapports de vitesse entre les trois parties du roman, nous ramène vers "Sérianne" avant de rejoindre et de dépasser "Paris".

Le commentaire procède par étapes : après une description du "calendrier", le préfacier substitue au roman ancien, un roman contemporain; il ne s'agit plus de *La Mise à mort*, mais du *Grand jamais*, également publié en 1965. Au-delà le préfacier analyse les conséquences de la citation du roman d'Elsa sur la relecture préfacielle.

5.1. Etude du "calendrier romanesque" (XI, 22-23)

L'étude du "calendrier" dissocie architecture et personnages, le destin d'Armand de celui de la première partie du roman.

La disparition de la figure du destinataire originaire comme de celle du lecteur virtuel - qui provoquaient dans le tome 7 dramatisation et polémique [26] - transforme la présentation de l'architecture romanesque :

> C'est le lieu de parler de ce qui est le *temps* du roman. *Sérianne* s'étendait sur plusieurs années, pour s'achever en juillet 1912 (page 205). *Paris* reprend fin novembre, nous sommes le 4 janvier 1913 à la page 244, après quoi un léger retour en arrière permet d'aligner dans le temps l'histoire d'Armand sur celle d'Edmond.
>
> (XI, 22)

D'emblée, Armand rattrape son retard et rejoint son frère.

> A la page 271 nous reprenons celui-ci en février dans la cour du Carrousel. Nous sommes en avril à la Cascade à la page 300. En mai, avec Armand à Sérianne page 332 et avec Edmond page 343, le soir où Armand arrive à Paris (page 346). Il faut cinquante-huit pages pour arriver au matin du 26 mai. La fin de *Paris* nous mène au 1er juin (page 430), pour six jours vingt-sept pages.
>
> (XI, 22-23)

Le changement de vitesse décrit par le préfacier (des années pour "Sérianne", un décompte en mois puis en jours pour "Paris") ne traduit plus la défaite du cadet. L'alternance entre les deux frères est restaurée.

Au-delà de "Paris", les personnages s'effacent :

> La troisième partie, *Passage-Club*, s'étend de là au soir du 17 juillet, soit cent vingt-cinq pages pour quarante-sept jours.
>
> (XI, 23)

Les différentes parties du roman relaient les personnages, tandis que s'amorce la dévalorisation de "Sérianne" :

> Pour résumer ce calendrier, la première partie du roman, portant sur plusieurs années, les deux autres, *Paris* et *Passage-Club*, en trois cent cinquante et quelques pages contre deux cents cinq à l'introduction, se déroulent, après

> un entracte de quatre mois environ, sur une étendue d'un peu moins de huit mois.
>
> (XI, 23)

Edmond, figurant à Sérianne, est remplacé par une première partie qui ne fait plus figure que de simple "intoduction".

Premier temps d'une rectification qui se clôt par la reformulation du constat initial :

> C'est-à-dire que le temps romanesque, plus il est fourni en événements (j'ai dit, *le roman s'emballe...*), plus il exige d'espace-papier. Si bien que le temps relativement vide, mais, du point de vue de la chronologie, de longue durée, passe vite pour le papier, alors que l'intensification de l'action dans un temps court exige une étendue disproportionnée au temps romanesque initial.
>
> (XI, 23)

Le transformation ne découle plus du second collage, elle n'en est plus la conséquence.

> *L'emballement* des faits impose paradoxalement une prise de vues au ralenti.
>
> (XI, 23)

L'abandon de la référence à la pratique picturale qui tire *Les Beaux quartiers* du côté de l'écriture non-préméditée, du côté de *La Défense* comme d'*Aurélien*, est compensé par l'émergence d'une métaphore cinématographique. Contrairement au collage, le "ralenti" suppose la maîtrise de la prise de vue [27].

5.2. La citation du *Grand Jamais* (XI, 23-24)

La dévalorisation de "Sérianne" est interrompue par l'irruption du présent de l'énonciation.

> Ceci demande un peu d'y rêver.
>
> (XI, 23)

Au rêve ancien d'introduire, à la manière des collages de Picasso, la conversation téléphonique, se substitue une sorte de suspension sur la scène de l'énonciation préfacielle.

De même un contexte nouveau remplace ceux évoqués pour les premier et second collages :

> J'écris cette préface aux *Beaux Quartiers* vingt-neuf ans après, presque jour pour jour (janvier 1965), avoir atteint la page initiale de *Paris*, et assez curieusement à nouveau où elle fut écrite.
>
> (XI, 23)

Le parallèle établi entre deux dates d'écriture nous ramène une fois encore en amont des collages. Au chapitre XVII de la seconde partie se substitue la considération de la première page.

La dénégation investit le discours :

> Il y aurait à dire du *temps* de l'homme, de la façon qu'il a de passer ou de ne point passer, de l'inégalité des années suivant les événements qu'elles portent, l'âge de celui qui sert de chronomètre... mais ici je veux, moins que du temps réel, du temps humain, parler du temps romanesque.
>
> (XI, 23)

Enfin, le rôle d'Elsa, tel qu'il n'avait été jusqu'ici évoqué qu'en note [2e], est restauré :

> J'y suis enclin par la lecture, ou à plus exactement dire la relecture que je viens de faire du roman d'Elsa Triolet qui va paraître à la fin de ce mois : *Le Grand Jamais* est, entre autres, un roman sur le temps, sur le temps-concept ou le concept *temps* comme on voudra.
>
> (XI, 23)

Le passage au présent de l'énonciation substitue *Le Grand jamais* à *La Mise à mort* : l'interchangeabilité des rôles ne concerne plus les personnages fictifs, le couple des deux frères, mais celui que forment destinateur et destinataire de l'énonciation préfacielle.

Le préfacier se transforme en lecteur - deux fois originaire - du roman d'Elsa qu'il lit et relit avant sa parution.

Dès la citation, *Mise à mort* et collages se superposent pour être rectifiés ensemble :

> Un moment du livre me poursuit : c'est où tu écris notamment *...le temps est l'activité de l'espace...*
>
> (XI, 23)

La citation ranime le modèle du tome 7 : une petite phrase d'Elsa à nouveau s'inscrit dans la préface, mais elle a pour vocation de faire bifurquer la relecture préfacielle, et non l'écriture romanesque ancienne.

Par une sorte de jeu de miroir, sinon une mise en abyme, elle mime le modèle qu'elle rectifie :

> Et, bien que mon propos ne soit que du *temps romanesque*, c'est-à-dire d'un temps inventé et non du temps reel, peut-être me permettras-tu de me servir, par simple métaphore, et avec tous les guillemets, toutes les pincettes que cela suppose, de cette étrange expression pour tenter de rendre sensible ce qu'est le temps, non pas dans la vie, mais dans le roman.
>
> (XI, 23-24)

Tout insiste sur une forme de dénégation qui ranime la contradiction du tome 7 : le réel opposé à l'inventé remplace le petit fait vrai agissant comme une plaque tournante.

De même le préfacier insiste sur le détournement, mais si la citation est bien détachée de son contexte, imposant "guillemets" et "pincettes", elle s'inscrit en toutes lettres dans l'espace préfaciel.

La conclusion transforme finalement l'hypothèse du hasard :

> C'est, après tout, un assez bon exemple de la façon dont ma tête marche le plus souvent à partir de ta pensée, de comment tu joues dans ce que je suis amené à écrire le rôle mystérieux du hasard; et c'est toi qui jettes les dés, le *fait* pour moi est le point que tu amènes.
>
> (XI, 24)

La citation du *Grand jamais* produit une représentation du croisement qui remplace celle du tome 7 (c'est ici le préfacier qui lit un roman, contemporain, d'Elsa) et renverse les rôles esquissés lors de la citation de *La Mise à mort* : à l'auteur contemporain de l'écriture préfacielle se substitue le second auteur des oeuvres romanesques croisées. Autant de retournements qui nous éloignent de la substitution de départ d'un frère à l'autre, au cours de l'écriture romanesque ancienne.

5.3. La dévalorisation de "Sérianne" (XI, 24-26)

Le retour vers *Les Beaux quartiers* et plus particulièrement vers "Sérianne" ne s'effectue que progressivement.

Le préfacier se place tout d'abord sur un plan général :

> Comme du temps tout court nous avons, nous autres peuples occidentaux, une représentation linéaire, j'ai du temps que j'invente, du temps romanesque, une représentation spatiale. Mais pas plus l'espace que le temps n'est ici l'espace réel. L'espace n'est pas le monde mais le livre. C'est, comme je l'ai plus haut formulé par anticipation, un *espace-papier*.
>
> (XI, 24)

La coupure entre le réel et l'inventé amorce une reformulation du constat initial ("le roman s'emballe"), détachée cependant de toute considération architecturale :

> Dans cet *espace-papier*, le temps coule avec une vitesse variable, ce temps que nous appelons le temps romanesque, et qui est "l'activité de l'espace-papier", si je puis dire. C'est suivant ce temps inventé que se dispose, se déroule le récit.
>
> (XI, 24)

Les changements de vitesse oblitèrent le "changement de focalisation", la préférence accordée à Edmond, et *Les Beaux quartiers* ne sont plus qu'un cas particulier :

> Dans le roman dont nous sommes partis, *Les Beaux Quartiers*, nous trouvons, come le montre la sorte de calendrier que je viens d'en établir, des variétés de temps imaginaire, qui se distinguent du temps réel par des

> caractéristiques diverses : notamment, en contradiction de l'irréversibilité du temps réel, cette faculté de marche arrière qui permet de considérer le temps comme une donnée individuelle des personnages, et de revenir à un point chronologique antérieur du récit pour suivre l'un d'eux, Armand disons, que "le temps d'Edmond" avait laissé sur le sable.
>
> (XI, 24)

Pour la deuxième fois, le cadet rattrape l'aîné. Le retour d'Armand accentue le processus de dévalorisation qui frappe "Sérianne" :

> C'est là un vieux procédé du roman, sur lequel il n'est pas besoin d'insister. Ce qui est ici de mon propos, c'est bien plutôt la diversité d'écoulement du temps imaginaire, considéré dans un récit chronologique ininterrompu. Tout *Sérianne* est écrit en fonction du temps que j'appellerai *balzacien*, si vous m'y autorisez, le temps classique du récit, où, sans que cela semble poser le moindre problème à l'auteur, le blanc entre deux paragraphes suffit à nous faire enjamber des semaines, des mois ou même des années (il y en a des variétés où ce blanc semble inutile à l'écrivain, qui peut aller jusqu'à faire s'écouler des périodes temporelles analogues d'une phrase sur l'autre, d'une proposition principale à l'autre ou même au simple détour d'une proposition circonstancielle).
>
> (XI, 24)

La dénonciation de l'omnipotence balzacienne anticipe celle d'une écriture omnisciente par *La Fin du "Monde réel"*, Armand ne pouvant être assimilé à Diane, ni Edmond à Catherine.

Une nouvelle généralisation dissocie la régression de "Sérianne" vers une écriture dépassée, de son envers positif : l'émergence, dans la seconde partie du roman, d'une écriture réaliste.

> Qu'elle qu'en soit la variété, le temps balzacien porte le caractère d'une désinvolture quasi divine de la part de

> qui l'emploie et s'arroge le plein droit d'en disposer à sa guise.
>
> (XI, 24)

De nouveau le roman ancien s'efface.

> L'auteur amène, par exemple, un de ses personnages dans une ville de province et lui y loue une chambre, puis dira, sur une interruption brusque de la marche du temps, que six mois plus tard, flânant dans la rue principale de la localité, il y aperçoit deux dames, l'une qui frise la quarantaine et l'autre qui paraît être sa fille, dont le comportement se met à l'intéresser... Nous aussi. Mais que dirons-nous de ce temps-papier : qu'il s'écoule vite ou lentement ? La question ne se pose pas, puisque, en fait, d'une proposition sur l'autre, le temps ne s'est pas écoulé, mais interrompu.
>
> (XI, 24-25)

Si l'analyse s'applique à "Sérianne", l'exemple ne lui appartient pas.

La critique du modèle balzacien s'approfondit, au nom d'exigences encore implicites :

> Le tout-puissant auteur s'est servi du point à la ligne, par exemple, comme d'un tremplin pour nous faire sauter six mois à pieds joints. Dans un tel système, la comparaison des étendues-papier consacrées aux périodes successives du récit est dépourvue de sens : l'écrivain n'y est tenu à aucune obligation, et il agit envers son roman comme un auteur de contes de fées.
>
> (XI, 25)

Retardant encore définition et nomination de l'écriture valorisée, le préfacier ranime un autre modèle, énoncé notamment par l'*Avant-lire*: l'ancienne opposition entre le naturalisme du *Paysan de Paris* et le réalisme précisément incarné par *Les Beaux quartiers*.

> C'est son droit, puisque c'est son choix, et je ne dis pas ceci pour faire valoir le système chronologique inverse, lequel, poussé à son extrême conséquence, exigerait un nombre égal de signes typographiques par minute de temps d'horloge, et aboutirait à l'identification du temps réel et du temps inventé, ou tout au moins à sa photographie. Comme c'est le choix de certains écrivains d'aujourd'hui d'adopter le système inverse.
>
> (XI, 25)

Mais la contradiction est déplacée, sans que le réalisme balzacien soit dépassé.

Appliquée aux *Beaux quartiers*, l'opposition confirme la dévalorisation de "Sérianne", sans associer "Paris" à une conception personnelle ou non officielle du réalisme socialiste par exemple :

> Mais si le temps , relativement balzacien, que j'ai adopté dans *Sérianne*, suppose des sautes brusques, des entractes du récit, une fois terminée cette longue exposition (au sens théâtral du mot) , il s'établit, d'abord progressivement, une chronologie de type différent au cours de la seconde partie, *Paris*.
>
> (XI, 25)

Mieux que le terme, "introduction", celui d'"exposition" , dont le sens théâtral est souligné, renforce la substitution entre parties et personnages romanesques, sans que la rectification aille jusqu'à situer le dépassement à la charnière entre "Sérianne" et "Paris".

> On serait tenté, puisque l'espace-papier consacré à ce temps nouveau est sensiblement plus grand que précédemment, de dire que désormais le temps imaginaire passe plus lentement.
>
> (XI, 25)

Le discours se ressaisit pour la troisième fois du constat initial, insiste de nouveau sur son aspect paradoxal :

> Or, tout à l'heure, j'ai, semble-t-il sans malice, caractérisé le moment du récit où le temps imaginaire se met à suivre une chronologie à peu près égale pour l'espace-papier, où le détail des faits peuple, emplit cet espace, bannissant les trous, les entractes, en disant qu'à partir de ce point *le roman s'emballe*. Il y a pourtant là dans les mots une contradiction qui n'est pas fortuite.
>
> (XI, 25)

Mais, une fois encore, "Paris" et "Sérianne" s'effacent :

> Bien qu'il traverse les années en peu de pages, le temps d'exposition d'un roman, au moins d'un roman de l'espèce considérée, est un temps *lent*, parce que la vitesse romanesque, en réalité, ne dépend pas du temps réel parcouru, mais de l'effort d'imagination demandé au lecteur pour traverser les faits exposés. Un temps *vide* se traverse au pas de promenade, un temps *plein* exige le pas de course de l'esprit.
>
> (XI, 25)

Un ultime détour retarde la conclusion de l'analyse.

> Je me souviens d'une conversation très ancienne que j'ai eue avec mon ami Georges Auric, touchant sa spécialité, la musique, et qui peut ici m'aider à me faire entendre : il s'agissait des différences d'écriture qui existent entre la musique classique ou romantique, et la musique de notre siècle. Auric disait avec un certain humour que les musiciens de l'époque de Beethoven avaient somme toute la partie facile, et qu'il était exigé d'eux un travail de paresseux. Car, de nos jours, on ne permettrait jamais à un musicien, pour un temps égal, d'écrire aussi peu de notes sur le papier. Et ceci, bien entendu, tout à fait indépendamment du temps d'exécution : la "paresse" d'un Beethoven n'est pas moindre dans un *prestissimo* que dans un

> *largo*. Cela me semble se transcrire avec exactitude dans le domaine de l'écriture verbale, et particulièrement dans celui du roman.
>
> (XI, 25-26)

Beethoven remplace Balzac et annonce le recours aux modèles formels dans le tome 26 [29].

> La vitesse ici tient à l'intensité des faits, à leur juxtaposition sans soupir, au rapprochement des haies à sauter pour ce cheval qu'est le lecteur, et non plus au calendrier, l'art du romancier consistant à le faire d'autant mieux oublier qu'il est respecté jusqu'au vertige. Bref, le roman s'emballe à l'inverse de l'écoulement du temps réel, et le temps imaginaire par là même s'y distingue du temps réel, comme dans ces moments de la vie où l'angoisse, le malheur, la maladie, etc... (et l'âge, je vous laisse le classer dans l'une ou l'autre de ces catégories, suivant votre coeur) enlèvent pour un homme, ou une communauté considérée, sa signification d'horloge au temps, en faisant une sorte de fièvre, où l'on dit que le temps *ne passe plus*, qu'il est comme une arête dans votre gosier. Le temps imaginaire alors qui s'établit, dans des conditions exceptionnelles, est subjectivement d'une atroce lenteur parce qu'il suppose un défilé accéléré de notions, de pensées, d'images, comme si des jours et des jours s'écoulaient en quelques minutes. C'est un temps *plein*, objectivement d'une rapidité qu'aucune horloge ne peut mesurer. Le roman s'emballe, et les aiguilles se font tortues. Le temps imaginaire n'est plus fonction de l'horloge, mais du livre, il est l'activité de l'espace-papier.
>
> (XI, 26)

Contrairement au tome 26, le détour par la musique est partiellement inefficace. Il permet certes d'opposer au naturalisme le réalisme enfin nommé :

> Ce temps, qui suppose l'homme dans sa complexité, est à mon sens le vrai temps romanesque, dans le piège duquel attirer le lecteur ne peut pas toujours se faire d'emblée : c'est ce que, pour ma part, j'appellerais volontiers le temps réaliste, en opposition au temps photographié à quoi

> je faisais tout à l'heure allusion, qui est à mon sens un temps *naturaliste*.
>
> (XI, 26)

Mais pas plus que le naturalisme ne caractérise "Sérianne", le réalisme n'est associé explicitement à "Paris".

L'ensemble de la digression maintient l'hypothèse d'une transformation, d'une réécriture interne des *Beaux quartiers* en la dissociant du problème de la substitution des deux frères.

Le "comment" l'emporte sur le "quoi" ou, pour reprendre les termes de *La Fin du "Monde réel"*, les considérations de "style" sur l'analyse des "choses dites".

6. Deuxième digression : l'histoire du collage, de la peinture à la littérature (XI, 27-29)

Le second passage discursif en revient au collage, à nouveau saisi comme point de départ, incipit agissant à l'intérieur de l'oeuvre considérée.

Mais le collage cubiste, sur lequel s'ouvre l'analyse, est un acte délibéré, qui ne doit plus rien au hasard. Dans un deuxième temps, le préfacier retrace l'histoire des équivalents du collage pictural, dans la poésie du XX$_{ème}$ siècle en général, puis dans l'oeuvre romanesque de l'auteur ancien. Analyses qui constituent respectivement nos seconde et troisième sections.

Le retour vers l'oeuvre personnelle est interrompu par une nouvelle digression, consacrée à un roman de Soupault, nous l'étudierons dans notre quatrième section. Au-delà le préfacier aborde l'époque définie par le tome 7 comme celle des textes de passage, avant d'en revenir finalement aux *Beaux quartiers*. L'analyse initiale du collage cubiste transforme *in fine* l'image de "Sérianne", comme nous le verrons dans la cinquième et dernière section de cette partie.

6.1. Le collage dans la peinture cubiste (XI, 27)

Contrairement au discours sur le temps, l'histoire du collage abandonne - en son début du moins - toute considération architecturale, le roman est saisi comme un tout :

> Parce que *Les Beaux Quartiers* me reprennent, le vague désir d'aveux encore informulés.
> (XI, 27)

A son tour le modèle de la dénégation - auquel s'est identifié le collage - est abandonné :

> Lorsque, tantôt, le temps m'a pris par la main, me détournant de tout autre problème, j'étais à décrire les *collages* sur quoi, plus ou moins, tourne l'action du roman.
> (XI, 27)

Peu importent les différences quantitatives, l'amplitude de la bifurcation, c'est la notion elle-même que le préfacier s'attache à redéfinir.

A la mention descriptive des collages de Picasso se substitue une approche à la fois plus générale et plus analytique. La déconstruction de la dénégation se poursuit :

> La notion de collage a trouvé dans la peinture sa forme provocante, il y a un peu plus d'un demi-siècle. Elle y est l'introduction d'un objet, d'une matière, empruntés au monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question.
> (XI, 27)

Rien ne relativise plus l'ampleur d'un phénomène qui ne relève plus d'une intervention du hasard, mais bien d'une démarche tant critique - à l'intérieur du tableau - qu'"autocritique", comme le souligne l'expression choisie pour opposer au "monde imité", le "monde réel" [30].

La notion d'incipit est alors redéfinie :

> Le collage est la reconnaissance par le peintre de l'inimitable, et le point de départ d'une organisation de la peinture à partir de ce que le peintre renonce à imiter.
> (XI, 27)

A l'imprévisible et au mystère, privilégiés par la logique du premier collage se substitue l'absence d'invention comme nouvel incipit à partir duquel une remise en question s'avère nécessaire.

Le collage cubiste ne traduit donc pas une volonté d'objectivité, encore moins un souci de fidélité à l'égard du "monde réel" :

> Un titre de journal, une affiche, une boîte d'allumettes, qu'importe... L'emploi du collage est une sorte de désespoir du peintre, à l'échelle de quoi le monde est repensé.
> (XI, 27)

Il relève d'une démarche douloureusement critique, sans rapport avec le côté ludique du collage à la manière de la conversation téléphonique.

La fin du paragraphe substitue à la référence à Picasso, une anecdote prêtée à Braque :

> On connait cette histoire de Braque, disant devant un petit tableau qu'il avait fait, avec sans doute un rien d'angoisse dans la gorge, que ce tableau-là *tiendrait le coup* à côté d'un champ de blé. On ne peut pas coller un champ de blé sur

> la toile, pour mettre la peinture à son échelle émotive, il faut se contenter disons d'un timbre-poste.
> (XI, 27)

L'analyse de l'exemple cubiste rompt avec la présentation des collages "parisiens". Le rôle du hasard est nié. L'emprunt au "monde réel" ne favorise pas un surcroit d'inventivité mais la remise en cause d'une démarche esthétique, irréductible aux effets de sens - ou de discours.

L'analyse amorce, en même temps qu'un retour en amont du passage, une critique, qui restera implicite, d'un certain type de collages pratiqué dans *Les Cloches* ou dans *Les Beaux quartiers*.

6.2. Le collage en poésie (XI, 27-28)

L'émergence de la première personne souligne le passage à l'équivalent littéraire du collage cubiste :

> Dans l'écriture, quand j'étais très jeune encore, l'idée du collage, de la transposition du collage dans l'écriture, de l'équivalent à y trouver du collage me possédait assez constamment.
> (XI, 27)

Histoires personnelle et non-personnelle ne s'excluent plus mais, avant d'aborder l'âge surréaliste, le préfacier s'arrête sur des prédecesseurs qui ne font guère figure de précurseurs :

> Si on y regardait de près, on verrait que cette période fugitive de la poésie qu'on a pendant deux ou trois ans appelée la poésie cubiste, de façon purement assimilative, ne méritait guère ce nom-là qu'en raison de cette obsession. Chez Reverdy au premier chef.
>
> (XI, 27)

Le remplacement de l'univers de la destination et de la lecture par celui de l'écriture permet d'aborder la pratique surréaliste, en des termes inconnus tant du tome 2 que du septième :

> Et chez nous, je veux dire alors André Breton, Philippe Soupault et moi (Eluard n'apparaît qu'un peu plus tard), la forme essentielle de cette obsession est le *lieu commun* qui est un véritable collage de l'expression toute faite, d'un langage de confection, dans le vers [...].
>
> (XI, 27)

Véritablement novateurs, les procédés surréalistes sont décrits avec une minutie, une précision qui gagne les notes :

> Un langage *cuit*, dira plus tard Desnos.
>
> (XI, 27, ')



Le renvoi en note correspond au simple respect de la chronologie. Il tranche avec les répliques des scènes de méprise, véritablement reléguées en note par le tome 4 par exemple.

De même qu'Elsa sur la scène de l'énonciation préfacielle, les surréalistes se muent en auteurs sur la scène énoncée.

> [...] 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.

(XI, 27)

Analyse et récit se mêlent :

> Nous avons alors rêvé de ce que nous appelions *le poème-affiche*. Les titres de nos recueils à cette époque ont à cet égard caractère de manifeste (*Mont-de-piété*, *Rose-des-vents*, *Feu de joie*), puis c'est devenu un style, rien de plus.
> (XI, 27)

Les titres-manifestes marquent des étapes, de simples jalons dans l'histoire de la poésie surréaliste; contrairement à l'analyse de *Poisson soluble* par le tome 26, ils ne sont pas érigés en modèle [31].

A nouveau, une note complète le texte :

> Dans ce livre d'André Breton, le poème *Le Corset Mystère* est probablement le premier collage poétique : au moins le premier systématiquement fait.
> (XI, 27)

Breton occupe la position privilégiée par l'*Avant-lire*. Mais la volonté archéologique a remplacé la quête originaire et la précision renvoie en note ce qui n'est plus, chronologiquement, que le premier exemple de collage poétique.

L'analyse, illustrée d'exemples précis, se poursuit :

> La nature du collage avait changé pour nous avec le Mouvement Dada : je veux dire la nature de sa provocation.
> (XI, 27-28)

Comme les poètes surréalistes, les peintres dada innovent par rapport à leurs prédécesseurs cubistes :

> Marcel Duchamp signait des objets, et ce n'était plus le désespoir de l'inimitable, mais la proclamation de la personnalité du choix préférée à la personnalité du métier.
> (XI, 28)

Bientôt procédés picturaux et poétiques se croisent :

> Avec Max Ernst, le collage prend caractère de métaphore. Dans ce temps-là, j'avais signé l'alphabet, me bornant à lui mettre un titre. Il faut considérer cela comme un collage.
> (XI, 28)

L'analyse rompt avec l'*Avant-lire*, comme avec le tome 7. Elle ne dévalorise ni le groupe ni une pratique reconnue comme révolutionnaire. Mais elle diffère également de *La Fin du "Monde réel"* parce qu'elle n'absente pas l'oeuvre propre de l'auteur ancien ni n'érige en modèle tel ou tel titre-manifeste.

Mais "langage cuit" ou alphabet remplacent aussi les exemples cubistes. Le préfacier retrace l'histoire d'une démarche volontaire qui rompt délibérément avec l'inventivité expressive.

6.3. Le collage dans l'oeuvre romanesque de l'auteur ancien (XI, 28)

Dans un troisième temps, la perspective se restreint à l'oeuvre romanesque de l'auteur ancien. Le retournement de l'*Avant-lire* devient évident. Les textes qui retiennent l'attention sont précisément ceux que le préfacier du tome 2 expulse du commentaire, voire de la collection :

> On ne trouverait aucun collage dans mon premier roman, *Anicet* : cependant, dans ce petit livre expérimental qui l'a suivi, *Les Aventures de Télémaque*, le collage fait des apparitions multiples dans ma prose, introduction d'un prospectus, ou de textes de moi-même qui n'ont pas été écrits pour l'occasion que je colle ici sans y rien changer, des manifestes Dada par exemple.
>
> (XI,28)

Anicet promu par l'*Avant-lire* en position originaire, inaugurant la lignée des textes réalistes, n'est plus cité que par défaut [32]. Inversement *Les Aventures de Télémaque* sont commentées pour cette particularité qui justifiait, aux yeux du préfacier ancien, leur exclusion des *O.R.C.*. La présence de manifestes dans une oeuvre romanesque n'appelle plus ni condamnation ni dévalorisation [33].

A son tour *Le Libertinage* subit un traitement différent de celui que lui réserve l'*Avant-lire*. Il n'oppose plus lecteurs récusés, par le biais de "Lorsque tout est fini", et destinataire annoncée, grâce à "La femme française"; le conte, analysé ici, n'avait été que mentionné dans l'*Avant-lire* (II, 37) :

> Autant qu'il me semble ce procédé de démoralisation du langage n'intervient dans les contes du *Libertinage* qu'une

> seule fois, dans *Asphyxies* (qui n'est pas dédié par hasard à Francis Picabia), sous la forme à peine remaniée d'une chanson du clown Footitt (*Non, je ne rentrerai plus à la maison*, etc...)
>
> (XI, 28)

La citation entre parenthèses de l'élément collé, pourtant transformé, inverse la logique de la petite phrase de Clément Grindor, exactement citée par le groupe, mais illégitimement détachée de son contexte.

Le tome 11 ignore la différence entre roman et poésie comme entre textes citant et cité. La légitimation, en tant que collages, de manifestes ou de citations, même infidèles, rompt avec la priorité donnée par l'*Avant-lire* à la volonté de roman (dans le cas du *Libertinage*) ou de réalisme (dans celui d'*Anicet*).

Rien n'esquisse ici l'hypothèse du retard proposée par *La Fin du "Monde réel"*. Roman et poésie marchent d'un même pas, y compris dans l'oeuvre réconciliée de l'auteur ancien. *Les Aventures de Télémaque* ne sont pas placées sous le signe de Ducasse, aucun des exemples analysés ici n'est chargé d'une manière ou d'une autre d'annoncer l'avenir. A l'opposé des textes de passage, ils témoignent d'un retour vers l'époque d'avant la rupture, d'une substitution d'un contexte (où le collage prend valeur réaliste) à un autre [34].

6.4. Digression sur Soupault ou la préface complétée (XI, 28)

Une courte digression s'insère dans celle plus générale qui interrompt la présentation de "Paris", elle interrompt à son tour l'histoire du collage dans l'oeuvre romanesque de l'auteur ancien.

A nouveau le tome 11 se différencie de ses prédecesseurs :

> L'année même ou j'achevais *Le Libertinage*, venait de paraître le premier roman de Philippe Soupault, *Le Bon Apôtre*. L'auteur, en ce temps-là, et je n'ai plus du tout idée comment ni pourquoi, s'était séparé de nous, j'entends des surréalistes.
>
> (XI, 28)

Pas plus pour Soupault que pour l'auteur ancien, il n'y a de récit de rupture. Le préfacier ne dramatise ni ne dévalorise "l'anecdote". Il signale sinon l'ellipse, du moins l'absence de souvenir. Une formulation nouvelle, "positive", se substitue à la figure de l'interdit romanesque :

> Ce livre m'avait fait une grande impression, au-delà même de ce qu'il flattait en moi l'inclinaison romanesque.
>
> (XI, 28)

Le terme choisi atténue la notion de "volonté de roman", si clairement affirmée par les tomes 2 et 7.

Abandonnant un instant *Le Bon apôtre*, l'analyse se concentre sur la préface :

> Soupault, dans la préface, s'y défendait d'avoir écrit une *Education sentimentale*, ce qui était manière de le faire penser.
>
> (XI, 28)

La dénégation ne peut pas ne pas valoir pour *Les Beaux quartiers*, pour l'éducation sentimentale d'Edmond préférée à celle d'Armand. Mais le détour par la préface de Soupault installe la référence à Flaubert du côté de la relecture, rien ne permet de l'appliquer à l'écriture ancienne [35].

Dès la phrase suivante, le préfacier en revient au *Bon apôtre*, pour ce qui en lui rompt avec l'"inclinaison romanesque" :

> On y trouvait, vers la fin du second tiers, six pages sur le costume masculin (*Le complet-veston est à l'ordre du jour; on ne porte plus la jaquette, qui, somme toute, est un vêtement peu distingué, et la redingote qui commence seulement à faire sa réapparition ne s'est pas encore imposée...*) Qu'il s'agissait là d'un collage, que Philippe ne pût aucunement écrire ainsi de lui-même, je n'en ai jamais douté.
>
> (XI, 28)

Le collage n'a pas été reconnu, c'est-à-dire en définitive dénoncé comme tel dans le roman.

L'effet produit ne rappelle-t-il pas celui recherché par Flaubert ?

> L'introduction d'un article de mode dans le "journal" du *Bon Apôtre* avait sans aucun doute pour but de produire sur le lecteur un grand effet d'accablement. Ou le caractère d'un masque : l'effacement de l'auteur.
>
> (XI, 28)

La référence à l'*Education sentimentale* joue le rôle ambigu d'un signal et d'un leurre. Elle est censée s'appliquer au "*B.A.*", *non aux* "*B.Q.*", et

distinguer texte et péritexte. La digression justifie le choix du préfacier de signaler - contrairement à Soupault - les collages inaperçus du roman, ces quelques phrases qui ne sont pas supposées être de la plume de l'auteur ancien.

Reste que ni la conversation téléphonique ni les propos du clochard n'ont pour but de produire l'effet censément recherché par Soupault, ou par Flaubert. La leçon du *Bon apôtre* ne fait pas qu'expliquer la préface des *Beaux quartiers* : le souci éventuel d'empêcher que l'effacement ne se retourne contre "l'auteur" des collages; elle peut aussi signaler une réflexion souterraine dans le tome 11, qui tendrait à opposer deux pratiques du collage, l'une qui renvoie au *Monde réel*, et l'autre aux derniers romans; l'une qui joue de l'intertextualité cachée et l'autre non se.

6.5. Du *Paysan de Paris* à "Sérianne" réhabilitée (XI, 28-29)

Le retour de l'oeuvre romanesque confirme la disparition de la problématique du passage. Les "textes sans collage" se subsituent aux "textes de passage" :

> J'y ai beaucoup réfléchi alors. Peut-être même est-ce la raison qui m'a détourné du collage en ce temps-là (bien qu'on en trouverait trace, mais sous la forme enseigne, écriteau, à la façon plastique, dans *Le Paysan de Paris*).
> (XI, 28)

A l'inverse du *Paysan de Paris*, il n'est pas nécessaire, pour *La Défense de l'infini*, de relativiser l'affirmation :

> En tout cas, je ne crois pas que la tentation m'en soit venue un seul instant dans ce manuscrit kilométrique qui m'a tenu lieu d'inconscient de 1923 à 1927, jusqu'à ce que je l'aie détruit.
>
> (XI, 28-29)

Quoique sans collage, *La Défense* est mentionnée, il n'en va pas de même pour *Les Cloches de Bâle*. La disparition du passage absente le premier roman du *Monde réel*. Pourtant les "collages" ne manquent pas, qu'il s'agisse des articles de Libertad, parus dans l'*Anarchie* par exemple, et dont certains extraits, mis dans la bouche du personnage, au style direct, sont cités sans aucune modification. Ou qu'il s'agisse des compte-rendus de la répression de la manifestation de Cluses, parus dans l'*Humanité* [37].

Inversement le second permet de souligner la continuité de la démarche esthétique du romancier. Le début de la phrase qui en revient aux *Beaux quartiers* instaure une différence, démentie peu aprés :

> La réapparition d'un collage, d'espèce il est vrai toute différente, dans *Les Beaux Quartiers*, est un phénomène qui peut paraître singulier, étant donné la volonté de réalisme chez l'auteur de ce livre : à y regarder de plus près, on saisira que précisément, chez le cubiste ou le dadaïste, déjà, le collage était la manifestation d'un désir *réaliste*, la reconnaissance en dehors du peintre ou de l'écrivain de l'écriture d'une réalité objective.
>
> (XI, 29)

Si les collages cubistes et dadaïstes témoignent soudain de la "dimension originaire" du réalisme, à l'inverse du tome 2, ils ne sont guère assimilés

à une période de latence, destinée à être dépassée par l'éveil d'une prise de conscience :

> Et le roman s'en empare, de façon me semble-t-il naturelle.
> (XI, 29)

Clivages et hiérarchisations s'abolissent tant à l'échelle de l'histoire que du roman ancien.

Le préfacier en revient dès lors au premier collage, c'est lui - non le second - qui bénéficie de l'éclairage de l'exemple cubiste :

> J'ai désigné comme premier collage dans *Les Beaux Quartiers* celui de la communication téléphonique, surprise par l'auteur, autour de laquelle le livre est *repeint*, du fait de l'attribution à un personnage romanesque de cette indiscrétion, et des prolongements inventés, comme un dessin à partir d'une tache sur le mur, qui sont l'explication romanesque des propos surpris.
> (XI, 29)

La multiplication des métaphores et comparaisons insiste sur la dimension esthétique, mais le "livre repeint" remplace le tableau "remis en question". La valeur critique affectée au modèle pictural s'affaiblit.

L'analyse remonte vers "Sérianne", annulant l'ultime différence, l'ultime clivage proposé par le discours sur le temps romanesque :

> Mais, à vrai dire, on pourrait considérer comme un collage, dès *Sérianne*, un moment antérieur du livre : c'est au chapitre IV, l'apparition de Garibaldi dans les nuits d'Esther Barrel.
> (XI, 29)

Revalorisée, la première partie se nourrit de la peinture surréaliste :

> L'élément ici *collé* est un tableau de Giorgio de Chirico, une sorte de fantôme de saindoux gris, un homme nu aux yeux baissés, une impériale au menton, dans une pièce noire, un peu de côté d'une fenêtre ouverte, avec un livre sur une table devant lui.
>
> (XI, 29)

Et bientôt plus largement du contexte surréaliste :

> Il appartient au décor de l'époque surréaliste : il se trouvait chez Breton, rue Fontaine, et dans notre provincialisme parisien nous le tenions pour Napoléon III. Il fallut que vînt à Paris Alberto Savinio, frère du peintre Chirico, pour nous apprendre que c'était en réalité Garibaldi.
>
> (XI, 29)

La différence entre les différents types de collages, entre collage et citation, perd toute pertinence, en même temps que s'efface la fonction d'incipit du collage à la manière de la conversation téléphonique [38] :

> On me dira que, plus qu'un collage, cette intrusion du tableau dans le roman, cette façon de prendre un fantôme *tout fait* dans la peinture contemporaine, relève plus de la citation que du collage.
>
> (XI, 29)

A l'image d'une "Sérianne" balzacienne se substitue finalement celle d'une première partie qui rappelle l'oeuvre de Marcel Duchamp.

> Mais c'est que toute citation peut, au contraire, être tenue pour un collage : si bien que, dans le célèbre collage de Duchamp, la Joconde ornée de moustaches, pour peu qu'on y réfléchisse, les moustaches étant, elles, faites à la main,

> le collage consiste dans la *citation* tout entière du Vinci, et non pas dans les moustaches, qui sont la peinture.
> (XI, 29)

L'exemple de la Joconde se substitue à l'analyse de la réécriture des *Aventures* et anticipe celle des *Poésies* (XI, 34), qui ne seront citées qu'une fois l'oeuvre aragonienne "dépassée".

Quand le tome 7 ignore toute forme de passage ultérieur et tend à assimiler *Cloches* et *Semaine sainte* par exemple, l'histoire du collage abolit le "passage antérieur". L'avant et l'après s'équivalent : surréalisme (ou dadaïsme) et réalisme, comme "Sérianne" et "Paris".

Mais contrairement au discours sur le temps, le préfacier n'anticipe pas, le retour sur "Sérianne" n'est pas suivi d'une présentation, au-delà de "Paris", de la troisième partie des *Beaux quartiers*.

7. Le troisième collage de "Paris" (XI, 29-32)

C'est par l'analyse du troisième collage que se termine la présentation de "Paris". Le préfacier ne précise pas s'il faut le considérer comme le dernier collage des *Beaux quartiers*, ou simplement comme un dernier exemple, simple illustration de ce qui vient du discours qui précède :

> On trouve un autre collage au chapitre XXVII de *Paris* et voici comment il fut introduit.
> (XI, 29)

Pourtant le commentaire semble démentir l'essentiel de l'histoire des collages : non-préméditation et "volonté de roman" sont de nouveau au coeur de l'analyse [39].

La présentation, nettement plus longue que celle des deux précédents collages, constitue une sorte de synthèse qui permet tout d'abord de dépasser la problématique jusqu'ici associée à l'analyse des lieux du roman (Sérianne ou les Gaufres) [40]. Puis le préfacier détaille deux possibilités, deux tentations attribuées à l'auteur ancien qui ne furent pas retenues. L'une rappelle explicitement le traitement romanesque de la conversation téléphonique, mais l'autre ne se rapporte au second collage qu'implicitement et peut-être ironiquement.

La solution finalement adoptée permet à l'auteur ancien de dépasser la contradiction entre premier et second collages, en toute connaissance de cause.

7.1. Le boulevard Bineau et la lettre en morceaux (XI, 29-30)

Le premier volet suit un ordre qui lui appartient en propre. Nous sommes pour commencer projetés à l'intérieur du roman, à l'intérieur de l'histoire d'Edmond et de Carlotta, saisie hors de toute référence à un contexte collectif, intra- comme extratextuel :

> A la fin du chapitre XX, j'avais appris, aux dernières lignes, où habitait Carlotta (*Elle habitait près de la Jatte, boulevard Bineau*).
>
> (XI, 29)

Le lieu est posé sinon comme fictif, du moins comme appartenant à l'espace de la fiction. Sa genèse n'aura donc de rapport ni avec celle de Sérianne ni avec celle des Gaufres.

La représentation de l'écriture-lecture, qui précédait le récit des collages, ressurgit :

> Je dis *j'avais appris* parce qu'effectivement Edmond et moi l'apprenions d'un même coup.
>
> (XI, 29)

Loin de se restreindre aux moments où le roman bifurque, l'hypothèse de la non-préméditation se confond avec l'essence même de l'écriture romanesque.

Le "choix" du boulevard Bineau en témoigne :

> Je ne m'étais guère préoccupé de sa demeure, au préalable.
>
> (XI, 29)

Il ne rappelle en rien le choix de Sérianne, en fonction de l'architecture prévue pour le roman.

> Il me semble que j'avais l'intention de lui donner un petit appartement, soit du côté du Trocadéro, comme à ma fleuriste, soit vers la Muette.
>
> (XI, 29-30)

L'auteur y renonce pour des raisons qui s'opposent également à celles qui lui firent choisir les Gaufres :

> Et puis cela m'était tombé autrement de la plume : sans doute, parce que Joseph Quesnel, vue sa fortune, en eût paru mesquin, mais aussi pour détourner de l'idée de quelqu'un qui n'était pas du tout physiquement Carlotta, mais qu'on eût pu en ce temps-là, croire reconnaître en elle, d'après l'adresse et certains traits de sa biographie.
>
> (XI, 30)

Le premier motif substitue au respect de la vraisemblance, qui empêchait d'amener un "Directeur général des Fonds" (XI, 21) dans un petit café de la rue Caumartin, des considérations d'ordre psychologique : ce n'est pas la fortune de Quesnel, mais sa générosité, qui impose une autre solution.

Le second motif, plus longuement détaillé, accentue encore la relégation au second plan de préoccupations réalistes : l'aveu d'un autre pilotis que la fleuriste du Caveau caucasien est raturé par l'écriture romanesque, annulant toute possibilité de méprise. La genèse de Carlotta - à partir de plusieurs femmes réelles - importe moins que la réaffirmation de son identité essentiellement plastique.

La solution finalement retenue amène la citation d'une source qui ne doit rien au *Guide bleu* ni à l'histoire politique :

> L'idée du boulevard Bineau était toute naturelle, en raison de certains épisodes de mon enfance, dont on trouvera trace dans *Le mentir-vrai*.
>
> (XI, 30)

La double référence à l'autobiographie et à un texte littéraire souligne l'originalité du troisième lieu analysé. S'il ramène - comme Sérianne - l'auteur vers son enfance, le décor n'est ni dénié ni même transformé, mais simplement adapté aux besoins de la fiction et des personnages romanesques:

> Ma mémoire avait à sa disposition ce petit hôtel du parc de Neuilly, auquel je n'avais qu'à faire quelques retouches (y pendre des tableaux modernes) pour qu'il convînt à la fois à l'entreteneur et à son amie.
>
> (XI, 30)

Le petit hôtel de Neuilly relève, comme le tableau de Chirico, dans "Sérianne", de la pratique de la citation [41] :

> Ce décor tout fait prend donc ici caractère de citation, mais là n'est pas le collage à proprement parler.
>
> (XI, 30)

La présentation du boulevard Bineau suspend le clivage entre genèses de lieux porteurs de sens et de personnages auxquels réserver la non-préméditation, tout en proposant de distinguer deux pratiques jusqu'ici confondues : collage et citation ne sont plus synonymes.

Une sorte de va et vient nous fait passer du romanesque à ce qui n'est pas censé l'être, du personnage fictif à celui de l'auteur :

> Sa description faite au chapitre XXIII, d'après mes seuls souvenirs, quand Edmond se rend à l'invitation de Carlotta,

> l'envie me prit, ayant à y ramener ce jeune homme le lendemain dimanche, de revoir au moins, sinon la maison et le jardin, du moins le quartier, les abords du petit hôtel.
> (XI, 30)

Auteur et personnage se rendent "à tour de rôle" sur les lieux [42].

> Car il s'agissait de décrire les allées et venues d'Edmond que Carlotta remet d'heure en heure, et qui se promène dans les alentours de la Grande Jatte pour laisser passer le temps.
> (XI, 30)

La datation perd toute pertinence :

> C'était effectivement un dimanche, de 1936, voilà tout.
> (XI, 30)

Bientôt l'auteur supplante son personnage qui ne fait plus figure que de double :

> J'avais regardé à travers les grilles, les feuillages, par la porte, le jardin où j'avais joué, enfant, le perron, la pelouse, et je remontais la rue voisine vers la Seine quand je vis devant moi la femme qui lisait une lettre, comme j'allais prétendre qu'il advint à Edmond.
> (XI, 30)

L'incident n'est plus attribué à Edmond, comme naguère le rôle d'écouteur indiscret à Richard. Le verbe "prétendre" prolonge l'écho du "Mentir-vrai", accentue l'allure romanesque de la préface[43].

A la manière de la nouvelle de 64, la fin du paragraphe marie récit et commentaire. Dénouements de l'épisode dans le roman et dans la "vie" se superposent :

> Ce qui suit n'est en rien d'invention. Ni la lettre en morceaux que je ramassai, et que je lus dans ce café voisin du pont de la Jatte. C'est cette lettre-là, patiemment reconstituée, qui constitue ici le collage.
> (XI, 30)

Le troisième collage réalise une sorte de synthèse des deux précédents : comme le premier, il ressemble à un puzzle, détourné de son destinataire normal. Il emprunte au second la fidélité de la transcription. Mais il s'agit pour la première fois d'un texte écrit, qui sera, pour la première fois également, cité (et non collé) dans la préface elle-même [44]. Le jeu littéraire, le travail de la citation, l'emporte sur le modèle pictural du collage, comme si l'un, à travers Flaubert [45], renvoyait à l'intertextualité affichée des derniers romans, et l'autre aux collages invisibles des *Beaux quartiers*, pour qui ne lirait pas la préface...

7.2. Les hypothèses abandonnées (XI, 30-31)

Reprenant le canevas de la genèse du boulevard Bineau, le préfacier étudie deux implications possibles, mais récusées, du troisième collage. Il s'agit moins de décrire le roman qui ne sera pas écrit que de dénoncer plus ou moins implicitement le schéma des deux premiers collages. Cependant la

disproportion se produit cette fois en sens inverse : les raisons qui légitiment le rejet de la seconde hypothèse sont développées plus longuement que les premières.

Entre première hypothèse et premier collage, la relation est explicite:

> La tentation m'était grande, bien entendu, d'agir avec comme dans le cas de la conversation téléphonique de la rue Caumartin.
>
> (XI, 30)

Mais l'un des personnages supposés réels, le signataire de la lettre, a en partie perdu son anomymat :

> C'est-à-dire de donner corps à Gustave [...].
>
> (XI, 30)

Le prénom ne rappelle sans doute pas par hasard l'auteur des deux *Education sentimentale*. Mais l'allusion à Flaubert n'est encore qu'un signe tenu, qui demande à prendre corps...

L'auteur ancien envisage de renouer, de resserrer les liens entre premier et second roman du *Monde réel* :

> [...] de faire de la femme rencontrée dans le parc de Neuilly, soit quelqu'un du roman, soit une personne que j'aurais pu retrouver dans *Les Cloches de Bâle*.
>
> (XI, 30)

Le projet minore la part de la surprise, de l'invention pure et simple, et par là s'éloigne encore de la conversation téléphonique.

> D'autant qu'une phrase, en particulier, me tendait la perche: *J'ai rencontré ta soeur, elle m'a parlé "très gentiment"... Un instant, je pensai à compliquer l'aventure de Jeanne Cartuywels: n'avait-elle pas une soeur, Micheline, comme nous l'avait expliqué Richard Grésandage...*
> *(XI, 30)*

La première citation de la lettre ramassée comble les lacunes - si propices à l'invention - de la conversation téléphonique entendue par hasard. Mystère et surprise s'affaiblissent, quoique la tentation de "compliquer l'aventure" persiste.

L'auteur y renonce brutalement, sans expliciter davantage les raisons de son geste :

> Puis vraiment, cela ne *collait* pas.
> (XI, 30)

L'italique souligne le rejet de la logique antérieure : la lettre en morceaux ne fournira pas l'occasion de renouer avec une écriture à la manière du premier collage. La première hypothèse illustre le renoncement au romanesque, à l'invention de ces êtres fictifs et transparents qui effacent toute trace de leur pilotis, une fois entrés dans le livre.

La seconde hypothèse, la seconde tentation, laisse de côté les personnages des *Beaux quartiers*; elle nous ramène vers le dispositif décrit sous l'égide du "Mentir-vrai" :

> Une autre idée m'était surgie : aller le lendemain, lundi, à six heures, au rendez-vous de Gustave au métro Chaussée d'Antin, voir de quoi il pouvait avoir la gueule ?
> (XI, 30-31)

Tout se joue entre le personnage de l'auteur - que ne "double" plus Edmond - et Gustave qui, comme Frédéric Moreau se trouve seul au rendez-vous [46]:

> Qui sait, la femme viendrait peut-être, ou pas, et moi je jouerais plusieurs jours de suite le jeu de l'espoir, [...]
> (XI, 31)

A l'intérieur d'une autre fiction que celle des *Beaux quartiers*, le personnage de l'auteur attend....

> [...] L'homme à la fin remarquerait peut-être ma présence répétée, je pourrais lui sourire, d'un air un peu las, de l'air de quelqu'un qui partage avec vous un même malheur [...]
> (XI, 31)

Alors que l'examen de la première solution tenait en quelques phrases, la seconde hypothèse donne lieu à une véritable scène. Le préfacier imagine le dialogue des deux "auteurs" :

> [...] Il finirait par m'adresser la parole, ou à lui moi, qui sait, divers maintiens m'étaient alors possibles, soit que je me laisse aller à des confidences, dont le caractère forcément l'atteindrait, à cause de la similitude de situations [...]
> (XI, 31)

De nouveau, à travers *L'Education sentimentale*, l'écriture préfacielle pastiche l'écriture romanesque contemporaine. Le passage au style indirect libre souligne la transposition d'un roman à "l'autre" :

> [...] Une femme, je lui ai écrit, elle n'a pas répondu, j'attends toujours qu'elle vienne, là, devant les Galeries Lafayette, [...]
>
> (XI, 31)

De la rue Tronchet aux Galeries Lafayettes, il n'y a qu'un pas.

A la citation d'un extrait de la lettre se substitue l'image d'un dialogue entre écrivains cités et citant :

> [...] au besoin, qui sait, je pourrais laisser dans ma bouche des phrases qui sonnent comme un écho de la lettre, et Gustave en frémirait, ou serait pris de doutes, suspecterait mes propos, je le regarderais avec des yeux d'innocence... [...]
>
> (XI, 31)

D'hypothèse en hypothèse, l'attente - qui est aussi celle du lecteur de l'*Education sentimentale* - se prolonge :

> Il me dirait... qui sait, de propos en propos... et si elle venait, si elle venait !
>
> (XI, 31)

Mais la survenue de la "femme imaginaire" n'aura pas lieu.

A sa place surgit la "femme réelle". La fiction du croisement succède à celle du rendez-vous manqué, et la seconde personne à la troisième :

> Je dois te dire que je l'aurais sûrement fait, s'il n'y avait pas eu toi.
>
> (XI, 31)

La seconde personne se dédouble, (le premier pronom renvoie à la destinataire de l'écriture préfacielle et le second au personnage, contemporain de l'écriture romanesque ancienne) remplace avec insistance le prénom d'Elsa, trop proche peut-être d'Elisa [47].

A la parodie de l'*Education sentimentale* se substitue celle du croisement:

> D'abord, il n'était pas de mes moeurs de t'abandonner ainsi à heure fixe, qu'aurais-tu pensé ?
>
> (XI, 31)

A la gravité du tome 7 succède l'humour :

> Je pouvais naturellement te mettre dans la confidence. Je le pouvais. Mais mais mais.
>
> (XI, 31)

Un second motif rature - jusque dans la reprise de l'adverbe "d'abord" - la première raison invoquée :

> D'abord, pour que toute cette aventure eût le caractère romanesque, il eût fallu que l'expérimentateur ait sa pleine liberté de mal agir.
>
> (XI, 31)

Le rejet de "l'aventure romanesque" n'est plus placé seulement ou directement sous le signe de Flaubert. Au renoncement touchant l'invention de personnages ou de péripéties romanesques s'ajoute le refus de mener à son terme la logique du second collage. Le troisième ne fera pas basculer *Les Beaux quartiers* vers une réécriture au noir.

Il ne ramène pas l'auteur vers une époque antérieure au "Je n'étais plus seul" (VII, 16) dont naquit "Diane" :

> Si tu n'avais pas existé. Mais tu existais.
> (XI, 31)

Il ne renoue pas avec ce dandysme du mal qui éclaire bien des contes du *Libertinage*, avant "La Femme française" :

> Par conséquent, la limite m'était sensible de ce que je pouvais faire ou ne pas faire, le cas échéant.
> (XI, 31)

La concurrence entre fictions préfacielle et romanesque est une dernière fois soulignée :

> Par exemple, si la femme survenait, impossible d'avoir avec elle les rapports qui m'eussent été naturels si tu n'étais pas. Par exemple.
> (XI, 31)

C'est au nom de la "femme réelle" que l'auteur ancien rejette le scénario imaginaire, et que la "biographie" de Flaubert se sépare de celle "d'Aragon".

La nature de l'analyse qui précède se transforme. Les deux tentations, retracées puis repoussées, changent de statut.

> Enfin mille et une raisons me convainquirent de recopier la lettre reconstituée, le puzzle, sur la table de marbre du café.
> (XI, 31)

L'envie de renouer avec une écriture dans la lignée du premier ou du second collage constitue les deux moments d'un monologue intérieur, attribué à l'auteur ancien, dont les gestes, l'ultime renoncement, sont pour finir minutieusement, retracés :

> Le temps de le faire, il me parut impossible de me livrer à ce sport imaginaire et ce ne fut pas le vent, mais le revers de ma main qui dispersa la lettre, dont je fourrai quelques fragments dans ma poche, pour les disperser plus tard, du côté de la porte des Ternes, avec l'idée de gagner la *Lorraine*, place des Ternes, comme Edmond.
> (XI, 31)

Disperser la lettre en morceaux, c'est renoncer à une relecture qui pastiche *Le Mise à mort* ou *L'Education sentimentale*, que réécrira *Blanche*. C'est en revenir au *Monde réel*, rejoindre le second roman dont Edmond est le héros brusquement ressuscité, sans pour autant resserrer les liens entre *Cloches* et *Beaux quartiers*.

7.3 De la gratuité à la redéfinition de l'utilité romanesque (XI, 31-32)

Le commentaire des éventuelles conséquences du troisième collage est scindé en parties contradictoires : le préfacier affirme d'abord l'inutilité absolue d'un collage qui s'oppose alors radicalement aux précédents, mais cette première version est infirmée et le problème du "mal agir" reformulé.

Le personnage de l'auteur renonce pour commencer aux tentations et désirs précédemment évoqués :

> Je m'étais ainsi décidé à laisser le caractère *pur* à ce collage : j'entends, sa parfaite inutilité dans le développement du roman.
>
> (XI, 31)

La solution retenue relève d'un choix. Cependant sa gratuité supposée l'oppose à la pratique des peintres cubistes. La lettre collée n'est pas censée constituer un point de départ pour une remise en question du roman. Ni même jouer le rôle d'une plaque tournante : elle ne fait pas bifurquer l'écriture en cours.

Cependant l'hypothèse à peine formulée commence à être rectifiée. La contradiction qui opposait jusqu'ici préconception et improvisation est dépassée :

> Cependant il m'apparaissait que la lettre ici transcrite, indépendamment de toute l'histoire des frères Barbentane et de Carlotta, revêtait une utilité imprévue [...].
>
> (XI, 31)

Mais la réconciliation de l'utile - comme l'était Sérianne par exemple - et du fortuit maintient l'absentement de l'histoire des deux frères et prolonge l'analyse des solutions non retenues.

> [...] Elle faisait entrer dans le roman la donnée du roman des autres, de ceux qui n'en étaient pas les personnages [...]
>
> (XI, 31)

Contrairement aux deux premiers collages, l'entrée dans *Les Beaux quartiers* du "roman des autres" ne transforme pas les "figurants" en personnages de premier plan. Mais elle en reconduit les effets sur le lecteur :

> [...] Elle servait à en accroitre la perspective, à lui donner une dimension supplémentaire, une profondeur, et sa présence témoignait du caractère commun aux acteurs des *Beaux Quartiers* et aux figurants que sont tous les autres hommes et toutes les autres femmes que l'on croise dans la rue, qu'on voit dans les restaurants, le métro, les gares...
> (XI, 31-32)

La lettre collée accroït à son tour la "profondeur" ou la "perspective", elle ne renvoie pas plus que les deux premiers collages à une pratique intertextuelle ostensible, perceptible comme telle, pour le lecteur ancien du roman. Elle témoigne "du caractère *romanesque* commun aux uns et aux autres de la vie telle qu'elle va" (XI, 32), d'une tout autre manière que "Le Mentir-vrai" ou les derniers romans [48].

Retour vers le "monde réel" bientôt suivi de la résurgence de l'exemple cubiste :

> A cet égard, la lettre agit ici comme le timbre-poste ou l'en-tête de journal dans les tableaux cubistes. D'autant plus qu'elle garde cet aspect de gratuité.
> (XI, 32)

En revenir au cubisme, c'est paradoxalement en revenir aux *Beaux quartiers*, oublier le Flaubert que relit le romancier des années soixante.

A la première version qui substitue l'hypothèse de la gratuité à la valeur critique du collage cubiste en succède une seconde qui en revient au

roman. L'analyse se situe tout d'abord dans le prolongement du second collage et de la seconde hypothèse :

> Cependant, sinon sur Edmond, la lettre collée devait agir par un de ses passages sur l'auteur : *Je me dis qu'on a tort d'être honnête quand on aime...* etc.
> (XI, 32)

La négation ne concerne plus les deux frères, mais Edmond seul. A la manière de la seconde hypothèse, l'auteur se substitue au personnage. La seconde citation de la lettre compense l'absence du discours prononcé par le clochard et directement adressé au personnage de l'auteur ancien. Ne proposait-il pas de "tuer des femmes" [49] ?

La superposition des deux derniers collages - l'un cité, l'autre non - est soulignée par la reprise d'une locution qui fait ressurgir la notion d'incipit [50] :

> A partir de là, ma rêverie, tout le temps que j'écrivais le dimanche d'Armand, la manifestation de la Butte-aux-Cailles, m'avait entraîné à m'imaginer les associations d'idées d'Edmond, trouvant dans cette phrase même la justification de ce qu'il n'ose pas encore faire, devenir.
> (XI, 32)

Le cadet n'est plus le héros délaissé d'une *Education sentimentale* réduite à la signification apparente du titre. L'alternance retrouvée des deux frères coïncide avec deux types d'apprentissage, l'un privé, l'autre non, l'un amoureux et l'autre politique.

> D'où très naturellement la première canaillerie d'Edmond a l'occasion du mandat qu'il doit recevoir de son père pour

> Armand, ou tout au moins l'amorce de cette petite escroquerie dans sa tête...
>
> (XI, 32)

A la différence des collages antérieurs, le personnage de l'auteur ancien est mis en scène. Nous le voyons pour la première fois en train d'écrire, à travers *Les Beaux quartiers*, une "éducation sentimentale" scindée en deux moitiés. la trahison du cadet prend dès lors une tout autre couleur.

> [...] mais aussitôt j'inventai la survenue de Madame Beurdeley, l'histoire des bijoux.
>
> (XI, 32)

L'invention de Madame Beurdeley n'est pas analysée sur le modèle du premier collage. Mais sa "survenue", à la place de la "femme imaginaire", attendue rue Tronchet ou devant les galeries La Fayette, accentue la rupture avec la seconde hypothèse.

Nous sommes implicitement ramenés vers l'interprétation proposée par *La Mise à mort* : "moi récrit au noir", Edmond est, davantage que le personnage de l'auteur pour la fleuriste du Caveau caucasien, tenté de "tuer une rentière" :

> Indiscutablement pour moi, à ce moment de la réflexion romanesque, les conditions étaient créées pour faire d'Edmond un meurtrier. Ce qu'exprime son exclamation, après le départ de la femme : *L'imprudente !*
>
> (XI, 32)

La citation des *Beaux quartiers* remplace celle de la lettre collée. Il ne s'agit plus chez l'auteur d'un désir plus ou moins maîtrisé :

> J'allais écrire, décrire l'assassinat de Madame Beurdeley par Edmond.
>
> (XI, 32)

Cependant le préfacier ne s'arrête pas sur ce que représente ce "moment" de la "réflexion romanesque" d'un auteur qui ne semble, dans un premier temps, renoncer à cette solution que malgré lui :

> Puis cela s'écrivit autrement.
>
> (XI, 32)

Mais aussitôt la rectification intervient :

> C'était qu'au fond j'avais surtout besoin de faire de ce jeune homme un maquereau : l'opposition entre les deux frères, avec les illusions socialistes naissantes d'Armand, eût été trop grossière si Edmond avait *directement* du sang sur les mains. Tandis que le maquerellage...
>
> (XI, 32)

Le rejet d'une opposition caricaturale restaure l'image du couple fraternel, de deux héros en formation, aucun des deux n'est parvenu au stade des certitudes.

> Mais c'était là une idée à quoi ce jeune provincial, qui n'avait encore qu'un an de Quartier latin, ne pouvait pas d'emblée accéder sans hésitations de conscience.
>
> (XI, 32)

Aux "illusions naissantes" du cadet répondent les doutes de l'aîné. Et si le personnage de l'auteur semble gagné par l'incertitude de ses personnages, l'ignorance de la suite n'est plus incompatible avec la

signification réaliste. Le personnage d'Edmond cesse d'être confiné à la dimension "sentimentale" de son apprentissage.

> Eviter l'issue brutale de la scène dans la chambre d'hôtel n'impliquait pas d'ailleurs que par la suite je ne me résoudrais pas à ce que je venais d'éviter. La double politique, celle de la violence et celle de la corruption, restait encore affaire de choix devant Edmond, comme devant la bourgeoisie en 1913.
>
> (XI, 32)

Devenu, comme Frédéric Moreau, le représentant d'une classe sociale, le personnage d'Edmond est relu, réinterprété dans une perspective qui renoue avec le premier collage, avec l'alternative que représentait l'invention du croupier et du policier.

Cependant contrairement au cas de la conversation téléphonique, le préfacier se tait quant aux effets du troisième collage "jusque dans "Passage club" [81].

La seconde occurrence de la - seconde - citation de la lettre n'introduit pas la présentation de la troisième partie du roman ... :

> *On a tort d'être honnête*... encore faut-il voir comment.
> (XI, 32)

Charnière ? La petite phrase semble tourner à vide.

Sans conséquence apparente sur "Passage club", elle permet cependant de réaffirmer le lien qui unit *Les Beaux quartiers* à l'avant-dernier roman du *Monde réel*, et sans doute par là, à une autre lecture plus ancienne de *L'Education sentimentale* :

> Ainsi le collage du puzzle, s'il n'agit pas comme plaque tournante de l'histoire, ne demeure pourtant pas un collage *pur*, au sens où je disais. Ses effets vont se faire sentir du pont de la Jatte jusque dans *Aurélien*.
> (XI, 32)

Ni purement gratuit, ni directement utile, le troisième collage ramène finalement *Les Beaux quartiers*, sinon vers *Le Monde réel*, du moins vers *Aurélien*, pour lequel le préfacier reprendra le problème de "l'utilité indirecte".

*

L'ensemble de la présentation du troisième collage tend à retarder l'analyse de la signification des deux frères. Armand n'est pas plus le successeur de Victor qu'Edmond une sorte d'anti-Victor. Réinscrits dans la perspective du roman d'apprentissage, Edmond et Armand tendent à devenir les héritiers de l'hésitante, de la vacillante Catherine.

Les trois projets abandonnés jouent le rôle dévolu aux scènes de lecture dans le tome 7. Chacun propose une image du roman destinée à être démentie. Mais la substitution du personnage de l'auteur aux personnages de lecteurs permet de poser le problème de l'utilité ou de la gratuité, en des termes inconnus du tome 7 comme du tome 26.

La question soulevée par Elsa dans le tome 29 ("Qui cela aidera-t-il?") n'est pas aveuglée comme dans la préface des *Cloches* où le terme de gratuité n'est pas appliqué à "Diane". Mais dans le tome 11, le collage n'a

de "gratuité potentielle" qu'à l'intérieur du roman, indépendamment de ses effets sur un éventuel lecteur.

Inversement, l'utilité imprévue du troisième collage n'anticipe pas *LA fin du "Monde réel"*, puisqu'elle ne concerne à son tour que le personnage de l'auteur. Le recours au modèle pictural ne vise pas, contrairement au modèle linguistique, à poser explicitement le problème de la fonction sociale de l'écriture romanesque.

Les liens se resserrent entre *Les Beaux quartiers* et *Aurélien*, en même temps que s'effacent les références au réalisme socialiste et aux *Communistes*, et que se masquent d'autres relectures des *Beaux quartiers*, à la lumière indirecte de *L'Education sentimentale* ou de *La Mise à mort*.

8. La double reprise de l'histoire des collages (XI, 33-37)

L'histoire du collage reprend au-delà de la présentation du troisième. Si contrairement au premier volet, elle prend pour point de départ l'oeuvre aragonienne, ce n'est plus de roman ou de poème qu'il s'agit. L'oeuvre d'Aragon critique d'art se substitue à celles du romancier ou du poète.

Les écrits sur la peinture, analysés pour commencer, sont, à une exception près, ceux repris dans *Les Collages*, publié chez Hermann, en 1965, c'est-à-dire la même année que "La suite dans les idées". Le livre comporte une préface que nous comparerons avec celle des *Beaux quartiers*.

Les deux préfaces retiennent essentiellement trois textes : *La Peinture au défi*, paru en 1930; "John Heartfield ou la beauté révolutionnaire" en 1935; et enfin, "Adolf Hoffmeister et la beauté d'aujourd'hui" en 1960.

La deuxième partie de l'histoire retracée par le tome 11 ne concerne plus l' oeuvre aragonienne. Le préfacier en revient au problème du collage en poésie et dans le roman. Mais l'oeuvre d'Isidore Ducasse remplace celles des poètes surréalistes et les romans anciens d'Elsa, ceux d'Aragon.

Les Collages adoptent la démarche inverse, groupant dans un même commentaire une citation de *La Mise à mort* et deux extraits de la préface des *Beaux quartiers*. Un jeu de miroir fait ainsi entrer l'oeuvre romanesque, jusqu'ici singulièrement absente, dans le corpus critique.

La troisième partie constitue l'horizon vers lequel tend chacune des deux préfaces. Du côté des *Beaux quartiers*, la sortie de l'oeuvre personnelle se double de celle de la littérature. L'art cinématographique -

et l'exemple de Godard - précède un retour vers la peinture : mais aux cubistes se substitue le cas de Nicolas Poussin.

Les Collages proposent eux aussi, pour finir, deux textes, inédits : "Le ciel découpé qui croise les techniques de Matisse et d'Elsa, et finalement une note sur Tzara qui nous ramène dans le champs de la littérature, à l'époque Dada.

La comparaison des deux préfaces, pour le choix des textes comme pour les commentaires, a pour but à la fois d'éclairer les différences entre la préface *O.R.C.* et un écrit qui n'appartient pas à la collection (et n'a pas été conçu pour elle), et de prolonger la description de ce qui fait l'originalité de l'une des préfaces intermédiaires : le détour par l'oeuvre critique permet en effet d'aborder le collage de type réaliste, sans actualiser la référence aux romans du *Monde réel*.

8.1. "La hantise du collage" à travers l'oeuvre critique (XI, 33-34; préface des *Collages*, 7-24))

Le titre de la préface des *Collages*, "1923-1965", rompt avec le dispositif *O.R.C.* en situant avec précision le corpus critique présenté dans l'ouvrage. La préface à son tour date successivement chacun des textes. Il n'en va pas de même pour "La suite dans les idées" qui ne connaît - comme l'ensemble des préfaces *O.R.C.* - de datation qu'indirecte ou approximative.

La seconde différence oppose les premières pages de la préface des *Collages* au tome 11. Le "signataire" [52] est d'accord sur un point avec le préfacier : les collages constituent bien une préoccupation constante, qui permet d'éclairer la démarche de l'auteur ancien notamment.

> *[...] ce petit livre-ci [...] n'a pas d'autre but [...] que de montrer les étapes de la pensée d'un homme à travers les années de sa vie sur un même sujet, une obsession peut-être, laquelle touche à la représentation des choses dans une très petite durée de l'histoire de la peinture, mais qui est une époque de l'histoire tout court [...].* [53]
>
> (C.,8)

Mais la signification de cette "obsession" est énoncée sans détour. C'est bien d'une esthétique de la représentation, sinon du réalisme socialiste, qu'il s'agit.

Pourquoi le collage ? L'exemple cubiste est, comme dans le tome 11, au départ de l'analyse :

> *Etrange façon d'aborder quelques considérations de hasard, je veux dire occasionnelles, sur la nature de ce système pictural, introduit vers 1910 par les cubistes, comme une autocritique, sous le nom de* papiers collés *[...].*
>
> *(C.,8)*

Mais le terme d'autocritique - aux connotations politiques évidentes - n'apparait pas dans le tome 11. Ni ailleurs dans les *O.R.C.*.

Le collage a ici valeur de test : "*un test significatif de ma propre aventure spirituelle*" (*C.*,9), il permet de mesurer des différences, voire des contradictions, à l'intérieur d'un itinéraire qui n'est plus conçu comme une lente maturation :

> *Comme si tout le reste de ce monde intérieur que je porte en moi, dans son glissement incessant, nécessitait pour cela qu'on le marquât de ces fiches communément appelées* témoins, *par quoi se révèlent les accroissements des fissures dans les murailles, le mouvement d'abord imperceptible du témoin sous-jacent.*
>
> (*C*, 9)

Au-delà de la différence avec le tome 11, les métaphores brisent avec celles du tome 7 : la vision *O.R.C*, qui suppose germination ou latence, s'efface. S'il existe, dans la préface des *Collages*, un mouvement sousjacent, il ne présuppose pas une continuité, mais une discontinuité croissante qui évoque, dans les quelques lignes de *La Fin du "Monde réel"* consacrées à Dunkerque, l'image de la déchirure. Cependant dans le tome 26 celle-ci est aussitôt contredite, rectifiée par l'image d'une soudure, d'une couture toujours possible.

8.1.1. *La Peinture au défi*

Au-delà de l'introduction, le corpus proposé par *Les Collages* s'ouvre sur un inédit, de 1923, consacré à Max Ernst : texte non retenu par la préface des *Beaux quartiers*, qui lui préfère *La Peinture au défi*.

Le décalage - l'ouverture sur 1930, plutôt que sur l'année 1923 - est renforcé par le retour du croisement :

> Peut-être faudrait-il ici donner mes références, touchant cette hantise du collage à travers les années. Il s'était passé dix ans environ après la fin de Dada, quand j'écrivis, comme préface à une exposition, *La Peinture au défi*, qui est essentiellement une apologie du collage où,

> aux exemples cubistes, dadaïstes et surréalistes, venaient maintenant se surajouter les collages ou montages constructivistes et futuristes russes que je connaissais par toi.
>
> (XI, 32-33)

Contrairement à la citation du *Grand jamais* dans le premier volet (XI,23), Elsa retrouve ici son rôle d'intermédiaire dans l'histoire de l'auteur ancien. Par elle, il passe d'une série qui renvoie désormais au passé, à une autre qui appartient au présent énoncé.

Rien de tel ne se produit dans la préface des *Collages. La Peinture au défi*, écrit en "*février 1930*" (*C.*,p.14), ne porte pas l'emprunte d'Elsa :

> *Rien, peut-être, de tout ce que j'ai écrit dans ces années de ma jeunesse ne porte à un pareil point le caractère de l'excès décidé, n'est une image plus fidèle de ce ciel de France où je vivais, avec quelques autres, et ne reflète mieux cette pensée commune qui nous liait.*
>
> (*C.*,14)

Il nous ramène vers l'époque surréaliste, décrite en des termes qui ne sont ceux ni du tome 11 ni de l'*Avant-lire* :

> *Où l'excès s'exprime avec la plus haute violence ici, c'est quand je touche à la religion. Un an après, quand, dans une confusion extrême de nous tous, mes amis et moi, nous sentimes l'irréparable entre nous, et que pourtant nous avions encore le souci de tenter une conciliation qui permit de ne pas nous séparer en tout, c'est dans le domaine de l'irreligion, de l'athéisme, que les surréalistes crurent trouver un instant le pacte qui permit de demeurer ensemble. J'imagine qu'alors* La Peinture au défi *tenait le rôle encore d'une preuve entre nous de ce qui pouvait toujours nous lier.*
>
> (*C.*,15)

La Peinture au défi tend, dans la préface des *Collages*, vers un passé à critiquer pour s'en séparer [54]; et dans celle des *Beaux quartiers* vers l'avenir. La problématique du passage s'y ranime, reformule germination et latence, sans l'aide cependant des métaphores ni du modèle du "Un jour vint" :

> Si on lit bien ce texte, on y aperçoit l'amorce d'un développement, la conception en formation du collage comme porte de sortie de l'art pour l'art (il faut se rappeler que les surréalistes étaient contre l'art pour l'art), comme moyen d'expression des idées.
>
> (XI, 33)

La différence est sensible avec le tome 7 : un certain retour vers la problématique du passage s'amorce mais il ne s'accompagne ni de la dévalorisation, ni de la condamnation des positions surréalistes : la parenthèse évite même une confusion que le préfacier du tome 7 ne cherche pas à empêcher.

Mais la différence avec la préface des *Collages* est tout aussi nette. Loin de souligner les promesses, portées par le texte, le signataire insiste sur la fausseté et le danger d'un ouvrage, relu jadis déjà d'un oeil critique :

> *Je pris honte des mots, écrits d'abord en toute tranquillité, sachant bien que pour eux on ne jetterait pas bas le beau Dieu de Chartres, on ne crèverait pas la toile de la Vierge de Fouquet. Et puis, certainement, l'excès réel, je veux dire par exemple la destruction effective de cette merveilleuse chapelle à l'entrée de la Loubianska, à Moscou, ou bien le spectacle de la vie des gens devenus des suspects pour leurs croyances [...] avait pour moi donné tout autre sens aux mots écrits naguère...*
>
> (*C.*, 16-17)

Ni la signification du texte ancien, ni le contexte de sa rédaction ni celui des années immédiatement suivantes, ne sont éludées.

Le regard de l'énonciateur s'en trouve profondément transformé :

> *[...] Je le relis maintenant sans doute comme écrit d'une main étrangère.*
>
> (*C.*, 16)

La Peinture au défi témoigne du "terrible mécompte d'écrire et de faire".

Et s'il existe bien une prise de conscience ultérieure, elle ne s'apparente en rien, à celles proposées par la fiction *O.R.C.* :

> *L'étrange, l'étrange alors, était que ce fût lorsque les mots devenaient réalité que je me misse à comprendre précisément la nécessité de ne jamais dépasser par les mots ce qui est justifiable. A cet égard,* ***La Peinture au défi*** m'est une leçon à ne pas oublier.
>
> (*C.*, 17)

Le tome 11, pas plus que le début de la préface des *Cloches*, n'envisage de "leçon" si clairement, si directement politique. Le "divorce de la pensée et de l'écriture" (VII, 11) ignore la question du "faire", les conséquences politiques d'un écrit, quelle qu'en soit la date d'écriture.

8.1.2. "John Heartfield ou la beauté révolutionnaire"

Les mêmes différences se retrouvent d'étape en étape. La préface du tome 11 situe l'époque du passage proprement dit, à l'aide d'une double référence, l'une factuelle et l'autre textuelle :

> Juste comme j'étais en train de passer corps et âme au roman, au lendemain du Premier Congrès des Ecrivains Soviétiques à Moscou, auquel, pour la France, étaient invités Jean-Richard Bloch, André Malraux et moi, je venais de publier une série de réflexions qui portent le titre *Pour un réalisme socialiste* où se trouve un chapitre consacré au dadaïste allemand John Heartfield, spécialiste des collages, chez qui le collage avait pris signification politique.
>
> (XI, 33)

La préface des *Beaux quartiers* n'en revient pas à une quelconque forme de dévalorisation du contexte événementiel, elle ne retarde pas, comme le fait le tome 7, la référence au texte de 1935. *Pour un réalisme socialiste*, publié un an avant *Les Cloches de Bâle*, n'est cité dans le tome 7, qu'à l'occasion de l'analyse de l'épilogue.

Qui plus est, l'enjeu politique qui, dans le tome 7, n'est appréhendé qu'à travers une polémique avec différents lecteurs, est ici explicitement lié au personnage de l'auteur ancien :

> C'était où j'inclinais, et ces pages-là gardent pour moi leur sens, qui est de passage au réalisme, le collage y joue le rôle de pont intellectuel.
>
> (XI, 33)

Les différences avec la préface des *Collages* n'en demeurent pas moins décisives. S'il est daté, le texte n'est situé ni dans l'histoire individuelle de l'auteur ni dans celle du réalisme socialiste, mais s'inscrit das une perpective beaucoup plus large :

> *En 1935, apparemment au moins, j'étais de l'autre côté de cette porte. Le monde aussi. J'entends qu'il y avait déjà deux ans que l'incendie du Reichstag avait jeté sur la spéculation picturale ou poétique la flamme irrécusable de la réalité. Tout l'art était remis en jeu par la violence.*

(*C.*, 18)

La référence au receuil s'efface devant celle du texte lui-même : il s'agit d'une conférence, prononcée à la Maison de la Culture [65] et intitulée "John Heartfield ou la beauté révolutionnaire".

La double élucidation du contexte (éditorial et historique) transforme la présentation du texte. L'enjeu est à la mesure de l'un et de l'autre :

> *Ici, je prenais appui répété de la phrase d'Arthur Rimbaud :* Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté, *pour tenter de trouver face à l'hitlérisme le lieu commun nouveau de ceux qu'une menace réelle, devant les bûchers de livre et la dénonciation de "l'art dégénéré" faisaient, à mes yeux, solidaires les uns des autres.*
>
> (*C.*, 18)

La conférence ne saurait figurer un jalon supplémentaire de l'itinéraire de l'auteur; lui restituant sa finalité historique, le signataire la relit, comme *La Peinture au défi*, d'un oeil critique :

> *[...] Je n'avais pas tout à fait dépouillé le* jeune *homme, l'excès de l'expression avait maintenant d'autres fins, mais il demeurait l'excès.*
>
> (*C.*, 19)

Le texte tend, lui aussi, vers le passé :

> *Ce plaidoyer pour le réalisme ressemble beaucoup à une bouteille à la mer. Je le relis aujourd'hui comme s'il me parlait d'un naufrage ancien.*
>
> (*C.*, 19)

Il appartient à une époque révolue.

8.1.3. Adolf Hoffmeister et Roger Garaudy

Le préfacier des *Beaux quartiers* passe de 1935 aux années 60, sans heurt ni rupture :

> Cela est si vrai que plus d'un quart de siècle va se passer, et qu'on me retrouvera, dans *Les Lettres Françaises*, saisissant l'exemple tchécoslovaque des collages d'Adolf Hoffmeister, pour tenter d'élargir le concept du réalisme socialiste, à mon avis ramené à un schéma naturaliste et pour cette raison devenu l'étiquette d'oeuvres médiocres qui le font décrier.
>
> (XI, 33)

Si la référence aux *Lettres françaises* est significative d'un combat contre l'endiguement, selon l'expression de *La Fin du "Monde réel"*, elle n'entraine d'élucidation ni du contexte des années soixante, ni même de l'époque antérieure. Le saut qui fait passer de 35 à 60 n'est pas comblé.

Le collage lui-même appartient au passé :

> Que le collage soit une écriture inventée en d'autres temps et que nous regardons souvent comme les hiéroglyphes sur l'Obélisque de Louqsor, cela n'empêche que les hiéroglyphes disaient *quelque* chose, étaient langage : et pour moi, c'est là l'essentiel de l'écriture, son réalisme.
>
> (XI, 33)

Une telle définition nous rapproche de *la Fin du "Monde réel"*. De même que la dernière image, de l'avenir. Elle ne concerne plus le collage ni l'oeuvre personnelle d'Aragon :

> De nos jours, le réalisme dont je n'ai cessé de me réclamer doit inclure tous les procédés d'appréhension de la réalité, et non pas les réduire à une certaine perspective séculairement employée, à un certain goût du fini et ainsi de suite. Ou il cesse d'être réalisme.
> (XI, 33)

Prescription, sortie de l'histoire individuelle et bientôt référence au livre de R. Garaudy unissent plus étroitement encore les tomes 11 et 26 :

> C'est notamment pourquoi j'ai salué comme un événement le livre de Roger Garaudy *(D'un réalisme sans rivage)* [...].
> (XI, 33)

Mais le tome 11, contrairement au tome 26 et à la préface des *Collages*, ignore la dénonciation de "la folie qu'on enferme" ou de la répression policière.

Le signataire des *Collages* remplace la référence aux *Lettres françaises* [66] par le titre de l'article : "Adolf Hoffmeister et la Beauté d'aujourd'hui".

L'enjeu est le même cette fois, dans la préface des *Collages* comme dans le tome 11 :

> *Ici, c'est la question du réalisme, lui-même, qui est au coeur du débat. Ou plus exactement les limitations imposées au réalisme.*
> (*C.*,21)

Cependant la différence majeure entre les deux préfaces est maintenue : l'élucidation du contexte impose un retour en arrière :

> *D'un article à l'autre, il y a l'histoire de 1935 à 1960, c'est-à-dire le Front Populaire, la guerre d'Espagne, l'Anschluss, Munich, Hitler à Prague, la guerre mondiale, la guerre froide... et j'en passe. L'homme touchait à la Lune comme s'il faisait un collage dans le ciel. Il y avait eu aussi un coup formidable porté à l'esprit de certitude, que l'on résume par le nom du XXe Congrès.*
> (*C.*,21)

L'approche historique s'affirme indispensable pour donner à un texte particulier, sa signification originelle :

> *Si l'on ne tient pas compte de tout cela,* Adolf Hoffmeister et la Beauté d'aujourd'hui *est un texte incompréhensible. Il est certain qu'ici* l'occasion *donnée par les collages du peintre tchèque est saisie pour un procès qui n'est pas que celui de la peinture.*
> (*C.*,21)

Le signataire est le premier à se plier à cette exigence de datation que réclamera le postfacier *O.R.C.*. Le rôle réel assigné aux réalistes socialistes est à la fois désigné et énoncé :

> *Je suis demeuré un réaliste. le sort du réalisme m'importe au plus haut point. Ce n'est pas moi qui l'ai arbitrairement invoqué pour justifier le mensonge.*
> (*C.*,21-22)

Si la préface des *Collages* quitte, comme le tome 11, l'histoire individuelle, ce n'est plus pour annoncer l'avenir du réalisme et saluer un

livre prometteur, mais pour revenir vers le passé d'un réalisme, impliqué dans l'histoire du stalinisme :

> *Cela aura été une des plus surprenantes escroqueries de l'ère humaine, que d'avoir prétendu couvrir du nom du réalisme des actes criminels, comme le fit le stalinisme.*
> (*C.*, 22)

Dans la préface des *Beaux quartiers*, la référence au livre de R. Garaudy ranime méprise et dramatisation :

> [...] assez paradoxalement dans divers pays, au nom du dogmatisme comme de son contraire, il se trouve des gens, aussi peu faits que possible pour être des alliés, qui me reprochent en choeur de l'avoir préfacé.
> (XI, 33)

Mais la méprise est plus proche de celles relatées par *La Fin du "Monde réel"* que de celles du tome 7, parce qu'elle assimile deux "camps" et concerne une écriture plus politique que littéraire :

> Ils croient sans doute à de la légéreté de ma part : s'ils remontaient le fleuve de ce que j'ai écrit, ils verraient que c'est là le fait d'un récidiviste inguérissable, et sans doute ceux d'entre eux qui me proposent, sans avoir l'air de rien, de pratiquer à cette occasion une subtile distinction entre ma conception du réalisme et le réalisme sans rivage de Garaudy perdraient tout espoir de ma rédemption au seuil de cet enfer volontaire qui est le mien.
> (XI, 33-34)

A l'opposé, l'analyse des *Collages* maintient la logique antérieure. L'erreur aujourd'hui consiste à confondre encore réalisme socialiste et stalinisme :

> *De ce sujet, il faudrait une étude que je m'étonne de ne pas voir entreprendre. Par suite de cette carence, un discrédit d'un genre nouveau est jeté sur le réalisme, et naturellement sur le réalisme socialiste, expression que, dans le monde entier, des jeunes gens ne prononcent plus sans l'associer aux entreprises monstrueuses à quoi je viens de faire allusion.*
>
> (*C.*,22)

Le sort de l'esthétique réaliste est lié à celui du socialisme :

> *Ce n'est pas le moins curieux de notre époque que de voir des hommes qui ont le socialisme pour idéal et pour but pratique ne pas comprendre, au-delà de toute vraisemblance, comment les conceptions esthétiques qu'ils croient pouvoir imposer nuisent à la fois au développement du réalisme, et détournent du socialisme des générations que toute l'histoire contemporaine disposait à en être les défenseurs.*
>
> (*C.*,22)

D'un côté comme de l'autre, la méprise cesse de concerner le personnage de l'auteur ancien ou contemporain.

•

La préface des *Beaux quartiers* ranime une représentation vectorisée de l'histoire, elle témoigne d'une vision sans cesse tournée vers l'avenir, qui cependant ne reconduit pas les hiérarchisations proposées par le tome 7.

L'absence de modèle distingue encore le tome 11 de *La Fin du "Monde réel"*. Mais contrairement à la préface des *Collages*, comme à la postface des *Communistes*, celle des *Beaux quartiers* n'élucide pas davantage le

contenu des écrits présentés que les contextes dans lesquels ils s'inscrivent. Le préfacier ne dénonce pas la répression qui s'abat sur les écrivains sans imprimatur, comme le fera le postfacier *O.R.C.*. L'histoire, dans le tome 11, se restreint à celle du réalisme socialiste considéré en lui-même.

Le déplacement du côté des écrits sur l'art comble plusieurs lacunes de la préface des *Beaux quartiers*. L'exemple de John Heartfield fait apparaître un type de collages dont il n'avait pas été question jusqu'ici : chargé d'une signification, d'une intention politique, le préfacier lui attribue un rôle déterminant dans l'évolution de l'auteur ancien au moment du passage. On peut considérer qu'il répare l'omission par exemple des *Cloches* dans l'itinéraire précédemment retracé. Mais passant des années trente aux années soixante, il redouble l'oblitération des *Cloches* de celle des *Communistes* [67].

Pas plus qu'il n'y a de collages politiques dans les romans du *Monde réel*, le procédé n'est évoqué en ce qui concerne l'oeuvre ultérieure. L'exemple de Hoffmeister absente à son tour l'oeuvre contemporaine. *La Semaine sainte* "cite" deux paragraphes des *Communistes* [68] mais ils ne sont ni mentionnés ni analysés comme collage. De même *La Mise à mort* - citée par la préface des *Collages* - ne figure pas dans l'histoire des collages retracée par le tome 11 [69].

Dans le tome 11 comme dans le tome 26, l'annonce de l'avenir absente l'oeuvre contemporaine qui semble résorbée, absorbée par un combat auquel elle est assimilée au point de disparaître.

8.2. L'exemple d'Isidore Ducasse (XI, 34)

Le passage suivant, qui en revient à la poésie mais non à l'oeuvre aragonienne, déconstruit, étape par étape, l'essentiel de l'analyse proposée par le premier volet de l'histoire des collages.

> Bien sûr, je n'ai pas plus tôt souligné la persistance d'une obsession, l'idée fixe du collage à travers les années qu'il me faut y apporter le rectificatif, l'indispensable rectificatif, de l'évolution de cette idée.
> (XI, 34)

L'exemple cubiste est une nouvelle fois redéfini, dans une perspective qui rappelle l'analyse du tableau de Chirico :

> Si, *au commencement*, comme il est dit du Dieu créateur, quand il cloue à sa toile une vieille chemise à lui, Picasso *cite* cette chemise, comme il *citerait* un timbre-poste, la valeur de citation du collage s'est d'abord estompée tant que son caractère plastique l'emportait.
> (XI, 34)

Le modèle littéraire de la citation efface la dimension critique du collage.

De la peinture à la littérature, les différents types de collages se confondent, l'élément repris n'appartient plus nécessairement à l'univers anonyme de la vie réelle.

> Mais à partir du moment où nous considérons 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, à

> nommer *collage* le fait de plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivait, ou tout autre texte tiré de la vie courante, réclame, inscription, article de journal, etc...
> (XI, 34)

L'abandon des notions de remise en cause ou d'autocritique est suivi de la disparition de l'image de la bifurcation.

Mais le glissement vers un modèle littéraire ne restreint pas la pratique de la citation aux phénoménes d'intertextualité :

> Le collage dans le roman ou au théâtre d'un personnage ailleurs défini, Don Juan, OEdipe, le Cid Campeador, etc. perd son nom d'imitation.
> (XI, 34)

Le "collage" n'est plus qu'un élément de genèse qui ôte à la "citation" elle-même sa littéralité.

> De même, si je préfére l'appellation de collage à celle de citation, c'est que l'introduction de la pensée d'un autre, d'une pensée déjà formulée, dans ce que j'écris, prend ici, non plus valeur de reflet, mais d'acte conscient, de démarche décidée, pour aller au-delà de ce point d'où je pars, qui était le point d'arrivée d'un autre.
> (XI, 34)

Le collage d'un élément, qui n'est plus nécessairement textuel, ne joue plus le rôle d'un incipit au sens habituel du terme, ni celui d'un "incipit intérieur" à la manière des second et troisième collages parisiens, mais d'un "incipit extérieur" qui permet de passer d'une oeuvre à une autre; de prendre "un point d'arrivée" pour "point de départ" d'une oeuvre nouvelle.

> L'exemple le plus clair, à mon sens, le plus démonstratif, de ce mécanisme d'écriture, c'est-à-dire de création des idées, se trouve dans les *Poésies* d'Isidore Ducasse, presque entièrement écrites à partir de la pensée d'autrui : par retournement de La Rochefoucauld, de Vauvenargues, etc.
> (XI, 34)

Les *Poésies* ne sont plus la réécriture au Bien des *Chants de Maldoror*. A un modèle interne, qui supposait, dans le tome 7, vectorisation et hiérarchisation, se substitue l'image d'un retournement "externe".

> On n'a pas encore assez sérieusement fait l'examen des *Poésies* de ce point de vue, on n'a pas compris qu'il ne s'agit là aucunement d'un jeu, mais d'une invention, que les *Poésies* sont un immense monument élevé avec des collages.
> (XI, 34)

Mais les *Poésies* ne figurent plus qu'un exemple. Le nom de Ducasse perd sa valeur de modèle en même temps que s'efface l'hypothèse d'une réécriture interne des *Beaux quartiers*, par retournement du projet initial de l'auteur ancien.

8.3. Le thème secondaire chez Elsa Triolet (XI, 34-35)

Du côté du roman, l'oeuvre d'Elsa relaie celle de l'auteur ancien. Mais à l'inverse de Ducasse, l'analyse des exemples n'est pas précedée, préparée, par une quelconque forme de généralisation, la rectification des modèles antérieurs étant achevée.

> Une des formes les plus singulières du collage dans le roman est celle qu'il a prise dans l'oeuvre d'Elsa Triolet.
> (XI, 34)

Si la préface des *Collages* ne mentionne pas explicitement *La Mise à mort* [60], l'extrait proposé dans le livre correspond au passage paraphrasé par la préface du tome 11. Dans les deux cas, ce n'est pas pour ses propres collages que *La Mise à mort* est citée, mais pour le commentaire de ceux d'Elsa :

> J'en ai parlé dans *La Mise à mort*, en lui donnant le nom de *thème secondaire*... par exemple, dans *L'Inspecteur des Ruines* le thème de la *Loge des Etrangers*, ouvertement, directement emprunté à Hoffmann, le décor *collé* de Bamberg, de l'hôtellerie où la chambre qui échoit à Antonin Blond a une porte ouvrant directement au fond d'une loge du théâtre de ville où, ce soir-là, comme chez Hoffmann, se chante *Don Juan*.
> (XI, 34-35)

La Mise à mort, qui n'est plus destinée à relire *Les Beaux quartiers*, perd son caractère romanesque. Cependant le premier exemple propose un équivalent du petit hôtel de Neuilly, où vit Carlotta, même si le decor cité par Elsa puise à une autre source qu'autobiographique.

Du lieu, on passe ensuite au personnage :

> Ce *par quoi*, dit l'héroïne de *La Mise à mort*, *le personnage d'Antonin Blond reçoit soudain la lumière romanesque.*
> (XI, 35)

La citation de "l'héroïne" reproduit, du côté d'Elsa, le jeu de double qui opposait naguère l'auteur supposé des *Beaux quartiers* au préfacier (XI,17).

Mais celle qui commente, dans *La Mise à mort*, *L'Inspecteur des ruines* ne propose pas une lecture différente de celle du préfacier.

Au-delà de l'éventuel équivalent du premier collage des *Beaux quartiers*, les exemples, qui se multiplient, ne sont ni datés ni présentés chronologiquement :

> Le thème de *Zu birí* emprunté à Hugo, dans *Les Manigances*, celui de la *Trilby* de Du Maurier, dans *Luna-Park*, celui du poème de Mikhaël Svetlov, *Grenade*, dans *Le Rendez-vous des étrangers*, etc., presque chaque roman d'Elsa contient ainsi un *collage* ou thème secondaire dont, dans ce même roman qui voit le jour en 1965, j'ai écrit qu'il relevait d'un système pour donner sens à ce qui profondément agite les personnages, *leurs arrière-passions dont ils ne sauraient eux-mêmes être que les porteurs passagers et peut-être inconscients*.
>
> (XI, 35)

Peu importe les différences entre l'emprunt d'un thème et la citation d'un poème. L'impression d'unité est renforcée par la distribution des textes : entre 1961 (publication des *Manigances*) et 1965, le préfacier est revenu à des romans parus en 1959 (*Luna-Park*) et en 1956 (*Le Rendez-vous des étrangers*).

Un brusque retour en arrière nous reporte vers une époque encore plus ancienne, antérieure même à la publication du roman cité (*Le Cheval roux* parait en 1953 :

> Ce qui d'ailleurs n'exclut pas une autre sorte de collages, au sens de la lettre déchirée des *Beaux Quartiers* : par exemple, l'introduction du sténogramme de la discussion sur "les intentions humaines" dans *Le Cheval Roux*, discussion qui a effectivement eu lieu en 1952 à la *Literatournaïa Gazeta*, entre des savants et Elsa Triolet, sous la direction de Constantin Simonov.
>
> (XI, 35)

La référence aux *Beaux quartiers* est doublement paradoxale. Non seulement parce qu'elle tend à inverser les rôles par rapport à la fiction du croisement : Elsa reprenant un procédé qu'Aragon a déjà expérimenté. Mais aussi parce que le scénogramme ne doit rien au hasard ni à une forme de détournement comparable à celui pratiqué dans le cas de la lettre déchirée.

La mention de la date renvoie davantage aux *Communistes* qu'aux *Beaux quartiers*, à d'éventuelles discussions rapportées, celles signalées par *La fin du "Monde réel"* par exemple et qui ne sont pas (dans le tome 11 ni *a fortiori* dans le tome 26) désignées comme collages [6]. Aragon ne faisant alors que suivre l'exemple de Soupault.

La rétrospection se poursuit, l'exemple suivant, non daté, nous ramène vers 1945 :

> Et même on rencontre, par exemple dans *Les Fantômes armés*, le collage, sous sa forme classique, avec les lettres du curé de Cramail, qui sont l'oeuvre authentique d'un prêtre du Vaucluse.
>
> (XI, 35)

A la place d'une analyse même rapide des effets textuels, un simple repérage tend à faire pour le compte d'Elsa ce que Soupault n'a pas fait dans la préface du *Bon apôtre*. Pour les romans d'Elsa, à l'exclusion de ceux de l'auteur ancien.

Les trois derniers exemples sont de nouveau cités dans le désordre : le premier paraît en 1959, le second en 1963 mais le dernier nous ramène en 1943:

> Je ne parlerai pas des récidives de ce procédé dans *Luna-Park*, c'est l'affaire d'Elsa. Mais la forme du *Thème secondaire* est indiscutablement une invention propre à

> l'auteur de *L'Ame* et du *Mythe de la baronne Mélanie*, par quoi se mesure l'évolution même du roman de l'immédiate avant-guerre à nos jours.
>
> (XI, 35)

La "récidive" chez Elsa est de nature littéraire. Son oeuvre peut-être parcourue en tous sens puisq'elle témoigne d'une continuité profonde, sans déchirure ni rupture. La présentation de l'oeuvre d'Elsa efface ostensiblement celle de l'auteur ancien, comme l'éventuelle altérité des collages énumérés.

Au-delà de la restauration, dans la préface des *Beaux quartiers* comme dans *La Mise à mort*, de l'image d'Elsa romancière, la disparition du croisement prolonge le "commentaire déplacé" du *Bon apôtre*. Aucun exemple n'est analysé pour son équivalent dans l'oeuvre aragonienne, ancienne ou contemporaine. Si ce n'est le faux équivalent de la lettre déchirée. Il appartient donc au lecteur *O.R.C.* de rechercher ces collages inavoués, ces pages qui revêtent le caractère d'un "masque" et témoignent de "l'effacement de l'auteur".

8.4. De Godard à Poussin (XI, 35-37)

Le "passage au présent" accroit la distance apparente avec l'oeuvre d'Aragon, puisque le préfacier semble sortir du champ de la littérature.

> Du caractère moderne de cette invention, de sa convergence avec les recherches récentes d'autres esprits, témoigne assez singulièrement sa parenté avec le procédé du

> *collage cinématographique*, qui caractérise les films de Jean-Luc Godard.
>
> (XI, 35)

La question de la modernité, associée au cinéma, rappelle l'analyse du "calendrier" des *Beaux quartiers* (XI,23) comme la future analyse de la réécriture stylistique des *Communistes* (XXVI,305-307). Comme le souligne Wolfgang Babilas, la "volonté de modernisme" constitue l'une des raisons profondes de l'intérêt pour les collages de celui qui "peut parler indifféremment de 'réalisme sans rivage' et de 'modernisme sans rivage'" [62].

L'écriture cinématographique de Jean-Luc Godard s'apparente au modèle littéraire de la citation, beaucoup plus qu'au collage cubiste. Le dessein de Godard n'ayant pas été compris, le problème de la réception ressurgit. Au "on" indéfini qui n'a pas saisi l'enjeu des *Poésies* se substitue la figure des critiques, notamment :

> Ce procédé, parfaitement conscient que Godard lui-même appelle toujours collage, a le don d'irriter les critiques et les bavards qui lui donnent le nom de *manie de la citation*.
>
> (XI, 35)

Un discours défensif - jusqu'ici inconnu de la préface des *Beaux quartiers* - s'esquisse qui semble prendre pour objet "l'écriture littéraire" de Jean-Luc Godard.

L'humour domine tout d'abord :

> Par là, sans le savoir, comme M. Jourdain faisait de la prose, ils confirment le bien-fondé de mon vocabulaire , remarquez, mais ce stade est dépassé, abandonnons au parler

> vulgaire le verbe *citer*, le substantif *citation*, qui faisaient d'abord image, et que voilà tombés dans le domaine journalistique, avec sur eux accent péjoratif. Tenons-nous en aux mots coller, collage, qui *collent* encore.
> (XI, 35)

Si la date (1964) du film n'est pas précisée, les deux titres mentionnés semblent bien renvoyer à un roman de l'auteur ancien :

> Qu'au début d'*Une femme mariée* de J.-L. Godard, ce soit précisément un roman d'Elsa Triolet, qui éclaire le film entrepris sous la forme du *collage* du livre même, sa couverture, son faux-titre... et comme en pendant à la *Bérénice* de Racine, sur quoi le film se terminera, relève certainement pour les critiques de la "manie de citation" qu'ils se plaisent à dénoncer, mais, bien entendu, pour moi, prend une signification tout autre.
> (XI, 35-36)

Le titre du roman d'Elsa manque (il s'agit de *L'Ame*), tandis que ceux de Godard et Racine se croisent pour en proposer un troisième : Bérénice n'est-elle pas la "femme mariée" d'*Aurélien* [63] ?

La défense du film et plus généralement de l'art de Godard perd son caractère ironique :

> Précisément parce que ce n'est pas là une facétie fortuite, mais l'expression d'un système : et d'un système qui suppose l'emprunt d'une pensée *toute-faite*, introduite d'un autre art que le cinéma lui-même, ce qui semble à nos gens sacrilège ou, tout au moins, de mauvais goût.
> (XI, 36)

Le ton, la dernière expression notamment, rappellent la virulence de certaines réponses du préfacier des *Cloches de Bâle*. Les procédés caractéristiques de l'univers de la lecture ressurgissent brusquement. Le

vocabulaire témoigne d'une dégradation , la "facétie" reprochée à Godard se substituant par exemple à "l'allure de jeu" dont il était question lors du premier collage.

La polémique gagne les exemples cubistes ou surréalistes soudain rappelés:

> Comme il était de mauvais goût d'introduire un objet non-peint dans la peinture, ou de transcrire un peu plus tard le procédé du collage pictural dans la littérature.
> (XI, 36)

Bientôt le vocabulaire religieux réapparaît :

> Il n'y a pas d'ailleurs chez Godard que le seul blasphème du collage-citation : d'un même esprit procède, par exemple, l'écriture littéraire, romanesque dans la construction du film, qui le morcelle en chapitres, avec un titre chacun, comme un livre.
> (XI, 36)

Le commentaire se clôt par une condamnation sans restriction de l'ensemble des critiques :

> De cela, de cette invention, je n'ai vu nulle part sérieusement parler.
> (XI, 36)

Critiques et créateurs sont finalement réunis, sauvés ou condamnés ensembles; ce sera de nouveau le cas dans les tomes 26 et 29.

> Sans doute, parce que ceux qui en ont fonction manquent de cet élément essentiel à la critique comme à la création, l'humour, celui de Swift, de Lewis Caroll et d'Alfred Jarry,

> les vrais maîtres de l'art moderne dans toutes ses branches, et sans quoi tout art tourne nécessairement à l'académisme.
> (XI, 36)

L'hypothèse du déplacement s'appuie sur des indices plus ténus. Cependant le choix de l'exemple comme la virulence de la réponse invitent à penser qu'à travers l'écriture de Godard, c'est de nouveau de celle de l'auteur qu'il s'agit.

Le retour final vers la peinture n'est dû qu'à une intervention du hasard:

> J'en étais là quand je reçus un livre qui venait de paraître au *Mercure*, dont presque chaque page me donne l'envie de l'introduire ici, de la coller ou de la discuter.
> (XI, 36)

Humour ou ironie : le dernier "collage" doit tout aux circonstances.

> C'est *Le voir et le savoir*, essai sur Nicolas Poussin, de Pierre Schneider.
> (XI, 36)

Désinvolture aussi : à la manière d'un Balzac, le préfacier nous fait, en un paragraphe, reculer de trois siècles.

> De Poussin, il écrit : *Jamais peintre n'a désiré à ce point que son oeuvre* parle *aux yeux. Il multiplie les personnages allégoriques, tels ces dieux-fleuves qui, comme le remarquait avec agacement Loménie de Brienne, "sont des écriteaux que le peintre met dans son tableau afin d'en rendre le sens plus clair". Poussin est passé maître dans*

> *l'art de disposer des écriteaux.*
>
> (XI, 36)

Poussin comme Godard agace, mais la "manie des écriteaux" a remplacé celle de la citation.

> *Dans les* Funérailles de Phocion, *une procession de cavaliers en l'honneur de Zeus, à peine visible dans le lointain, indique que la date est le 19 mars, jour de la mort de Phocion...* Il semble que cet *art de diposer des écriteaux*, ce soit bien celui où Jean-Luc Godard est, comme Poussin, passé maître.
>
> (XI, 36)

A la faveur d'un nouvel exemple, Godard et Poussin se trouvent réunis par un souci commun de pédagogie.

> Et ces dieux-fleuves, irrésistiblement, dont parle ici Pierre Schneider, me font songer aux statues olympiennes du *Mépris*.
>
> (XI, 36)

L'assimilation excède bientôt les deux hommes :

> Etrange parenté qui lie aux créateurs d'aujourd'hui un peintre comme Nicolas Poussin, précisément pour ce désir de lui qu'ils partagent, que son oeuvre *parle aux yeux*.
>
> (XI, 36)

Une note complète le jeu des rapprochements paradoxaux :

> Et par exemple au peintre André Masson, antinomique qu'il lui semble, à s'en tenir au *silence* de Poussin et au

> *tourbillon* de l'autre.
>
> (XI, 36, ')

La note n'est pas maintenue dans *Les Collages (p.136) : l'exemple de Masson est analysé dans le fragment qui suit l'extrait de la préface des Beaux quartiers.* Il s'agit d'un extrait de *Henri Matisse, roman*, intitulé "Le Ciel découpé" (p.139-146), qui compare, sans les identifier, les pratiques des deux peintres.

Dans la préface des *Beaux quartiers*, toutes les différences s'abolissent, entre les arts comme entre les âges. Reste à conclure, à la manière des pages sur Sérianne :

> La différence n'est que de vocabulaire, *collage*, *écriteau*, *citation*... à vous de choisir.
>
> (XI, 36-37)

Le souci de réfutation ayant disparu, collages et citations se confondent de nouveau, comme les sources possibles de la petite ville méridionale.

Cependant le troisième "synonyme" a permis d'isoler un instant une pratique soucieuse de "mettre les points sur les i", de guider la lecture du tableau ou du film, sinon de tel ou tel roman.

*

Alors que le premier volet de l'histoire des collages tend vers la résurrection du passé (surréaliste) et la réhabilitation de l'ancien ("Sérianne"), le second restaure la dimension de l'avenir. Mais seul le

corpus critique s'inscrit encore dans une représentation finalisée, qui a pour corollaire un effacement de l'oeuvre personnelle, comparable à celui de la postface des *Communistes*. L'ouvrage de Roger Garaudy se substitue à ceux de l'auteur des années soixante pour ouvrir la voie à un réalisme renouvelé. A la scission des contexte ancien (années cinquante) et contemporain (années soixante), pratiquée par *La Fin du "Monde réel"*, correspond ici celle des deux histoires du collage, l'une qui renvoie globalement à l'époque dadaïste et surréaliste et l'autre à celle qui va d'un trait des années trente aux années soixante.

Au-delà de l'oeuvre critique, l'exemple ducassien se désolidarise de la réécriture au Bien, il cesse de promettre un avenir comme de vectoriser l'oeuvre ancienne. L'analyse du thème secondaire ne fait d'aucun roman d'Elsa la source ni l'horizon vers lequel tendre. Les atteintes à la chronologie se multiplient, et finalement la notion même de durée est fragilisée. Elsa, Godard voire Poussin appartiennent à une modernité, que le préfacier semble dénier à son oeuvre propre.

Mais le second volet prolonge la logique du premier. L'un et l'autre tendent à dénoncer ce qui fait l'originalité des collages cubistes. Le premier en affaiblit la valeur critique, le second sa valeur autocritique. Les *Poésies* ne s'écrivent pas par retournement des *Chants de Maldoror* : le roman d'apprentissage des deux frères réconciliés ne réécrit ni "Sérianne" ni "Victor".

Mais *Les Beaux quartiers* ne sont pas davantage une réécriture de *L'Education sentimentale*. L'originalité du modèle littéraire de la citation a elle aussi été déconstruite. Le préfacier ne place pas plus son oeuvre que celle des autres sous le signe d'une intertextualité strictement

définie : l'historique en ses deux versants évolue vers une assimilation qui oppose la préface des *Beaux quartiers* à celle des *Collages*.

Inscrite dans le cadre de la fiction *O.R.C.*, l'histoire des collages multiplie les intermédiaires, avec pour corollaire un jeu de déplacements et de substitutions, bien plus vertigineux que dans les pré- et postfaces qui entourent *Le Monde réel*. Mais l'autre dimension de la fiction *O.R.C.*, celle qui valorise et vectorise, ne réapparaîtra ni dans la présentation de "Passage-club" ni dans les dernières pages de la préface.

9. "Passage-club" ou le retournement de la fiction *O.R.C.* (XI, 37-46)

Contrairement au passage de "Sérianne" à "Paris", la troisième partie du roman est clairement distinguée de la précédente. La relecture s'accélère. Alors qu'il fallut environ dix-huit pages - si l'on tient compte des interruptions discursives - pour retracer l'histoire des trois collages, la présentation de "Passage-club" occupe un peu plus de six pages. Accélération d'autant plus remarquable que l'illustration entre pour la première fois dans l'espace préfaciel. L'ironie investit le rapport texte-image. La notion de collage disparaît du commentaire préfaciel mais celui-ci est interrompu par le "collage" de trois coupures de presse. La première est extraite de *SIC* (la revue de Pierre Albert-Birot), la dernière de l'*Humanité*, celle du milieu n'est pas identifiable pour le lecteur *O.R.C.*. Ainsi aux "collages inavoués" des romans ultérieurs succèdent les collages non reconnus comme tels de la préface elle-même.

Nous avons distingué cinq ensembles. Le premier, le plus court, présente globalement la troisième partie, sans reconduire les métaphores attachées, jusque dans le début du tome 11, au passage d'un roman ou d'une partie aux suivants. Dans le second, le préfacier se réfère directement à Flaubert, et préfère à la notion de collage celle de "critiques synthétiques". La genèse de la maison de jeu est analysée en deux parties (la troisième et la cinquième) que sépare le récit d'une anecdote autobiographique (la rencontre du Docteur Paul, médecin légiste) dont naissent deux péripéties romanesques (le meurtre de Colombin et la fermeture de la maison de jeu, fréquentée par Edmond).

9.1. "Fermer la fenêtre" : pour une esthétique du rivage (XI, 37)

Le retournement ironique de la fiction *O.R.C.* est sensible dès les premières lignes. Le titre de la préface, comme chacune des expressions reprises, est mentionné sans guillemets, ni cité ni collé donc :

> Il me reste à parler de la troisième et dernière partie des *Beaux Quartiers*, *Passage-Club*. Du point de vue de l'écriture et du décor, de l'invention et de la suite dans les idées (qui, pour sa part, pourrait se nommer l'obsession).
>
> (XI, 37)

A la dénégation succède la coordination, la volonté de réconcilier les contraires.

Mais l'ironie dénonce plus nettement encore la double métaphore de l'ouverture :

> Changeant de page, pour inscrire ce titre par quoi une certaine volonté de concentration de l'histoire, de confinement de l'histoire à des limites (des rives) on ne peut plus particulières, j'avais sans doute en tête une image au moins, qui fait de la maison de jeu sous la surveillance policière un résumé de la société décrite, donne valeur de métaphore au *Passage-Club*.
>
> (XI, 37)

La parenthèse souligne la confusion des histoires, celle d'un roman particulier et celle du réalisme socialiste, dénonce la volonté "d'ouvrir la fenêtre", d'"élargir l'horizon", associée à la revendication d'un

réalisme sans rivage [64]. La fenêtre se referme, le roman s'endigue, mais sa signification s'explicite :

> Il va sans dire que je n'abordais pas plus cette métaphore avec une idée claire de son développement que je n'avais eu de plan en tête pour les deux premières parties. J'avais seulement envie...
>
> (XI, 37)

La dénégation elle-même ne semble plus qu'un écho affaibli des précédentes, elle ne dissocie pas procédé (métaphorique) et effets de sens (une société sous surveillance policière).

Les procédés de retardement, associés aux premier et troisième collages, sont abandonnés.

9.2. Les critiques synthétiques : du bon usage du journalisme (XI, 37-39)

Cependant la présentation de "Passage-club" est interrompue par une rétrospection, soulignée par le préfacier :

> Je m'arrête dans ce que j'allais dire, m'apercevant qu'il y a des données ici nécessaires qui n'ont pas caractère d'objectivité, parce que l'histoire littéraire des années 17 à 25 n'a guère été écrite que de passions personnelles ou comme un froid calendrier, mais le plus souvent, me semble-t-il, sans le *fond* des problèmes que se posaient les jeunes gens que nous fûmes.
>
> (XI, 37)

La réhabilitation est plus nettement polémique que sur le versant des collages:

> Ma génération n'était pas du tout faite que d'individus turbulents, de casseurs d'assiettes et poncifs : ceux que l'on décrit ainsi étaient les explorateurs de domaines qu'on parcourt aujourd'hui sans leur en savoir gré, un peu comme en sortant du bureau on s'en va manger un sandwich sur les bancs d'un square public.
>
> (XI, 37)

L'effacement des découvertes du groupe, dans le second volet de l'histoire des collages, est ici réparé :

> Si l'on se reporte à ce qu'ont pu être, par exemple, les articles critiques même d'Apollinaire (tels qu'ils ont été récemment publiés en volume) et qu'on les compare à ce que nous avons pu écrire dès 1917 dans le même domaine, il n'est pas possible de ne pas remarquer que les exigences de notre génération par rapport à elle-même étaient autrement élevées que celles de nos immédiats prédécesseurs.
>
> (XI, 37)

Aux poètes novateurs succédent les précurseurs en matière de critique. Inversement Apollinaire rejoint Reverdy.

> La nécessité d'une critique, et la vulgarité de la critique existante, nous devaient forcément mener à inventer des procédés critiques nouveaux, différents de ce journalisme qui nous levait le coeur.
>
> (XI, 37)

A la réconciliation des écritures romanesque et poétique s'ajoute le troisième versant de l'écriture aragonienne : l'oeuvre critique ne se

distingue plus de l'oeuvre poétique. Cependant le ton s'est durci depuis l'histoire du collage.

> De cet ordre de préoccupation relèvent les textes dits de *critique synthétique*, qui substituaient à l'examen analytique de la critique courante une sorte d'image provoquée par le livre, un reflet de l'oeuvre envisagée, qui prenait le plus souvent les caractères d'un poème en prose.
> (XI, 37)

La première illustration, redondante, donne à voir ce que le commentaire décrit. Le préfacier semble partager avec Poussin le souci de "parler aux yeux".

> Cela avait commencé par un texte fait en collaboration par André Breton et moi-même, et qui portait le titre *Treize études* : chaque "étude" consistait en un nom de peintre ou de poète, en face duquel un mot était inscrit. Par exemple, *Renoir* - Pensée, *Valéry* - Perte... *Reverdy* - Mine, *Picasso* - Mes tresses !
> (XI, 37-38)

La phrase est interrompue par la citation *in extenso* de la page de *SIC*.

Le paraghraphe suivant enchaîne sur l'oeuvre personnelle de l'auteur ancien :

> Cela avait été publié dans *SIC*, la revue de Pierre Albert-Birot, et c'est à la suite de cela que ce dernier m'avait demandé d'assurer ainsi, sous un petit format, la critique des livres chez lui. Au vrai, mes "articles" furent de dimensions plus considérables, ils atteignaient parfois jusqu'à dix lignes. C'est à leur occasion que P.A.-Birot inventa l'expression de *critique synthétique* que j'acceptai comme un raccourci, et surtout en haine de l'analyse d'usage courant.
> (XI, 37-38)

Un mot ou dix lignes, peu importe. La "haine" succède au "dégoût" dans une rétrospective qui tranche sur les précédentes [65].

Contrairement encore à celle des collages surréalistes, l'histoire des critiques synthétiques est dotée d'une origine qui nous ramène vers le XIXème siècle :

> A vrai dire, à l'origine de ces "synthèses", il fallait savoir que se trouvait une remarque de Flaubert, disant que, dans *Salammbô*, il avait surtout voulu évoquer la couleur jaune.
>
> (XI, 39)

La référence à Flaubert n'est ni détournée ni indirecte. Elle est censée caractériser directement l'écriture ancienne, et non plus la relecture préfacielle à la manière du *Bon apôtre*. Elle permet de passer de l'expérience surréaliste à la troisième partie des *Beaux quartiers*, en favorisant une dernière réconciliation : écritures critique et romanesque se croisent sans intervention du hasard.

> Je dirai qu'écrivant *Les Beaux Quartiers*, et arrivé à *Passage-Club*, cet ordre de préoccupation ne m'avait pas quitté.
>
> (XI, 39)

Contrairement aux collages encore, le préfacier ne retrace nul itinéraire, nulle histoire pour une hantise nouvelle, mais applique directement au roman le procédé proposé :

> Je voulais surtout dans cette partie du livre évoquer, dans ce tripot, une certaine couleur cendre des visages que j'ai toujours vue aux maniaques des maisons de jeu. Une teinte qui va du cigare au bleu de la barbe, un air de maladie

> généralement aggravé de mouchetures, de petits trous dans la peau, comme d'anciennes griffes. Une lumière d'aquarium inquiet.
>
> (XI, 39)

En moins de trois paragraphes, le préfacier a situé un contexte et retracé un projet, défini essentiellement comme conscient, antérieur à l'écriture même de la troisième partie du roman. Mais de "Sérianne" à "Passage-club", Flaubert s'est substitué à Balzac. L'idée même de dépassement devient caduque.

La notion de critique synthétique permet d'en revenir à une position définie comme originaire. Elle ne reconduit ni le modèle de la bifurcation intérieure ni la littéralité de la phrase de départ, à la façon de "Diane" ou à celle des futurs *Incipit*.

L'expérience de la synthèse, qui réconcilie les trois versants de l'oeuvre, séparés par l'histoire des collages, propose une première illustration, ironique, du bon usage du "journalisme".

9.3. L'esprit de synthèse appliqué à la genèse du lieu (XI, 39-41)

Le même paragraphe en vient à la genèse du lieu, pour une première approche qui sera complétée ultérieurement.

> Le "club" est situé à l'entresol du passage de l'Opéra, c'est-à-dire dans le décor qui avait été en 1924 celui du *Paysan de Paris* : on peut constater dans la description des lieux, faite par le menu dans ce livre, qu'il n'y avait pas alors de place correspondant à la localisation du *Passage-Club*, il est vrai en 1913. Mais c'est là détournement

> volontaire : autant qu'il m'en souvienne, les "pilotis" de ce lieu sont deux tripots ayant réellement existé, l'un dans le *Passage des Panoramas*, l'autre au fond d'une cour de la rue de Richelieu, à main gauche en venant du boulevard, et pas très loin de celui-ci. Le Passage de l'Opéra présentait cet avantage qu'il était détruit depuis onze ans quand j'écrivais *Les Beaux Quartiers*, et qu'allez-vous y retrouver!
>
> (XI, 39)

L'esprit de synthèse s'attache aussi au lieu : la multiplication des pilotis comme la phrase finale renvoient à Sérianne : mais c'est l'auteur ancien qui brouille les cartes. Le croisement du réel et de l'inventé rappelle davantage l'étude du petit hôtel de Neuilly. Mais la biographie ni le texte ne renvoient à l'enfance de l'auteur.

> Les deux autres tapis verts existaient encore. J'avais été mené dans le second par le frère du poète Jacques Baron, plus tard gouverneur des Indes françaises pour la France Libre, parce que l'inscription à la maison de jeu donnait droit à prendre des repas gratis au restaurant qui y était joint.
>
> (XI, 39)

Nouvelle différence avec les commentaires précédemment consacrés aux lieux romanesques : la maison de jeu actualise la référence au roman suivant :

> Mais, comme on peut le remarquer dans plusieurs de mes livres, ce genre de lieu avait pour moi un attrait assez particulier, dont je suppose que l'origine est l'aventure de mon grand-père maternel, de quoi je parlerai en même temps que des *Voyageurs de l'Impériale*, où il se confond partiellement avec l'image de Pierre Mercadier.
>
> (XI, 39)

Contrairement à la maison close, la maison de jeu renvoie au seul roman du *Monde réel* jusqu'ici innommé. Mais il ne s'agit pas de proposer une représentation quelconque du cycle. *Les Voyageurs* s'associent à l'oeuvre poétique qui retrouve sa fonction initiale d'attestation de l'autobiographie.

La différence avec les pré- ou postfaces étudiées dans notre première partie comme avec le reste du tome 11 se mesure à l'évocation de celle que tout absente, Nancy Cunard qui n'appartient pas à l'espace croisé [66] :

> Pour être tout à fait sincère, il faut dire aussi qu'à Monte-Carlo, Biarritz ou Dieppe, j'avais suivi quelques années plus tôt - avant ton ère, - cette amie dont il est parlé dans *Le Roman inachevé*, laquelle était parfois prise de la manie du jeu, pour se distraire, se changer les idées, et qu'il fallait bien, l'accompagnant, que j'imite parfois.
> (XI, 39-40)

La genèse des lieux croise celle des personnages. Edmond et Pierre empruntent à l'auteur ancien certains décors "d'avant ton ère" [67], Nane entre indirectement dans la composition du personnage de Carlotta.

Le même paragraphe enchaîne sur la signification du "Passage" :

> Autour des tables, j'ai appris diverses choses sur ces personnages fantômes qu'on y rencontre, et qu'agite plus encore que l'attrait du gain un certain sentiment de la disqualification de l'argent, une sorte de morale renversée, le vertige du "pourquoi pas moi ? " que leur donnent le coup de rateau du croupier, le passage du sabot, le silence des cartes données...
> (XI, 40)

Le mécanisme ne diffère pas de celui du Boulevard Bineau. Mais rien ici ne rappelle le modèle antérieur. Le décor n'est ni cité ni collé.

> C'est ici qu'il me fallait dénitivement faire trébucher Edmond dans le monde où ce n'est plus à la sueur de son front que l'homme paye la malédiction du péché originel.
> (XI, 40)

De même la crainte, attribuée à l'auteur ancien lors du troisième collage, d'aboutir à une opposition trop radicale entre les deux frères est "retournée" : le terme choisi, loin de l'atténuer, l'accentue :

> Il s'agissait de pratiquer le schisme irréversible des deux frères, l'un passant au monde ouvrier, l'autre acceptant d'être en pleine conscience l'amant de coeur payé par Quesnel, pour limiter les aléas du tempérament du Carlotta.
> (XI, 40)

L'éducation d'Edmond tout d'abord est achevée : la "pleine conscience" s'oppose aux hésitations d'un personnage, naguère montré comme le porteur d'un sens inaccompli.

Le parallélisme - ironiquement souligné - est rétabli en même temps que la signification du second roman du *Monde réel*.

> L'affaire se termine à la Revue du 14 juillet, à Longchamp, pour le ménage à trois, et devant le Comité de grève, à la Maison des Syndicats de la rue Cavé, à Levallois-Perret, où Armand consomme la rupture avec le monde des siens.
> (XI, 40)

Elucidations des sources et du sens vont de pair.

Le contexte contemporain de la fiction romanesque est même complété de celui contemporain de l'écriture :

> Mais, à y regarder de plus près, le *Passage-Club* trouve surtout sa naissance dans les affaires de Février 1934. En

> 1913, on vient de renvoyer Lépine pour lui substituer Hennion... c'est-à-dire que la bagarre des méthodes de gouvernement, le choix entre violence et corruption s'incarne dans les hommes chargés de la police, comme en 1934, quand c'est Chiappe enlevé de la Préfecture de Police, qui donne le signal de l'émeute. Et, dans un cas comme dans l'autre, les rivalités de clan pour la domination du royaume des jeux.
>
> (XI, 40)

Le jeu de miroir entre 1913 et 1934 n'entraîne pas la mention de *La Semaine sainte*, ni aucun commentaire d'ordre littéraire [66]. Il ne s'agit plus - à ce stade de la préface - de souligner la pérénité d'un procédé, réconciliant *Le Monde réel* et l'oeuvre ultérieure; le préfacier se réfère, pour la seconde fois, à un texte poétique. C'est de nouveau la part autobiographique qu'il s'agit de mesurer.

A la première citation qui renvoie à la "part intime", s'ajoute celle qui renvoie à la "part publique" :

> En 1934, c'est un club voisin des grands boulevards qui domine les opérations préparatoires du putsch, et est le lieu de rencontre des hommes de main et des hommes d'argent, le *Frolics*, disparu depuis quelques années, mais qui existait encore lorsque j'écrivais *Le Roman inachevé* (*Paris vingt ans après*, c'est-à-dire en 1954) :
>
> *... Les voitures qu'y faire*
> *N'avançaient ce soir-là pas vite dans la rue*
> *Au Frolics on avait joué un jeu d'enfer*
> *Un vieil homme hésitant sur le seuil apparut*
> *Il avait tiré à cinq au chemin de fer*
>
> *Le chasseur proposait de chercher un taxi*
> *Les clients n'aiment pas flâner sur le trottoir*
> *Mais l'un rentrait à son garage et celui-ci*
> *Avait à son drapeau mis une housse noire*
> *Où l'on lisait en blanc qu'il allait à Passy...*
>
> (XI, 40-41)

Le souci de marquer la continuité de l'oeuvre s'efface. *Les Beaux quartiers* appartiennent à une époque révolue :

> Plus tard quand j'ai écrit *Il ne m'est Paris que d'Elsa* j'ai voulu faire photographier le *Frolics* pour l'illustration de ce livre. Il n'y avait plus de *Frolics*. C'est en quoi *Les Beaux Quartiers*, malgré leur valeur de transposition moderne, demeurent cependant localisés dans le temps à cette époque où il y avait un *Frolics*, qui est bien pour quelque chose dans le *Passage-Club*.
> (XI, 41)

Le dispositif ironique se complète : la présentation de "Passage-club" contredit la préface dans laquelle elle s'insère, en conciliant genèses des lieux et des personnages, élucidation du sens et références aux contextes biographique ou collectif. La scission - "le schisme" - des deux frères met fin à l'hypothèse du dédoublement, comme au changement de focalisation. Dès lors la préface tend à rejoindre celle des *Collages*, en revoyant le roman vers un passé révolu, que n'actualise ou ne modernise ni *La Semaine sainte* ni *La Mise à mort*.

9.4. Le docteur Paul : nouvelle leçon pour un bon usage du journalisme (XI, 42)

Contrairement à la page de *SIC*, l'épisode du Docteur Paul est anticipé par le collage d'une coupure de presse qui n'est identifiée ni par le texte ni par la légende. La ville, mentionnée dans le titre, évoque, plus allusivement que précédemment, l'exemple de Flaubert :

> "Un ordonnateur des Pompes funèbres
> coupe sa femme en morceaux et va se suicider au
> cimetière de Rouen"
>
> (XI, 41)

Sous le titre de l'article, photo et légende attestent de l'existence du personnage : "le docteur Paul", médecin-légiste, "examine les restes sanglants trouvés dans la lessiveuse" (XI, 41). Suit le récit de la genèse du meurtre de Colombin.

Le préfacier conte ainsi un nouvel épisode de la carrière du journaliste; mais le personnage de l'auteur travaille cette fois pour l'*Humanité* :

> Il y avait au tripot de la rue de Richelieu un personnage dont plus tard le visage me revint quand, le 14 septembre 1933, au matin, faisant mon métier de petit reporter, je crus le reconnaître, allant et venant par la cuisine d'un appartement du 15 rue de l'Asile-Popincourt, sur le côté de l'église Saint-Ambroise, dans le 11e arrondissement, où une femme venait d'être assassinée par son mari, ordonnateur des Pompes funèbres et bedeau de l'église voisine.
>
> (XI, 42)

A la manière de la genèse de Carlotta, l'épisode donne lieu à une scène, centrée sur le personnage du légiste, contrairement aux *Entretiens* auxquels le préfacier fait allusion :

> J'ai raconté cela quelque part [69], et comment un personnage qu'en vérité je voyais pour la première fois, ficelé dans un tablier de toile écrue, avec toutes sortes de débris humains sur l'évier, criait à quelqu'un qui fourrageait les cabinets sur le pallier de l'escalier de service : "Il me manque un mètre cinquante d'intestins, ça doit être ça qui bouche la descente !"
>
> (XI, 42)

Comme dans l'épisode de la fleuriste, la réplique du protagoniste est directement rapportée, tandis que la conversation entre personnage de l'auteur et médecin légiste est en partie narrativisée. Cependant contrairement au pilotis de Carlotta, le personnage n'est pas destiné à entrer dans le roman :

> Ce ne *devait* pas être mon joueur, car c'était le Dr Paul, le médecin légiste, et quand j'eus la légèreté de lui demander si je ne l'avais pas rencontré rue de Richelieu, il me traita de toute sorte de noms qui prouvent bien que je me trompais de personne.
>
> (XI, 42)

L'italique souligne l'ambiguïté du personnage. Son rôle s'apparente à celui d'un Gustave qui aurait cessé de se confondre avec le héros de *L'Education sentimentale*, pour donner à l'auteur ancien une curieuse leçon de chirurgie :

> La femme avait été coupée en morceaux après trente ans de mariage, et le Dr Paul tint à me faire observer que les organes en avaient été arrachés *à la main*, avec toute sorte de remarques sur la résistance du parenchyme, la force peu commune que cela supposait chez l'assassin *et coetera*.
>
> (XI, 42)

La nouvelle expression en italique va dans le même sens. Par le biais du Dr Paul, Flaubert a supplanté Frédéric [70]. Leur enseignement se traduit *ipso facto* dans le roman même :

> C'est de cet épisode qu'est né le récit de l'exécution de M. Colombin par le croupier Leroy dans *Les Beaux Quartiers*.
>
> (XI, 42)

L'auteur ancien éclipse les personnages fictifs. Victimes et assassins, réels ou potentiels, s'effacent devant la leçon donnée au personnage même de l'auteur. Contrairement à l'analyse des pilotis et sources du Passage, ce n'est pas la transposition romanesque, déclarée fantaisiste dans les *Entretiens* (p.51), qui retient l'attention du préfacier.

L'épisode s'achève sur un mode itératif :

> J'ai rencontré par la suite le Dr Paul à l'occasion de plusieurs autres affaires criminelles : il me donnait toujours un petit salut particulier, comme si de ne pas nous être connus rue de Richelieu avait créé un lien entre nous.
> (XI, 42)

La "non-rencontre" de la rue de Richelieu est parfaitement efficace :

> Je ne lis jamais ces pages des *B.Q.* sans penser à ce curieux personnage qui, d'une longue période de la criminalité parisienne, avait à dire mille choses singulières, par quoi il donnait aux journalistes une vue sur le monde qui dut plusieurs fois en faire des romanciers.
> (XI, 42)

Conclusion ironique, pour une seconde leçon - à l'âge réaliste - du bon usage du journalisme [7]. Et le préfacier y insiste :

> Comment n'en avoir point ici parlé ?
> (XI, 42)

Salambo et le docteur Paul remplacent Gustave et *L'Education sentimentale*, la description du meurtre succéde au désir de le décrire. De même le travail de l'apprenti romancier à partir d'un fait divers réel, à la

manière de *Madame Bovary* par exemple, succède au collage, plus ou moins gratuit, d'une lettre déchirée. Le préfacier efface toute autre lecture de l'épisode, du côté de l'écriture ancienne comme de celle contemporaine [72].

9.5. La fermeture du *Frolics* (XI, 42-43)

Un dernier épisode, plus brièvement retracé, complète le jeu de miroirs, à travers lequel est relue la troisième partie des *Beaux quartiers*.

> Je ne puis non plus passer sous silence l'épisode de la fermeture du *Passage-Club* par la police.
> (XI, 42)

Histoires individuelle et collective se mêlent pour un nouvel épisode de la vie du journaliste Aragon :

> Il est facile de voir d'où me vient la description du poste de police de l'Opéra. Le 30 janvier 1934, lors de la manifestation terminale de la grève des taxis parisiens, j'avais été arrêté à côté d'*Old England* sur le boulevard des Capucines, tandis que je parlais avec l'accordéoniste aveugle qui jouait *Le temps des cerises* sur son pliant contre le mur.
> (XI, 42)

Pas plus que la référence à *La Semaine sainte*, celle aux *Cloches de Bâle* n'est produite.

L'anecdote n'appelle ni commentaire ni généralisation :

> Par des messieurs du genre modèle au-dessus, en civil, qui se révèlèrent de simples P.S.F. quand ils me délivrèrent comme un paquet au commissariat voisin, bonne prise, un journaliste de l'*Huma*, tu penses !
>
> (XI, 42-43)

La remarque, transcrite en style indirect libre, propose une première caractérisation du personnage de l'auteur. Les personnages cités ensuite n'ont plus qu'un rôle d'acteur sur la scène énoncée :

> J'y passai l'après-midi et la soirée, embarqué au Dépôt vers une heure du matin, sans savoir qu'Elsa avec Paul Vaillant-Couturier était venue me réclamer à l'Opéra.
>
> (XI, 43)

La dernière coupure de presse, aussi identifiable que celle de *SIC*, n'interrompt ni n'anticipe le commentaire. Elle s'y intègre, à la manière d'une citation :

> *L'Humanité* du lendemain matin, 31 janvier, portait en manchette : [...]
>
> (XI, 43)

Redondante, la coupure reprend le titre du journal, la date, et en haut à droite, une indication de même ordre que celle véhiculée par le texte :

> "On arrête Aragon, rédacteur à l'*Humanité*."
>
> (XI, 43)

La redondance entre le texte et l'image renvoie dos-à-dos ennemis et amis. ce que la conclusion souligne ironiquement :

> Et c'est ainsi que je devins célèbre par les soins du Colonel de la Roque avant même d'avoir achevé *Les Cloches de Bâle*, huit ans après *Le Paysan de Paris*, quatorze après l'apogée parisienne de Dada.
>
> (XI, 43)

Pas plus que dans les tomes 26 et 29, les uns ou les autres ne voient en Aragon l'auteur du *Paysan de Paris*. Mais l'état d'inachèvement des *Cloches* constitue à soi seul un élément de réponse. le premier roman du *Monde réel*, oublié dans la rétrospective sur les collages, retrouve ironiquement sa place dans l'oeuvre de l'auteur ancien.

Reste à signaler la transposition romanesque de l'incident :

> En 1936, je devais me servir de cette nuit récente, l'habillant aux couleurs de 1913, pour le compte d'Edmond Barbentane.
>
> (XI, 43)

Aucune des deux dates ne renvoie à autre chose qu'à cet ultime reflet [73].

*

Premier et second romans du cycle sont présentés comme inachevés, détachés de toute suite, tant ultérieure (du *Monde réel* à *La Semaine sainte*) qu'antérieure (du *Paysan de Paris* à *La Défense de l'infini*).

Le double sens véhiculé par le titre préfaciel (l'effet de suite référé aux *Cloches* ou à l'époque surréaliste), comme les deux pôles (hasard ou préméditation) des relectures de "Sèrianne" et de "Paris" ont cessé d'être opératoires.

La relecture de "Passage-club" met ironiquement en image le destin de l'auteur : des "synthèses" surréalistes aux "citations de presse" des *Cloches de Bâle*. L'abandon de la notion de collage, elle-même ironiquement dénoncée par "l'illustration", souligne le choix du préfacier de relire *Le Monde réel* (*Les Cloches* et bientôt *Les Communistes*), hors de toute référence à la pratique picturale, pour en revenir à la leçon du Dr Paul, à cette utilisation de la presse, à la manière de *Madame Bovary*, qu'illustre le fait divers intermédiaire.

10 Les dernières pages ou la sortie de la fiction *O.R.C.* (XI, 43-46)

La sortie de la fiction *O.R.C.* s'accentue dans les dernières pages. Vectorisation et chronologie ont disparu. Le premier volet commente une lacune: l'absence d'analyse du personnage de Quesnel.

Le second se tourne vers le présent mais il ne s'agit plus de réaffirmer une quelconque forme de continuité entre hier et aujourd'hui, entre *Les Beaux quartiers* et *La Mise à mort* spécialement. L'écart au contraire se creuse entre oeuvres ancienne et contemporaine. Et c'est finalement autour des questions de destination que la distance avec le passé peut être mesurée.

10.1. Quesnel, hier et aujourd'hui (XI, 43-44)

Signaler une lacune, c'est inévitablement revenir en arrière, retarder le moment de l'achèvement, de la parution originale des *Beaux quartiers*.

> On aura sans doute remarqué l'absence, où la chronologie du roman l'impliquait, de tout commentaire au thème des *hommes-doubles* qui est cependant l'un des traits caractéristiques des *Beaux Quartiers*.
>
> (XI, 43)

Mais la chronologie n'est pas seule à être bousculée. La mention des bonnes lectures, si rares soient-elles, remplace celle des mauvaises.

La première appartient à la réception ultérieure :

> A vrai dire, on s'en est avisé sur le tard, et ce n'est guère qu'avec le livre de Roger Garaudy (*L'Itinéraire d'Aragon* - Gallimard 1961) que l'accent a été mis dessus pour la première fois.
>
> (XI, 43)

R. Garaudy est certes, dans les *O.R.C*, un auteur-lecteur privilégié, mais la référence est complétée en note d'une autre, qui nous ramène vers le moment de la parution originale :

> Si j'excepte un très curieux article de Van des Velde, à l'époque de la première publication du roman. On trouvera trace dans l'interview de moi par Frédéric Lefèvre (*Une heure avec...*) de l'intérêt que le Président de la IIe Internationale a pu porter au concept des *hommes-doubles*.
>
> (XI, 43)

Les différences temporelles cessent d'être significatives : lectures ancienne et moderne s'appellent; et la catégorie (politique) à laquelle ces "lecteurs" appartiennent n'entraine nul retour de la polémique.

L'absence de commentaire n'est comblée qu'ensuite par l'auteur contemporain :

> Je m'en suis depuis plus longuement expliqué dans ce roman de *La Mise à mort*, auquel je viens de me référer plusieurs fois, et c'est pourquoi je n'ai guère l'envie d'y revenir.
>
> (XI, 43)

L'argument aurait pu valoir pour les deux frères Barbentane. Mais il ne s'agit plus ici d'accréditer, sous couvert de dénégation, la vision proposée par *La Mise à mort*.

Alors que l'hypothèse du dédoublement était attribuée à l'auteur supposé des *Beaux quartiers*, celle récusée ici appartient au personnage du roman ancien:

> Sinon pour dire une fois de plus que l'*homme-double*, dans *Les Beaux Quartiers*, n'est qu'une conception de Joseph Quesnel (et non point de l'auteur), une explication par lui de son comportement, dont il aperçoit trop bien l'inexcusable, pour n'y chercher à se le faire acceptable : et, que c'est, effectivement, *une idée de personnage*. En 1936, l'auteur n'épousait aucunement cette vue de son époque, comme du *temps des hommes-doubles*. Il la laissait à Quesnel, et elle n'excusait rien à mes yeux.
>
> (XI, 43)

La faille entre hier et aujourd'hui est dans un premier temps masquée puisque le préfacier ne se désolidarise pas de l'auteur ancien.

> Je ne pense pas avoir changé sur ce point en vingt-huit ou vingt-neuf années [...].
>
> (XI, 44)

Mais aussitôt la phrase bascule, rompant avec la logique dominante des *O.R.C.*, romans ancien et contemporain s'opposent soudain :

> [...] mais, amené à étendre cette idée avec ce qui, dans mon esprit, s'appelait initialement *Le Roman de Fougère*, au point d'y envisager non plus la duplicité de nature d'un Quesnel, capable à la fois d'accéder aux idées généreuses et de les combattre dans la pratique de sa profession, mais la pluralité de la nature de l'homme, l'ensemble des contradictions qui font l'homme prisonnier, non point de ses intérêts véritables, mais de ceux de la société où il vit,

> du moins était-ce au départ vers quoi je croyais tendre... il m'est arrivé de me prendre à mon piège.
> (XI, 44)

Ce n'est plus dans *Les Beaux quartiers*, mais bien dans *La Mise à mort* que l'auteur perd la maîtrise du sens en même temps que du personnage :

> C'est qu'ici une idée d'auteur s'est à nouveau transmuée en *idée de personnage* : mais sans que l'auteur en pût, comme dans *Les Beaux Quartiers*, en demeurer maître, en localiser l'empire : car, si de Joseph Quesnel je demeurais roi, comme de ma créature, dans le jeu de miroirs que je venais de déployer, en 1964, l'auteur perd pied.
> (XI, 44)

Du côté des *Beaux quartiers*, tout est maîtrisé; mais il ne s'agit pas de reporter du côté de *La Mise à mort* l'hypothèse de la non-préméditation, l'auteur contemporain n'écrit pas pour découvrir qui est l'assassin. Images et périphrases nous éloignent de la métaphore policière qui ressurgira dans *Les Incipit*.

> Sa ressemblance ici avec *le personnage*, la confusion qui s'établit entre eux fait que *l'idée* appartient à l'un comme à l'autre. Et que, si elle est une excuse de ma vie, elle tend par là même à être une explication de *la* vie. Quand j'écrivais *Les Beaux Quartiers*, j'étais apparemment un juge, voici que je suis jugé.
> (XI, 44)

L'image du procès, liée à l'époque du passage, ressurgit [74]. Mais elle s'inscrit dans une sorte de dialectique qui renverse les positions acquises dans le tome 7. A l'acquittement de *Front rouge* - que ne prononcerait sans

doute pas le signataire de la préface des *Collages* - succède une nouvelle mise en accusation.

Mais la différence la plus radicale entre conceptions ancienne et contemporaine de l'écriture romanesque, différence qui laisse de côté la problématique du passage (qui suppose toujours une part de continuité) s'affirme à propos des questions de destination, abordées en des termes inédits dans les *O.R.C.*1.

10.2. "Pour qui écrivez-vous ?" (XI, 44-46)

Le cycle du *Monde réel* appartient désormais au passé. Les dernières pages de la préface des *Beaux quartiers* infirment par avance *La Fin du "Monde réel"*

> En quelque chose comme trente ans, j'ai passé d'une position à l'autre : c'est qu'alors je commençais ce *Monde Réel*, qui était devant moi. Aujourd'hui, me retournant, je vois ce que j'en ai écrit, ses limites, et l'histoire du même pas qui s'est écoulée.
>
> (XI, 44)

Le personnage de l'auteur n'est pas un témoin à décharge dans le procès intenté au réalisme [75]. L'écart ne cesse de s'accentuer entre écritures ancienne et contemporaine :

> J'ai pris l'habitude de dire que, maintenant, ce que j'écris, ce sont mes oeuvres posthumes. Je vous dispense de la protestation polie à quoi se tiennent pour obligés les

gens à qui je le dis.

(XI, 44)

La question de la destination de l'écriture romanesque est, pour la première fois, abordée sans détour; elle permet de retracer l'itinéraire absenté par le tome 7 :

> Si vous voulez mesurer la distance entre mes préoccupations d'alors et celles d'aujourd'hui, songez qu'alors, quinze ans après avoir posé dans *Littérature* à nos contemporains la question *Pourquoi écrivez-vous ?* j'avais dans la revue *Commune* ouvert l'enquête *Pour qui écrivez-vous ?* Le changement que cela représentait dans les préoccupations d'un homme de vingt-deux à trente-sept ans environ, comment, dans un temps double (de trente-sept à soixante-sept ans), ne ferait-il pas supposer des variations autrement étendues, une révision autrement profonde des perspectives ?
>
> (XI, 44)

La question, comme le choix du mot "révision", rapproche la préface finissante de celle des *Collages*. Dates et noms se multiplient :

> Quand j'écrivais *Les Beaux Quartiers*, j'avais sensiblement l'âge auquel sont morts Apollinaire et Maïakovski [76]. Que leur auraient appris trente années de survie ? Trente années comportant les bouleversements disproportionnés de la période qui va de 1935 à 1965. Que m'ont-elles appris ou désappris, j'hésite entre ces deux verbes.
>
> (XI, 44-45)

Ce temps écoulé est précisément celui éludé jusque dans l'histoire des collages proposée par le tome 11.

> Mais je sais que, pour ma part - écrivant -, la question *Pour qui ?* aujourd'hui n'a plus du tout le sens qu'elle

avait à mes yeux d'il y a trente ans.
(XI, 45)

Cette signification ancienne, effacée par la préface des *Cloches*, ne se formule qu'ici, dans les toutes dernières pages, à l'intérieur de l'opposition entre le passé et le présent :

> Alors, cela signifiait pour cent, mille personnes ou pour des centaines de milliers; pour ceux qui m'entendraient par simple allusion à cette langue de Sioux qu'était la culture de ma génération, dans un monde précis, ou pour une humanité *sans rivages* ? Aujourd'hui l'interrogation *Pour qui ?* prend un tout autre sens, parce que je n'ai aucune des données de ce que sera le visage de ce *qui*-là, aucun moyen de me représenter ce que seront, avec une rapidité bouleversante, les hommes entièrement différents de ceux que je connais ou devine, qui seront les lecteurs demain de ce que j'écris aujourd'hui.
> (XI, 45)

Les derniers romans ne (re)nouent pas avec une forme de destination privée. Le changement ici décrit ne rejoint pas la courte remarque faite, dans le tome 4, à propos des nouvelles de 1964 [77].

Simplement l'image de lecteurs inconnaissables ne justifie plus ni réécriture ni écriture préfacielle.

> J'ai vu, avec une vitesse croissante, les valeurs idéales des hommes changer de nature, de contour, d'universalité. J'ai vu, avec une vitesse croissante, s'installer l'oubli de ce qui constituait hier encore les notions partagées par la majorité des Français, pour m'en tenir à mon petit hexagone. J'ai vu les prunelles vides des enfants, et même des adultes, après vingt ans, devant l'histoire qui fut la nôtre. J'ai vu, hommes et femmes, surgir des êtres sans langage commun avec nous, je veux dire ceux qui tout à l'heure encore semblaient les porte-paroles de cette révolte que ces nouveaux venus maintenant incarnent.
> (XI, 45)

Le souci de la lisibilité de l'écriture originale est à son tour frappé d'inanité :

> J'ai le droit de me demander quelles absences de regard vont lire ce que j'écris, quelles têtes vont rêver au-delà de moi, quelles passions méprisantes vont passer sur ces signes laissés de notre existence... Pour qui écrivons-nous ? c'est déjà une question que je pose comme si j'étais l'homme du Néanderthal mis soudain devant les savants atomistes.
> (XI, 45)

La question effacée du tome 7 rythme, de manière obsédante, la fin du paragraphe :

> Pour qui écrivons-nous ? quand chaque mot, le temps que je le prononce, ou le forme, prend un sens continuellement modifié, et qui par hasard est atteint de ma musique tourne vers moi des yeux de blouson noir... Pour qui écrivons-nous, quand ceux d'après pour qui nous mettons au point l'expression de notre pensée meurent avant que nous nous soyons bien fait comprendre... Pour qui écrivons-nous que nous ne verrons pas, qui ne nous posera plus de question, qui nous lira derrière des verres d'une matière encore non inventée, sous les commentaires monstrueux de la nouvelle ignorance, pour qui écrivons-nous nos hiéroglyphes, lesquels supposent qu'on sait encore ce que c'est qu'un morceau de bois, une vache, un verre à dents... pour qui écrivons-nous?
> (XI, 45)

La dramatisation englobe le passé et l'avenir.

> Ne vous moquez pas de moi. C'est avec la conscience de l'impossible, le sentiment de l'échec, que j'ai entrepris d'écrire pour une humanité d'inconnus, d'inconnaissables inconnus... que j'ai entrepris d'écrire mes oeuvres posthumes, mes messages de naufragé dans le temps, mes bouteilles à la mer [...]
> (XI, 45-46)

Mais rien ne permet plus de dire ce que le réalisme, ou même simplement le roman, doit être. Le discours prescriptif est frappé d'impossibilité :

> [...] et je sais, je sais que, quand, sur quelque sable de corail noir à l'orteil d'une civilisation impensable, elles viendront aborder demain, le passant qui les touchera de son pied regardera sans comprendre ces choses de forme et d'usage conjecturaux, car l'idée *bouteille* se sera évanouie depuis longtemps de la conscience humaine, et qui irait imaginer qu'il fut une ère où cela servait à faire connaître à des continents hypothétiques les coordonnées d'un récif où des êtres échoués n'avaient plus qu'à se manger les uns les autres avant qu'on vînt les y retrouver au moyen de l'hélicoptère.
>
> (XI, 46)

"Hypothèse" ou "conjecture" peuvent encore anticiper *La Fin du "Monde réel"* [78], le ton prophétique n'annonce ni salut ni rédemption :

> Oui, dans les grottes de la préhistoire, le chasseur qui dessinait l'auroch aux parois, sans doute n'écrivait-il que pour lui-même. Nous sommes, depuis ce temps-là, devenus fous à nous interroger sur ce que nous faisons : j'ai méprisé longtemps le souci de cette postérité par quoi l'écrivain tente de se survivre à la petite échelle historique. Mais aujourd'hui, j'écris mes oeuvres posthumes, ces signes faits à quelqu'un de l'avenir, une fois (*il sera une fois*), un voyageur égaré dans les idées, les songes, les dangers de l'âme. Quelqu'un qui les déchiffrera comme une vieille pancarte échappée aux séismes. Un collage du temps, qu'il regardera peut-être comme nous les bandes dessinées ou le pop-art. Quelqu'un qui les prendra, ne fût-ce qu'un instant, dans sa main comme un caillou taillé, et se demandera si c'était là quelque objet de cérémonie funèbre, un dictionnaire pour les oiseaux, qui sait ? une monnaie par quoi jadis se pouvaient acquérir des fourrures.
>
> (XI, 46)

L'écriture romanesque est par avance vouée à devenir "grimoire" [79].

> J'écris, de cette main qui sera bientôt morte, des mots, eux, morts déjà.
>
> (XI, 46)

Finalement la fiction ne remplit plus que cette fonction funéraire que lui assigne Elsa, dans le premier volume de la collection [80] :

> Et peut-être plus longtemps qu'à tout autre y déchiffrera-t-on le sens de l'un d'eux, parce que je l'ai tant de fois répété, tant de fois tracé sur toutes les buées, les vitres, les poussières, qu'on en reconnaîtra les boucles, la douleur, et qu'à la fin des fins quand tout alphabet, tout langage de phares ou d'étoiles sera perdu de la Terre, indéchiffrables aux habitants des planètes tempérées, ce mot, ce mot-là seul quelque part encore aura pour quelqu'un la signification de ma lèvre, qui le voyant répètera dans sa langue d'ultra-sons le vocable dernier de ma vie, sa conjuration palpitante, Elsa, ton nom par quoi pour moi tout discours à demain se résume, Elsa, rien que ton nom, pour subsister de moi.
>
> (XI, 46)

La fiction préfacielle se réduit à la pure profération du nom de l'autre. Elle joue un rôle d'intermédiaire entre la conception du temps qui apparaitra dans *Blanche* et celle qui appartient déjà à *La Mise à mort* [81].

Conclusion du chapitre quatre

La priorité, donnée dans le tome 11, à l'histoire de l'écriture sur celle de la lecture transforme la fiction du croisement, proposée par le tome 7. De projets en hypothèses abandonnés (qu'il s'agisse du scénario des *Cloches*, de Maria Pallatini destinée à Armand ou encore des tentations suscitées par la lettre déchirée), la préface des *Beaux quartiers*, comme celle des *Cloches*, tend à déplacer (vers la genèse des lieux, celle de Carlotta ou celle du couple Leroy-Colombin), à retarder (grâce aux diverses citations de *La Mise à mort* par exemple) une analyse du couple des deux frères, clairement imputable à l'auteur ancien. A l'issue du troisième collage, ils ne sont encore que les successeurs d'une Catherine, pareillement incertaine quant à la voie qu'elle doit suivre. Il faut attendre la présentation de "Passage-club" pourqu'Edmond et Armand aient choisi leur camp, en même temps que terminé leur apprentissage. La relecture préfacielle s'installe dans l'inaccompli comme pour mimer l'écriture romanesque ancienne, la part du hasard et des bifurcations inattendues.

De même le jeu des petites phrases, tout en investissant l'univers de l'écriture, s'apparente à celui des autres préfaces *O.R.C.*. Mais les différences avec le tome 7 sont ici plus frappantes : à la petite phrase d'Elsa-lectrice, qui engendre aussi bien "Victor" que "Catherine", se substituent trois collages qui ne sont pas traités de la même manière. Les deux premiers ne sont pas cités dans la préface, ils produisent des effets différents. L'un fait naître de nouveaux personnages, l'autre accroît l'importance d'Edmond. Enfin les deux extraits de la lettre déchirée,

collés dans le roman comme dans la préface, tendent à dissocier une relecture préfacielle, contemporaine des derniers romans, de l'histoire, posée comme réelle, de la genèse du roman ancien.

La même altérité se retrouve du côté des répliques citées dans la préface quoiqu'elles ne soient pas collées dans le roman. La première et la dernière encadrent la relecture de "Paris", elles donnent la parole à un nouveau type de personnage préfaciel : la fleuriste et le docteur Paul contribuent plus ou moins directement à la genèse de l'écriture romanesque. Mais l'une prépare la préférence accordée à Edmond et l'autre signe le retour vers un réalisme qui se nourrit de faits divers davantage que de collages. La citation du *Grand jamais,* qui n'agit pas sur le roman mais sur l'écriture préfacielle, associe le croisement aux oeuvres dernières.

Si l'on compare la préface des *Beaux quartiers* à *La Fin du "Monde réel"*, les mêmes constatations s'imposent. Le point de départ de la relecture prépare davantage le tome 26 qu'il ne rappelle le tome 7 : l'épisode du scénario tiré des *Cloches* a de multiples points communs avec l'analyse de la réécriture des *Communistes*. La situation se répète, l'auteur connaît l'histoire, déjà écrite, et obéit à des contraintes du même ordre que celles regroupées plus tard sous l'emblème de "l'esprit de responsabilité". De même la rédaction de "Sérianne" témoigne d'une maîtrise et d'une volonté de démonstration sans rapport avec "Diane" par exemple.

Les points communs entre les tomes 11 et 26 sont d'emblée plus frappants que les différences. L'histoire racontée par la préface des *Beaux quartiers* est déjà celle d'une réécriture qui s'accompagne d'une lente reconquête de la position originaire. Les deux premiers épisodes (la

rédaction du scénario et celle de la première partie) empêchent de saisir le moment de la conception en même temps que l'incipit véritable des *Beaux quartiers*. Les premier et second collages se substituent à la phrase de départ qui fait défaut; le troisième collage permet d'atteindre un moment antérieur sinon au démarrage du roman, du moins à la poursuite de l'écriture romanesque. Enfin un temps originaire est retrouvé entre seconde et troisième parties : placé, comme dans le tome 26, sous un double parrainage, il conjugue l'expérience surréaliste (synthèse ou *Poisson soluble*) à celle de Flaubert. Mais la référence à Apollinaire sur laquelle s'achèvera *La Fin du "Monde réel"* est ici dévaluée.

Alors que la réconciliation entre surréalisme et réalisme, comme entre la poésie et le roman, échoue dans le tome 26, elle réussit dans une préface qui ignore la figure de l'interdit et par conséquent l'hypothèse du retard.

Considérée pour finir en elle-même, la préface des *Beaux quartiers* témoigne à la fois d'une oscillation comparable à celles des tomes 2, 7 et 26, et d'un dépassement, d'un retournement de la fiction *O.R.C.*.

Oscillation par exemple en ce qui concerne le croisement. L'intervention d'Elsa est inefficace sur la scène énoncée (ce qu'illustre l'épisode du scénario) mais efficace sur celle de l'énonciation (ce que montre la citation du *Grand Jamais*). Son rôle de lectrice est dénoncé (pour son identification de l'auteur et d'Armand) mais son identité de second auteur restaurée. Le modèle lui-même se déconstruit : les romans d'Elsa peuvent être présentés (par le biais de l'analyse du "thème secondaire ")

sans que le préfacier ne signale leurs effets sur ses oeuvres propres. Ils en tiennent lieu.

Il en va de même pour la hiérarchisation et la vectorisation. "Sérianne" est dévaluée puis revalorisée. De même la rétrospective des écrits sur l'art s'oppose à celle de la préface des *Collages* qui cesse d'annoncer l'avenir voire de tendre vers le présent. Mais dans les dernières pages du tome 11, la différence entre les deux types de préfaces s'atténue.

Oscillation donc en ce qui concerne la représentation de l'oeuvre. Tantôt le préfacier gomme la différence entre surréalisme et réalisme comme entre écritures poétique et romanesque, tantôt il lui confère une couleur politique inconnue du tome 7 et annonciatrice du tome 26. Mais la rétrospective consacrée aux collages dans l'oeuvre critique ne permet pas de faire une quelconque distinction entre écritures des années trente et des années soixante. L'effacement de l'oeuvre aragonienne est comparable à celui de *La Fin du "Monde réel"*, mais il est démenti dans les dernières pages qui opposent oeuvres anciennes et posthumes.

Si la différence avec les commentaires ultérieurs reste globalement pertinente pour le traitement du contexte ancien, l'intertextualité joue dans le tome 11 un rôle nouveau. Effacer Zola ou Tourgueniev, c'est rejoindre la logique du tome 7 qui retarde une relecture du roman centrée sur la question du réalisme, mais le fonctionnement de l'intertexte flaubertien, ignoré de l'*O.P.*, est soumis à la tension propre des *O.R.C.*. La lecture de Flaubert appartient autant à l'auteur ancien, qu'à celui des derniers romans. Elle investit à ce double titre la préface des *Beaux*

quartiers, tirant tantôt le roman ancien vers *Aurélien*, et tantôt vers *La Mise à mort*, sinon vers *Blanche* déjà.

Mais la préface des *Beaux quartiers* rompt avec celles qui entourent *Le Monde réel*, parce qu'elle déconstruit ses propres modèles de relecture, jusqu'à renvoyer *Les Beaux quartiers* vers un passé irrémédiablement révolu.

"Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique..."

La relecture d'*Aurélien*, comme celle des *Beaux quartiers*, ignore l'élimination du contexte comme la substitution de l'univers de la destination à celui de la rédaction. Mais à la différence de l'ensemble des préfaces du *Monde réel*, y compris celle des *Beaux quartiers*, elle n'est pas constituée d'un "corpus" homogène, écrit spécialement pour les *O.R.C.*. Elle alterne écriture préfacielle au sens strict du terme et reprise de deux longs fragments des *Entretiens avec Francis Crémieux*.

Deux ans (1964-1966) séparent les deux textes. A la manière des lectures anciennes (façon t.VII) ou des relectures modernes (façon t.XI), la parole interviewée est citée pour être rectifiée, voire démentie.

Mais si le tome 19 met en scène, comme le tome 11, des figures quasi-contemporaines du destinateur, il n'oppose plus relectures préfacielle et romanesque. La rédaction de *Blanche*, explicitement désignée comme contemporaine de celle de la préface, ne joue pas ici le rôle tenu par *La Mise à mort* dans la préface des *Beaux Quartiers*.

La parole citée, comme celle qui la cite et la rectifie, appartient à l'oeuvre critique, elle relève d'une relecture qui n'est pas censée se ranger du côté de la fiction. Cependant le titre de la préface, emprunté à Racine, souligne une ambiguïté différente de celle du tome 11 : elle n'est pas due aux différentes interprétations proposées par le texte préfaciel de la phrase-titre, mais d'une part à sa valeur citationnelle - qui juxtapose volonté de s'expliquer et statut de fiction - et d'autre part à l'appel de

note qui en précise l'origine et fait ainsi apparaître l'autre titre : *Bérénice*, qui s'oppose à *Aurélien* '.

On peut distinguer cinq ensembles : l'ouverture, de la plume du préfacier, est suivie de l'analyse de la genèse d'Aurélien : la première "version Crémieux" étant elle-même suivie d'une version *O.R.C.*. La genèse de Bérénice est entièrement due au préfacier. Passant des personnages pris isolément, au couple, interviewé et préfacier de nouveau se succèdent et s'opposent.

1. Une ouverture inhabituelle (XIX, 11)

La préface d'*Aurélien* ne s'ouvre ni sur un moment antérieur à la rédaction ni sur un moment immédiatement ultérieur (comme le font respectivement les tomes 7 et 11), mais sur celui de la réception. Le mode itératif permet de s'éloigner en quelques lignes d'une éventuelle évocation, indirecte et non datée, de la réception immédiate :

> On m'a souvent demandé de m'expliquer sur *Aurélien*, on m'a pris à parti sur le personnage, les personnages d'*Aurélien*, et j'ai laissé longtemps parler, puis j'ai fini par avoir envie de répondre. Fragmentairement. Pour me débarrasser des gens.
> (XIX, 11)

Traversée de la durée, évocation des critiques, sans distinction d'époques ni de types de lectures accompagnent la revendication, pour la première fois dans l'espace *O.R.C.*, du statut de préface tardive [2].

> A la fin, sur un ou deux sujets, je me suis décidé à placer les critiques et les commentateurs devant quelques notions dont ils fussent obligés de tenir compte. Cela ne couvrait pas tout.
>
> (XIX, 11)

Ce ne sont pas les critiques mais le roman lui-même qui actualise la nécessité de répondre :

> Parce que dans ce que j'ai écrit, *Aurélien* ne soulève pas que la question d'Aurélien et de ses comparses, mais en général la question du roman, de l'invention des personnages, de leur ressemblance avec des modèles multiples, des motifs profonds de l'auteur pour se livrer à ce mélange d'aveux, de portraits, de mensonges et de masques.
>
> (XIX, 11)

Le roman ancien n'est plus l'objet d'une démonstration : le préfacier se fixant pour objectif d'en démontrer l'actualité y compris, sinon prioritairement, à ses propres yeux. Il soulève les mêmes questions que l'écriture contemporaine des *O.R.C.*, les réponses - contrairement au tome 7 par exemple - ne relèvent plus, ou plus seulement, de l'écriture préfacielle :

> Depuis plusieurs années, je ne fais en réalité que répondre aux questions que pose *Aurélien* à qui sait lire.
>
> (XIX, 11)

Quand l'ouverture de la préface du tome 11 privilégie l'articulation entre premier et second romans du cycle ancien, celle du tome 19 fait basculer *Aurélien* vers l'écriture romanesque contemporaine. Cependant aucune oeuvre particulière n'est citée. *Aurélien* se rattache moins à tel ou

tel roman, écrit ou en cours d'écriture, qu'à un art du "mentir-vrai" auquel fait allusion - sans italique - ce "mélange d'aveux et de masques", par exemple [3].

Du même coup le modèle proposé par les premières pages du tome 11 est abandonné. *Aurélien* ne "tire pas la leçon" des *Voyageurs*, comme *Les Beaux quartiers* celle des *Cloches*, il n'est pas non plus "dépassé" par l'oeuvre ultérieure. Au modèle du passage se substitue le jeu (autotextuel) des questions et des réponses entre romans d'hier et d'aujourd'hui. Dialogue qui met en péril le projet préfaciel :

> Aussi en écrire la préface me semble-t-il une entreprise risquée : non pas aux yeux des autres, mais aux miens.
> (XIX, 11)

Au-delà de la précaution oratoire [4], la constatation rapproche le début de la préface d'*Aurélien* des après-dire *O.R.C.*2. Ce qu'ils constatent dans la synchronie - chaque roman étant à lui-même sa propre préface "perpétuellement d'une page sur l'autre" (XXXIV, 233) [5] - l'est ici dans la diachronie.

S'il faut écrire quand même, le préfacier ne saurait renouer avec la démarche chronologique. Il se saisit au contraire du passé proche :

> Par où prendre le problème... il m'est brusquement venu à l'idée qu'il s'agissait moins de le poser que de partir d'où j'étais arrivé, au moins récemment, par exemple parlant d'*Aurélien* avec Francis Crémieux, au milieu de mille choses dans les *Entretiens* radiophoniques que j'avais eus avec lui d'octobre 1963 à janvier 1964 et qui furent par la suite publiés en livre chez Gallimard (juin 1964).
> (XIX, 11)

La citation des *Entretiens* joue, sur la scène préfacielle, un rôle comparable à celui assigné aux collages dans l'univers de l'écriture ancienne. Mais au-delà des *O.R.C.*1, elle s'apparente au collage d'un article à sensation, paru dans *Elle*, dont naît pareillement, dans *Le Mérou*, la possibilité de "repartir" (XXXIV, 234).

> Deux fragments de ces entretiens me serviront ici d'amorce à cette introduction, à ce que j'ai l'envie de dire comme à ce que j'ai l'envie de taire.
>
> (XIX, 11)

Incipit pour "une" relecture qui se réclame du "mentir-vrai", tout comme l'"aveu" dans *Elle* du pilotis de Fougère (XXXIV, 235).

L'ouverture du tome 19 tire le roman ancien hors du cycle innommé du *Monde réel*, de même que l'écriture préfacielle vers un statut repris plus tard pour les après-dire de *La Mise à mort* et de *Blanche*. Mais la rupture avec les préfaces *O.R.C.*1 n'est ni radicale ni totale. L'actualité du roman n'est nullement acquise, elle tend au contraire à s'effacer dans la suite de l'analyse. Ce qui n'a pas été annnoncé à l'ouverture de la préface des *Beaux quartiers*, l'est pour *Aurélien*, bien que le tome 19 ne se livre pas à un jeu intertextuel comparable à celui du tome 11. Quant à l'affirmation d'une relecture, plus ou moins inspirée du "Mentir-vrai", l'allure catégorique - voire présentée comme exhaustive - de l'analyse de la genèse d'Aurélien par exemple en relativise nettement la portée.

2. La genèse d'Aurélien (XIX, 11-14)

La question de la modernité est suspendue. La sérénité qui découle du statut de préface tardive permet d'inscrire d'emblée, sans détour ni retard, la genèse d'Aurélien dans le cadre de la démarche de l'auteur ancien. Rien ne ressemble ici à la relecture du "couple" Barbentane par l'auteur supposé des *Beaux quartiers* dans *La Mise à mort*.

L'analyse comporte deux ensembles. Le premier, extrait des *Entretiens*, propose pilotis et source. Dans le second, le préfacier revient sur la question du pilotis d'Aurélien, avant de montrer, dans un mouvement de généralisation discursive, les liens qui unissent conceptions du personnage et du roman, aux yeux de l'auteur ancien.

2.1. La version des *Entretiens* (XIX, 11-12)

L'intervieweur n'est pas absenté par le dispositif préfaciel. Dans le premier extrait, Francis Crémieux, apparaît comme un intermédiaire légitime. Ses propos sont repris en substance :

> C'est dans le *Troisième entretien* (*Les personnages de mes romans et la réalité*) que l'on trouve le premier de ces fragments. Francis venait de me faire remarquer qu'on avait dit successivement, d'abord qu'Aurélien, c'était moi, et puis que c'était Drieu La Rochelle.
>
> (XIX, 11-12)

Premier décalage avec l'ouverture : indirectement, l'interviewé répond aux questions soulevées par les critiques, et non par le roman lui-même.

> *A.- On a dit essentiellement que c'était moi et c'est moi qui ai dit que c'était Drieu La Rochelle.*
> (XIX, 12) [6]

De même ce n'est plus à l'oeuvre contemporaine - *La Mise à mort* sera publiée l'année suivante - qu'il appartient de répondre, mais à celui qui parle, comme le souligne l'architecture de la phrase [7].

Si l'interview ignore la dramaturgie future du tome 7, elle n'en situe pas moins les commentateurs du côté de l'erreur. Quitte à les rejoindre ensuite partiellement.

La mise au point s'attache tout d'abord à l'être réel, indépendamment de son rôle de pilotis romanesque :

> *Drieu a été un ami de ma première jeunesse, dont je me suis trouvé séparé, et quand je parle de Drieu, je ne parle que de cet ami que j'ai eu, je ne parle pas de ce qu'il est devenu, ce sont deux êtres incompatibles.*
> (XIX, 12)

Contrairement au couple des frères Barbantane, c'est ici "le Drieu réel" qui est scindé. L'un appartient à la biographie de l'auteur ancien, l'autre pas.

> *Drieu est aujourd'hui effectivement très à la mode, on donne de lui les images les plus diverses et les plus folles qui n'ont aucun rapport avec l'homme que, pas seulement moi, tous ses amis ont connu.*
> (XIX, 12)

La relation qui unit habituellement personnage et pilotis s'en trouve transformée :

> *Et je pense qu'Aurélien est un portrait plus fidèle de Drieu, bien que ce ne soit que partiellement un portrait de Drieu.*
>
> (XIX, 12)

Avant que ne s'amorce le mouvement de la dénégation, le personnage anticipe ceux des *Communistes*. Le même souci de vérité, d'objectivité caractérise la démarche résolument consciente de l'auteur ancien [8].

> *La chose était indiscutablement dans ma tête.*
>
> (XIX, 12)

Cependant Aurélien, à la différence de Politzer ou des deux frères Barbentane, se nourrit de plusieurs pilotis [9]. L'hypothèse des critiques, cités par Francis Crémieux, est validée :

> *Il va sans dire que bien des traits d'Aurélien viennent de moi, parce que je n'étais pas dans Drieu et que, quand je mettais Drieu en face de certaines situations, c'était en moi que se trouvaient les solutions et les pensées.*
>
> (XIX, 12)

Contrairement aux jeux de dédoublements - du personnage romanesque ou du pilotis supposé réel- analysés dans l'espace *O.R.C.*, Aurélien se donne à lire comme "synthèse", sinon des deux Drieu "inconciliables", du moins des deux pilotis réconciliés [10].

L'interviewé élucide d'emblée ce que le préfacier *O.R.C* retarde. L'émergence de la dénégation ne masque pas la signification du personnage, ni ne la borne à la confrontation du réel et de l'inventé :

> *Mais Aurélien n'était pas plus, au fond, Drieu La Rochelle que moi-même. Il y a un troisième facteur qui est une composante du personnage d'Aurélien, c'est qu'Aurélien, plus que tel ou tel homme, est avant tout* une situation, *un homme dans une certaine situation.*
>
> (XIX, 12)

Il faut attendre la présentation de "Passage-club" pour qu'Edmond soit situé dans une perspective comparable. Mais au représentant d'une classe sociale déterminée se substitue celui d'une classe d'âge.

> *C'était avant tout pour moi l'ancien combattant d'une génération déterminée au lendemain de l'armistice, en 1918, l'homme qui est revenu et qui ne retrouve pas sa place dans la société dans laquelle il rentre.*
>
> (XIX, 12)

Finalement Aurélien incarne ce qu'ont historiquement en commun ses deux pilotis '' :

> *Et que ce côté "ancien combattant" ait existé chez Drieu comme chez moi-même, avec des formes différentes, cela est certain.*
>
> (XIX, 12)

Personnage synthétique, Aurélien appelle le complément d'une source littéraire, tout aussi consciente que la part (auto)biographique :

> *S'il relève de quelque chose dans le personnage d'Aurélien, c'est surtout d'une image littéraire qui existait déjà à cette époque (sans être entièrement approfondie) de l'"ancien combattant" et qui m'avait beaucoup frappé alors : image que j'ai eue constamment dans la pensée en écrivant* Aurélien.
>
> (XIX, 12)

Rien dans la genèse ni dans la signification du personnage ne relève - aux yeux de l'interviewé - d'une écriture non préméditée.

> *Je veux parler du personnage de Chéri, non pas le Chéri de* Chéri, *mais celui de* La Fin de Chéri. *Et je reconnais qu'*Aurélien *doit énormément au roman de Colette.*
>
> (XIX, 12)

La source échappe au mouvement de la dénégation qui annule, dans le tome 7 par exemple, la référence aux *Hauts de Hurlevent*.

La reconnaissance de dette est ici simplement relativisée :

> *Sans doute, Colette, ne portait-elle pas ce qu'elle sentait fémininement, à propos de* La Fin de Chéri, *jusqu'aux conséquences que moi, qui étais un homme plus jeune et animé d'autres préoccupations, je voulais souligner.*
>
> (XIX, 12)

L'interviewé insiste sur les différences d'âge et de sexe au détriment de toute considération d'ordre littéraire [12].

De même l'analyse se clôt sur une note d'humour qui invite à chercher d'autres sources, inavouées, à passer par exemple de Colette à Barrès [13]:

> *Mais quand même, on ne peut admettre qu'Aurélien soit telle ou telle personne, et oublier cette lumière particulière qui me venait de Colette et dont je lui rends volontiers...*

dira-t-on la paternité ou la maternité ?
(XIX, 12)

Il faut attendre la fin de la préface pour qu'une seconde source - féminine mais contemporaine - complète *La Fin de Chéri* [14].

Dans le premier extrait des *Entretiens*, la dénégation semble moins destinée à multiplier les faux semblants qu'à élucider, élément par élément, composition et signification du personnage, sans craindre l'aspect réducteur de la démarche résolument consciente, ici retracée. Aurélien se situe ainsi à la charnière entre les personnages des *Beaux quartiers* et ceux des *Communistes*.

2.2. Le complément *O.R.C.* (XIX, 12-14)

Le préfacier reprend la parole sans rétablir le va-et-vient pratiqué par le tome 11 entre démarche ancienne et relecture contemporaine. Rien ne ressemble ici au labyrinthe de la préface des *Beaux quartiers*.

De même le partage entre intentions préalables et écriture jaillissante n'est pas reconduit.

Peut-être faudrait-il ajouter à ceci quelques précisions [...]
(XIX, 12)

La rectification est d'une autre nature : elle concerne dans un premier temps le personnage, dans un second l'écriture romanesque en général.

Le préfacier revient tout d'abord sur la question des pilotis :

> [...] Aurélien n'est ni Drieu ni moi, si j'ai pourtant cherché dans l'un et dans l'autre une sorte de vérification du personnage créé.
>
> (XIX, 12-13)

Mais l'analyse se restreint aussitôt à l'un des deux :

> Par exemple, quand j'ai commencé à écrire *Aurélien*, en faisant d'Aurélien un homme de la classe 11 qui avait achevé sa guerre à l'Armée d'Orient, je pensais certainement à Drieu.
>
> (XIX, 13)

La résurgence des deux visages de Drieu se substitue à la synthèse entre les deux pilotis du personnage :

> Mais j'avais alors sous les yeux le développement du personnage, dans Drieu homme de Doriot, écrivant dans *L'Emancipation nationale* un article de dénonciation contre moi.
>
> (XIX, 13)

Aurélien n'apparaît plus comme un "portrait fidèle" du premier Drieu excluant le second. La rectification s'accompagne d'un glissement lexical : le terme de "personnage" confronte êtres réel et fictif. Aurélien ne suivra pas l'exemple de Drieu, présenté à présent comme l'auteur sinon d'un roman, du moins d'un article virulent [16].

Le destin du personnage fictif témoigne d'un choix lucide, attribué au personnage de l'auteur ancien :

> Mon propos était bien de mener, par la logique de sa vie et de l'histoire, ce personnage, montré d'abord dans sa jeunesse comme *un* Drieu, inspiré de celui qui avait été mon ami, jusqu'à en faire un homme de Vichy [...].
> (XIX, 13)

Pas plus que la situation de départ, le sort réservé au personnage n'est ignoré de l'auteur ancien :

> [...] Mais, d'emblée, j'avais décidé de maintenir cette évolution dans des limites autres que celles de la vie, de m'en tenir à un Drieu qui n'irait pas jusqu'à l'horreur du doriotisme, simplement devenu par la force des choses, sa famille, un industriel croyant à la nécessité d'en passer par les voies prescrites par le Maréchal.
> (XIX, 13)

L'itinéraire nullement fortuit du personnage relève d'un projet, d'un parti-pris "originaire". L'auteur ancien n'est pas davantage tenté de "pousser au noir" que "d'atteindre une fois le monstrueux" (II, 35). Aurélien n'est ni le successeur d'Edmond ni une réplique réaliste de Clément Grindor. Il ne s'inscrit dans aucune lignée aragonienne de personnages.

Il n'anticipe pas davantage les personnages des romans à venir, quoique - à la manière des tomes 26 et 29 - conceptions du personnage et du roman soient d'emblée associées [16]. Ainsi à la question des sources, sur laquelle s'achève l'extrait des *Entretiens*, se substitue une généralisation discursive, de même qu'à la reconnaissance de dette à l'égard de Colette, une dénonciation qui ne cite ni les romans ni les romanciers qu'elle vise :

> Ceci tenait à une idée que je me fais du roman : au contraire de ces écrivains pour qui l'art consiste à grossir, à accuser les traits, à mettre dans son jeu (à des

> fins de démonstration) des cartes irrécusables, à présenter les êtres fictifs sous un jour qui en aggrave les traits [...].
>
> (XIX, 13)

Imparfait ("ceci tenait") et présent ("une idée que je me fais"), conceptions de l'auteur et du préfacier se rejoignent explicitement. Contrairement à *La Fin du "Monde réel"* qui attribue les différentes définitions du roman à l'un (par exemple le rejet de la psychologie attribué à l'auteur de la première version des *Communistes*) ou à l'autre (par exemple la proposition répétée dans les premières pages : "Je tiens le roman pour un langage..."),

Inversement la dénonciation ne renvoie à aucun des modèles *O.R.C.*. Rien ne permet de restreindre, d'identifier, même partiellement, les écrivains visés avec les adeptes d'un réalisme socialiste endigué, ou plus généralement avec les écrivains "naturalistes" [17].

Ce n'est pas non plus au nom du réalisme que le préfacier revendique une conception opposée :

> [...] J'estime pour ma part que le roman exige qu'on rende vraisemblables les individus et les faits en les ramenant à des proportions plus tolérables que celles de notre vie, des proportions qui ne soient pas celles des *traîtres* du mélodrame, mais qui correspondent à l'âme du lecteur plus qu'à la psychologie supposée du *méchant*.
>
> (XIX, 13)

Loin de se tourner vers l'avenir, comme *La Fin du "Monde réel"*, pour définir ce que doit être un roman délivré des rivages du vraisemblable, ou encore pour formuler une conception nouvelle du réalisme, le préfacier

définit d'abord négativement la conception romanesque de l'auteur ancien. Rejet et refus sont soulignés par l'italique.

> D'aucune façon, il ne s'agissait pour moi de *condamner*, voire de *dénoncer* Aurélien.
>
> (XIX, 13)

Le roman n'est pas l'équivalent de "cet article de dénonciation contre moi", évoqué un paragraphe plus haut.

Puis la version négative est remplacée par son équivalent positif, le projet de l'auteur ancien est redéfini :

> Je voulais montrer en Aurélien, par Aurélien comment l'homme d'hier, un soldat de l'autre guerre, arrivé à l'âge de la responsabilité, n'a pas reconnu le destin auquel il était à nouveau entraîné.
>
> (XIX, 13)

Le passage d'une préposition ("en") à l'autre ("par") souligne le rôle inédit concédé au personnage : pour la première fois dans l'espace *O.R.C.*, ce dernier apparaît comme l'instrument d'une démonstration. La dénonciation qui précède ne visait pas la finalité pédagogique - "les fins démonstratives" -, mais les moyens mis en oeuvre.

Savoir et non-savoir opposent dès lors auteur et personnage. Le second seul ignore la suite, l'intention du premier étant d'en expliquer les raisons :

> Et pourquoi il ne pouvait pas le reconnaître, pour quelles raisons anciennes, que cachait la jeunesse, et comment il était à nouveau à la merci des raisons qu'on lui donnerait d'accepter le malheur français ainsi qu'il avait par deux

fois accepté de la guerre.

(XIX, 13)

Mais un nouveau glissement lexical fait brutalement se confondre personnage et pilotis, et non plus seulement auteur et préfacier :

> Et, écrivant ceci aujourd'hui, vingt deux ans aprés avoir achevé *Aurélien*, j'en regarde encore le personnage sans haine, avec le respect dû à l'être humain, à un être humain que j'ai cherché à comprendre, même si derrière Aurélien Leurtillois se profile un paysage atroce.
>
> (XIX, 13)

Le choix des termes évoque les extraits repris de *J'abats*. Même absence de "haine", même "désir de comprendre" un personnage qui ne se distingue plus de son pilotis (XXIX,16) [19]. Le même vacillement du statut de fiction se retrouve ici et là :

> Même si Aurélien Leurtillois, qu'il le veuille ou non, devait au delà du roman devenir l'instrument de tout ce qui m'est ennemi.
>
> (XIX, 13)

Le conflit entre une troisième personne - censément fictive - et la première souligne le retour ("au-delà du roman") vers l'histoire et l'autobiographie.

Pourtant le nom du personnage romanesque remplace celui du pilotis.

> Avouerai-je que je crois ainsi rendre plus impossible que par la caricature la formation future des Aurélien Leurtillois ?
>
> (XIX, 13-14)

Pas plus dans le tome 7 que dans le tome 11, le préfacier ne relie aussi clairement conception du personnage et effet cherché sur le lecteur [19]. Une telle préoccupation appartient, dans le tome 7, aux lecteurs mis en scène, voire aux critiques. Dans le tome 11, Armand n'est pas plus analysé comme l'exemple à suivre qu'Edmond comme le contraire.

Aurélien, seul, montre la voie à ne pas suivre. Pédagogie négative, qui ne se réclame pas d'une conception réaliste socialiste :

> Le recours à la caricature dans le roman me semble une des pires formes du désespoir. Non que je sois incapable de désespérer. Mais je disais que je crois nécessaire de montrer les hommes avec, en eux, une confiance qu'il m'importe peu au bout du compte d'avoir mal placée. De laisser à mes personnages les proportions humaines.
> (XIX, 14)

C'est au nom du réalisme socialiste, que "l'auteur" des écrits de 1959 rejette la caricature. Ici êtres réels et fictifs restent placés sur le même plan.

Apparu dans le tome 2, le modèle de l'"écriture contre" s'applique aux auteurs et aux oeuvres, qu'il s'agisse de "Madame à sa tour monte" écrit "à rebours d'*A rebours* (II, 32), de cet "*Adolphe* inverse" que représente "La Femme française" (II, 38) ou plus généralement du retournement barrésien qui oppose les dernières nouvelles du *Libertinage* (II, 38) aux premières (II, 32). Mais en dépit de la reprise du modèle, de la préposition qui le résume, *Aurélien* ne se range manifestement pas dans une telle lignée :

> Même si j'écris *contre* mes personnages.
> (XIX, 14)

Détourner le lecteur du destin d'Aurélien et ce dernier du destin de Drieu témoigne d'une même conception de l'écriture romanesque que le préfacier se refuse à ramener vers les modèles des tomes 2 et 7. Ni dépassement ni retournement ici :

> Enfin j'ai toujours prétendu qu'il fallait non point regarder la réalité à la loupe, mais au contraire la *sous-écrire*, se refuser à prendre argument des traits monstrueux de la réalité.
>
> (XIX, 14)

Généralisation et proposition d'un modèle inédit font perdre à Aurélien son prénom, en même temps que son statut privilégié :

> Ce que je dis ici vaut, aussi bien que pour Leurtillois, pour les autres figures du roman.
>
> (XIX, 14)

Tous les personnages se coulent dans le moule, élaboré pour le compte d'Aurélien :

> Si l'envie me prenait de vous raconter la vie réelle, la biographie des modèles ou pilotis d'après lesquels j'ai inventé les comparses d'*Aurélien*, on serait sans doute extrêmement surpris de constater que tout mon effort a été pour les *banaliser*.
>
> (XIX, 14)

La dénégation disparaît, remplacée par la "banalisation", appliquée à des personnages sur lesquels le préfacier ne s'étendra pas. Les "comparses" d'Aurélien - ou les "figurants" du roman - ne sont pas destinés à acquérir dans la préface un rôle de premier plan.

La part de l'invention se mesure à celle de la soustraction; et le statut de fiction à cet "en-deça" de l'objectivité.

> Le difficile, disait Paul Valéry, est de "faire le gris". Si pas du tout de la poésie, cela est vrai, au premier chef du roman; et c'est en quoi le roman ne ressemble pas au théâtre, parce que le roman n'a pas besoin du grossissement nécessaire à la scène.
>
> (XIX, 14)

La citation permet d'en revenir au point de départ, au rejet des personnages de mélodrame, tout en déplaçant la polémique. Le préfacier ne se démarque plus implicitement de l'auteur sinon de *Gilles*, du moins de l'article cité, mais explicitement de Valéry, avant d'opposer entre eux les divers genres littéraires.

*

La rectification de l'interview ne ramène pas la genèse d'Aurélien dans le cadre de la fiction *O.R.C.*. Tout est connu, prévu [20]. Aurélien ne se range dans aucune lignée de personnages aragoniens. Sa genèse, analysée indépendamment de celle de Bérénice, n'actualise pas l'image d'une réécriture interne du roman ancien, à la façon des *Cloches* ou des *Beaux quartiers*. De même la réécriture ultérieure, pour les *O.R.C.* ne sera évoquée qu'en fin de préface. Le roman ne bascule ni en cours de rédaction ni dans une seconde version corrigée, vers une réécriture qui prendrait le contre-pied de l'intention initialement prêtée à l'auteur ancien.

La problématique rappelle celle, antérieure à l'élaboration de la fiction *O.R.C.*, de *J'abats*, et particulièrement des deux extraits repris dans le volume de *La Semaine sainte*. Même refus (de la "haine") et même désir (de "comprendre", y compris ceux qui s'avèrent des "monstres" ou des "ennemis", XXIX, 16), même volonté d'éduquer se retrouvent ici et là.

Mais la revendication de fidélité - ou d'objectivité dans les termes du tome 29 - est finalement abandonnée (banaliser, soustraire, ce n'est plus être fidèle), de même que l'indentification des sources. La nécessité d'approfondir le héros de Colette n'est complétée d'aucune référence nouvelle. Si l'interview suggère une autre source positive (à qui "rendre la paternité" d'Aurélien), la rectification *O.R.C.* tait toute source, y compris négative. Le modèle discursif de l'écriture "contre" ne permet pas de sortir de la relation auteur-personnage [21].

Dernière différence avec *La Fin du "Monde réel"* cette fois : l'efficacité de la généralisation ne se mesure pas à l'absentement de l'oeuvre de l'auteur ancien, mais à la disparition de l'oeuvre dénoncée. Il n'est dans le tome 19 de sources que féminines, *Aurélien* ne réécrit donc pas *L'Education sentimentale* [22].

3. La genèse de Bérénice (XIX, 14-15)

La présentation des deux héros du roman s'oppose en tout point. L'analyse de la genèse de Bérénice est beaucoup plus courte que celle d'Aurélien. Le préfacier s'attache dans un premier temps aux autres personnages romanesques et substitue à la "banalisation", la dénégation. Dans un deuxième temps, il aborde la question du pilotis : contrairement à Aurélien, Bérénice n'en connaît qu'un. Enfin, dernière distinction : le préfacier n'envisage plus de sources extérieures, allographes, mais les multiples apparitions du pilotis dans l'oeuvre ancienne puis contemporaine. Les trois moments de l'analyse forment autant de rectifications du commentaire *O.R.C.* consacré à Aurélien.

3.1. Des personnages dont il ne sera pas question (XIX, 14)

Alors que le modèle de la banalisation, élaboré pour Aurélien, est ensuite appliqué aux autres personnages, pour Bérénice, au contraire, le modèle de la dénégation est tout d'abord restauré pour les autres :

> Je ne parlerai pas ici des sources de mes personnages secondaires, parce que cela exigerait de parler d'une certaine façon de gens réels, qui sont encore de ce monde, ou du moins, pour certains, toujours vivants dans l'esprit de gens qui furent les leurs et leur ont survécu.
> (XIX, 14)

Dans cette première formulation, la dénégation ne s'applique pas au roman lui-même, pour en relativiser la part autobiographique. Elle concerne ceux qui sont désignés comme "sources" et non comme "pilotis".

Le respect qui commande le silence du préfacier est de même nature que celui qui dictera l'amputation du personnage de Paul Langevin dans la seconde version des *Communistes*. Il ne concerne ni Aurélien ni Bérénice.

La seconde formulation renoue avec les formes traditionnelles dans le tome 7, elle récuse toute lecture de type référentiel :

> *Aurélien* n'est pas un livre à clefs. Ou tout au moins, c'est un livre à fausses clefs.
>
> (XIX, 14)

Elle restaure le statut de fiction et achève de disqualifier les "comparses d'Aurélien" [23]; le passage au singulier ne propose aucun exemple nouveau :

> Drieu est une fausse clef d'Aurélien.
>
> (XIX, 14)

Hors le couple, aucun personnage du roman n'est -et ne sera - cité, *a fortiori* analysé. La restriction oppose encore la préface d'*Aurélien* à celle des *Beaux quartiers* qui ne se borne pas davantage au couple des deux frères, qu'elle n'exclut du commentaire toute référence au groupe surréaliste. Dada ou les surréalistes appartiennent, dans le tome 11, à l'espace préfaciel et dans le tome 19, à l'espace romanesque. A l'impossible reconnaissance des surréalistes comme destinataires voire simples lecteurs des oeuvres aragoniennes, s'ajoute l'impossibilité de les identifier comme "pilotis".

3.2. "Vraie et fausse Bérénice" (XIX, 14-15)

Bérénice se distingue d'abord des autres personnages parce qu'elle échappe partiellement à la règle de discrétion qui vient d'être établie :

> Mais peut-être puis-je aujourd'hui me permettre de parler de Bérénice, sans livrer l'original à la curiosité des lecteurs.
>
> (XIX, 14)

Mais elle se différencie également d'Aurélien puisque la femme réelle ne sera jamais nommée.

La dénégation s'applique traditionnellement à la relation qui unit pilotis et personnage :

> Que Bérénice a été écrite, décrite à partir d'une femme réelle, je n'en disconviens pas. Mais *à partir*.
>
> (XIX, 14)

Pourtant un glissement vers l'autobiographie semble devoir rapprocher la genèse des deux héros :

> Que ce soit à partir d'une jeune femme qu'à peu près au temps d'*Aurélien* j'ai rencontrée, et j'ai aimée, ou cru aimer, à en être malheureux, cela, pourquoi le dissimulerais-je ?
>
> (XIX, 14)

Ce n'est plus l'interviewé, mais bien le préfacier qui reprend à son compte l'hypothèse de la fidélité du roman :

> Il n'y a rien eu entre elle et moi. Il n'y a rien eu entre Bérénice et Aurélien.
>
> (XIX, 14)

Déplacement suivi de l'inversion du modèle sur lequel s'achevait la présentation d'Aurélien :

> Mais tout le développement (l'aventure) est ici entièrement inventé. Comme, peut-être, à l'épilogue, cette idée que Bérénice a toute sa vie pensé à Aurélien, est en réalité une sorte de revanche, assez gratuitement prise par moi sur la vie.
>
> (XIX, 14)

Loin de "sous-écrire", l'épilogue - non le roman lui-même - "sur-écrit" la réalité.

Contrairement à Aurélien encore, Bérénice ne semble avoir d'existence que dans un contexte , un cadre essentiellement privé :

> Pour autant que je sache, la vraie Bérénice a aimé un homme qui n'était ni Drieu ni moi, avec lequel elle a, comme on dit, fait sa vie.
>
> (XIX, 14)

Elle rappelle à la fois la "vraie Catherine", évoquée par le tome 7, et la fleuriste du Caveau caucasien qui survit dans la mémoire de l'auteur bien au-delà du moment de la rencontre réelle :

> Je ne l'ai jamais revue. J'ai toujours pensé à elle avec une certaine tendresse, qui n'a rien à voir avec l'amour.
>
> (XIX, 14) [24]

L'analyse s'achève sur la figure de l'opposition entre les personnages romanesques :

> C'est qu'elle est plus que toute autre chose, à mes yeux, une image de ma jeunesse, une image de la jeunesse. Plus qu'une image d'un amour, au fond, qui est inventé ici de toutes pièces.
> (XIX, 14-15)

A l'interprétation historique du personnage d'Aurélien se substitue l'image de celle qui déconstruit une telle lecture. Le passage de l'adjectif possessif à l'article défini étend l'inaccompli ("Il n'y a rien eu entre elle et moi") au-delà des limites de la biographie. Le personnage de Bérénice est saisi hors du temps.

> Mais elle avait la passion de l'absolu. Cela, oui. Et je n'étais, *et nous n'étions*, tous les Aurélien, pas pour elle l'absolu.
> (XIX, 15)

L'absence de dénégation renforce l'intemporalité qui unit personnage et pilotis, tout en opposant l'une et l'autre aux protagonistes masculins, réels ou fictifs.

Bérénice s'oppose à l'image donnée d'Aurélien par le préfacier comme par l'interviewé. Ce n'est qu'après-coup, par le biais de la seconde citation des *Entretiens*, que le personnage, comme la relation roman-épilogue, changeront de signification.

3.3. Bérénice : de *La Défense* à *L'Oubli* (XIX, 15)

Le second paragraphe *O.R.C* consacré à l'héroïne ne propose aucune source allographe [25]. Bérénice appartient tout entière à l'oeuvre de l'auteur, ancien et contemporain; elle transcende, en amont comme en aval, les frontières du *Monde réel*.

> De plus, il est vrai qu'écrivant *La Défense de l'Infini*, ou tout au moins ce fragment qui en a survécu (*Le Cahier noir*), je pensais à elle, bien que l'anecdote du *Cahier* fût purement imaginaire.
>
> (XIX, 15)

La référence au *Cahier noir* dissocie Bérénice d'Aurélien en même temps que du roman qui porte son nom. La dénégation est plus radicale, "l'anecdote" du *Cahier* n'est en rien fidèle à la biographie.

La "reprise", quoiqu'inconsciente, du pilotis ne ranime pas le modèle de la non-préméditation :

> Je ne crois pourtant pas, entreprenant *Aurélien*, avoir songé à ce texte ancien dont je n'avais plus copie dans les conditions de l'exode ni m'être dit que Bérénice allait être Blanche reprise, puisque leur modèle *physique* commun était la même femme.
>
> (XIX, 15)

Le point commun entre les deux figures romanesques - souligné par l'italique - rappelle une nouvelle fois la genèse de Carlotta.

Mais c'est le roman en cours d'écriture, qui ne s'intitule encore que *L'Oubli*, qui s'inscrit en italique pour nourrir l'itinéraire proposé :

J'avais *oublié* cette Blanche.
(XIX, 15)

Au lieu du non-savoir, l'oubli [26]. De même le roman évoqué ne joue pas le rôle dévolu à *La Mise à mort* dans la relecture des *Beaux quartiers*. Aux interprétations divergeantes du roman ancien se substitue des personnages divergeants en amont comme en aval d'*Aurélien* :

> Au point d'appeler la femme d'Edmond Barbentane Blanchette, dès *Les Beaux Quartiers*, mais le diminutif même marque l'écart entre Bérénice et Mme Barbentane, l'écart entre une existence relative et le goût de l'absolu.
> (XIX, 15)

"Dès *Les Beaux quartiers*", sans doute parce que dans *Aurélien*, Blanchette s'appelait d'abord Jacqueline [27]. Mais si l'auteur ancien ne se souvient qu'après coup de celle qui se prénommait Blanche dans le second roman du *Monde réel*, ce que le préfacier oublie ici c'est que l'ajout du suffixe appartient en propre à *Aurélien*. Ainsi s'évanouit une parenté possible entre romans du *Monde réel*.

Le préfacier se garde de signaler la Blanche des *Voyageurs de l'impériale* ou celle du "Mentir-vrai". De même aucune note, à la manière du tome 2, ne complète la série des suffixes dépréciateurs : Bérénice ne s'oppose pas seulement (dès *Les Beaux quartiers*) à Blanchette, mais aussi à celle qu'épousera ("dans son propre roman", si l'on peut dire) Aurélien, cette Georgette qui rappelle elle-même, Paulette, l'épouse que fuit Pierre Mercadier. La référence aux *Voyageurs* est ainsi deux fois gommée.

Autant de lacunes "visibles" qui concernent *Le Monde réel*. Carlotta ne s'oppose pas plus à la version légale, conjugale, du suffixe, que Catherine n'anticipe Bérénice.

Au delà du *Monde réel* - innommé - le préfacier se réfère explicitement à l'oeuvre contemporaine. De même qu'*Aurélien* fut cité avant *Les Beaux quartiers*, *L'Oubli* précède La Mise à mort. Si les romans anciens se partagent l'oubli du pilotis, inversement dans les deux suivants, rien n'est oublié, ni la reprise ni l'abandon :

> C'est peut-être pourquoi dans *L'oubli*, comme on le verra, j'ai repris le nom de Blanche (pas seulement) comme le nom passe-partout de mes imaginations, parce que dans *L'oubli*, venant après *La Mise à mort*, il me fallait donner une preuve, par le nom même de la femme, que je ne parlais pas de toi, proclamer que cette femme n'était pas Elsa, au contraire de ce que j'ai fait pour Fougère.
>
> (XIX, 15)

La reprise du prénom, voire du pilotis concédée entre parenthèses, opère une distinction nouvelle : elle sépare "Elsa" de ce qui n'est pas "Elsa", quelque soit son nom. Allusion à la part d'Elsa en une Bérénice qui ne se confond plus avec Blanche ? La préface du tome 7 signale, elle aussi, ce jeu des prénoms : la "vraie Catherine" s'appelle Elisabeth (VII, 34) comme l'héroïne du *Cheval blanc* dont le préfacier ne retiendra, dans les dernières pages du tome 19, que le protagoniste masculin, Michel Vigaud [2e].

Le modèle proposé par *Blanche* invite à une relecture de l'oeuvre, bien différente de celles proposées par les autres préfaces *O.R.C.*. D'oubli en reprise, la genèse de Bérénice se confond avec le procès inachevé qui ménera Blanche vers la dignité du titre romanesque. Déjà la "cadette" doit à Racine de figurer, en note, sur la page du titre préfaciel.

A ce stade de la préface, tout oppose donc Aurélien et Bérénice : celle-ci est censée se réduire à un pilotis unique, qui loin d'être "banalisé" prête au personnage sa passion de l'absolu. Si Bérénice favorise, comme Aurélien, une relative confusion entre le réel et l'inventé, le romanesque et l'autobiographie, celle-ci ne doit rien pour l'instant à l'histoire collective. Alors qu'Aurélien se borne au roman qui porte son nom, Bérénice prête le sien à une sorte de déclinaison qui permet de parcourir l'oeuvre entière, sans restituer l'image du cycle ni ranimer aucun des modèles destinés à articuler entre eux les romans.

L'analyse de Bérénice amorce une sorte de "changement de focalisation" qui, n'étant plus attribué à l'écriture romanesque ancienne, n'est pas l'objet manifeste de la relecture préfacielle. Changement implicite, partiellement retardé par le second extrait des *Entretiens*, et pourtant annoncé dès le titre de la préface.

4. Le second extrait des *Entretiens* ou "l'impossibilité du couple" (XIX, 15-18)

Précédé d'un paragraphe d'introduction *O.R.C.*, le second extrait des *Entretiens* aborde la question de la signification romanesque, à travers la figure du couple. L'interviewé analyse la leçon qui se dégage de l'épilogue, puis en raconte l'origine autobiographique. Le contexte de la rédaction remplace celui de la diégèse, pour rendre compte du divorce survenu entre les deux protagonistes romanesques. L'interview rectifie ainsi tant l'analyse de la genèse de Bérénice que celle d'Aurélien. Les pilotis évoqués pour l'un et l'autre s'effacent. De même que l'écart entre un personnage daté (Aurélien) et un autre posé comme intemporel (Bérénice).

Les interprétations récusées ne passent plus, comme dans le tome 7, par l'intermédiaire des personnages de lecteurs. Mais le jeu des rectifications ne se borne pas à opposer interviewé et préfacier. Le second extrait dément les analyses proposées par le premier comme celles qui relèvent de la compétence du préfacier *O.R.C.*.

4.1. Le paragraphe d'introduction : "Il n'y a pas d'amour heureux" (XIX, 15)

Contrairement au premier extrait, le préfacier situe cette fois *Les Entretiens* dans leur contexte :

> Quand Francis Crémieux m'interrogeait, je venais de publier *Le Fou d'Elsa*, dont la moralité même, l'horizon, est le couple de l'homme et de la femme, en quoi *Le Fou* voit le bonheur de l'homme ou tout au moins son avenir.
> (XIX, 15)

La représentation de l'oeuvre comme totalité homogène, sans rupture au-delà du *Monde réel*, n'est plus attribuée au préfacier, mais prêtée à Francis Crémieux .

> Aussi mon interrogateur était-il tout naturellement amené à supposer la vie telle qu'elle apparaît dans mes romans avec cet idéal du *Fou*. Notamment dans *Aurélien*, qui semble fonder comme un principe l'impossibilité de la formation du couple.
> (XIX, 15)

La réfutation n'appartient pas non plus au préfacier, mais à l'oeuvre ancienne, et tout d'abord au poème qui donne son titre à l'entretien :

> Cela se trouve dans le sixième entretien (*Il n'y a pas d'amour heureux*) où le poème qu'a popularisé Georges Brassens est le point de départ de la discussion, pour cette raison que de tout ce que j'ai écrit, c'est ce qui semble sous ma plume même m'apporter la plus évidente contradiction.
> (XIX, 15)

Contradiction qui réduit *Aurélien* au rôle d'illustration:

> On en était donc venu à nouveau à *Aurélien* comme exemple.
> (XIX, 15)

Le va-et-vient entre roman et poème tend à préparer un nouveau glissement vers l'autobiographie : *Aurélien* ne faisant que suivre dans cette voie le

poème qui joue ici le même rôle que les citations du *Roman inachevé* par exemple, dans les tomes 11 et 15.

4.2. Roman et épilogue (XIX, 15-16)

Pas plus que dans le premier extrait, le sens n'est éludé. Mais s'il y a plusieurs pilotis pour Aurélien, il n'est pour le roman qu'un seul sujet:

> *L'impossibilité du couple est le sujet même d'*Aurélien.
> (XIX, 15)

La formule est catégorique et ne laisse guère de place pour une autre relecture [20].

Avant d'entreprendre l'analyse du "sujet", l'interviewé revient en arrière, sans que la référence au *Monde réel* ne soit actualisée :

> *Il y a une grande différence entre ce livre et les romans qui l'ont précédé : c'est qu'ici, entre le commencement de la vie d'Aurélien et le moment où nous le prenons dans le roman, est intervenue la rupture de la guerre de 14.*
> (XIX, 15)

La première guerre mondiale semble accroître la distance entre *Aurélien* et les romans non cités, comme si Pascal Mercadier ne revenait pas de "la der des der" aux dernières pages des *Voyageurs*, et inversement bien que celle-ci n'appartienne pas à *Aurélien*, comme le rappelle pourtant celui qui parle à F. Crémieux.

Une parenthèse complète le dispositif :

> *(J'entends dans le roman même, mais on notera que cette rupture fait image avec ce qui s'est aussi produit pour l'auteur, la rupture de la guerre de 39 entre* Les Voyageurs *et* Aurélien*).*
>
> (XIX, 15-16)

La drôle de guerre joue le même rôle, sur le plan de l'autobiographie, que la guerre de 14 sur celui de la fiction. Deux guerres séparent donc *Les Voyageurs* (achevés en septembre 39) d'*Aurélien* (dont la rédaction débute en 1942).

Pascal Mercadier n'est pas, dans l'oeuvre aragonienne, une première ébauche furtive de l'image de l'ancien combattant :

> *Et sur Aurélien Leurtillois, sur la femme qu'il aime, le poids de la guerre récente pèse lourdement.*
>
> (XIX, 16)

Le second extrait ne tend pas à inscrire Aurélien dans une lignée de personnages comparable à celle esquissée pour Bérénice, mais à compléter, à étendre au couple la lecture historique, proposée par le premier fragment.

De nouveau, le personnage masculin s'efface devant ceux qu'il représente :

> *L'homme, ici, n'a pas mis en cause les idées qui étaient celles des siens, les idées reçues de son milieu, bien qu'il vienne d'en être séparé pendant toutes les années de la guerre.*
>
> (XIX, 16)

Mais à la différence des analyses précédentes, Bérénice à son tour s'efface devant celles qu'elle représente :

> *Le sujet du livre est l'impossibilité du couple précisément du fait que la femme, elle, a eu une certaine continuité de pensée malgré la guerre, à cause de la continuité de sa vie, sans l'entracte des tranchées, et qu'elle est de ce fait même à un autre stade de pensée qu'Aurélien.*
> (XIX, 16)

Perdant en même temps que son prénom tout caractère intemporel, le protagoniste féminin s'inscrit dans une perspective historique et donne lieu - avec Aurélien - à un type d'analyse inconnu des *O.R.C.*, si l'on excepte les écrits repris de 59 [90].

Ni le préfacier ni le postfacier *O.R.C.* n'appliquent aux romans du *Monde réel* une telle approche qui confond, comme naguère pour Aurélien pilotis et personnage, fiction romanesque et situation historique. Et explique l'une par l'autre.

Rétrospection et anticipation s'enchaînent. L'interviewé passe de la première à la seconde guerre mondiale, soit d'une époque antérieure à la diégèse proprement dite, vers celle postérieure, de l'épilogue.

> *Bérénice ne peut pas s'entendre avec Aurélien : et, bien que la question ne soit nullement soulevée dans le corps du livre, dans l'épilogue où Aurélien retrouve Bérénice aux jours de l'exode et de la retraite, aux dernières heures de la guerre de 40, éclate le divorce des vies des deux protagonistes, et le divorce de leurs idées.*
> (XIX, 16)

La concessive signale l'élision dont le roman est brusquement victime. D'une guerre à l'autre, l'éviction du roman a été par deux fois signalée.

La procédure n'est pas sans rappeler celle qui frappe pareillement l'écriture de la première des Communistes; mais la lecture redoutée dans le tome 26 est pratiquée par l'interviewé qui ne craint pas davantage que "l'auteur" des écrits de 59 les interprétations posées ailleurs comme réductrices. Cependant de même qu'est gommée la référence au réalisme socialiste - qui permet dans *J'abats* de passer de *La Fin de Chéri* à *Aurélien* -, le découpage du quatrième *Entretien* laisse de côté l'analyse du thème de l'amour malheureux comme simple reflet de l'histoire des peuples [31].

Le second extrait tend à faire d'Aurélien un personnage négatif et de Bérénice une héroïne positive, à l'intérieur d'un contexte historique précis. Il propose une seconde lecture de la relation roman-épilogue : celui-ci ne dément plus un roman, posé comme fidèle à l'autobiographie, mais en éclaire la portée, la dimension "étroitement" historique. Ainsi s'esquisse l'image d'une architecture significative, proche des modèles *O.R.C.* : l'épilogue prête au roman une signification qui n'a plus rien d'intime ou de privé. Il semble le dépasser, comme "Catherine", "Diane".

Mais une telle interprétation n'est esquissée qu'indirectement, sans être attribuée à l'auteur ancien, ni reprise par le préfacier *O.R.C.* [32].

4.3. Diégèse et autobiographie : l'épisode du divorce frôlé (XIX, 16-18)

Le second volet peut-être subdivisé en trois : la guerre de 40 chasse celle de 14 pour une lecture qui ne réduit plus le roman à l'histoire mais

à l'autobiographie. La démonstration est interrompue par F. Crémieux qui rappelle qu'Aragon écrit *Aurélien* dans les années où Elsa écrit *Le Cheval blanc*. A l'initiative de l'intervieweur, l'image du croisement se dessine, mais l'interviewé renoue finalement avec son point de départ, expliquant le divorce d'Aurélien et Bérénice, par un drame survenu entre lui et Elsa.

La réduction à l'autobiographie suppose une substitution; le contexte de la rédaction, qui remplace celui de la fiction, détermine à son tour étroitement le choix du sujet :

> *Voyez-vous, l'impossibilité du couple, même s'il s'agit ici d'un roman qui se déroule pour l'essentiel au début des années 20, je n'ai éprouvé la nécessité de la décrire que bien plus tard.*
>
> (XIX, 16)

De nouveau, celui qui parle signale le glissement, le "transfert" de dates. le contexte de la diégèse romanesque n'est pas éludé, mais récusé comme insignifiant. Ce n'est pas des années vingt que naît la nécessité d'écrire *Aurélien*.

> *Dans les années qui marquèrent le fond de l'abîme, au-delà de la défaite. Dans les années 42-43.*
>
> (XIX, 16)

Une nouvelle forme de contradiction oppose entre elles des relectures du roman contemporaines. Le second extrait, qui tend vers l'après 39, dément le premier centré sur l'après 14, en signalant la substitution. L'interviewé, et à son tour le préfacier, aurait pu revendiquer la polysémie du roman, la complexité de sa genèse. Mais le dispositif du tome

19 - à l'exception de la "Blanche Bérénice" - tend à séparer les époques dont se nourrit le roman.

Dans une seconde partie, Francis Crémieux retrouve la parole, pour un bref échange qui renoue avec le paragraphe d'introduction :

> *C.- C'est dans ces années-là que vous avez écrit* Aurélien ?
> *A.- C'est dans ces années-là que j'ai écrit* Aurélien, *à l'époque même où j'ai aussi écrit* Il n'y a pas d'amour heureux.
>
> (XIX, 16)

Une nouvelle intervention du journaliste interrompt la démonstration, l'explication de la relation entre roman et poèmes anciens :

> *C.- Pendant ce temps-là, Elsa Triolet terminait* Le Cheval blanc.
>
> (XIX, 16)

L'autobiographie - dans sa dimension privée - semble contredire la "thèse" d'*Aurélien* :

> *A.- Aussi peut-être ne manquera-t-on pas de dire que si, mari et femme, nous pouvions être alors deux écrivains travaillant côte à côte, c'est la preuve du contraire de ce que je viens d'avancer. Ce serait ici s'en tenir à l'allure extérieure des choses.*
>
> (XIX, 16)

L'interviewé n'en restera pas aux apparences, aux péripéties de surface. Cependant avant d'en venir à l'invérifiable de la vie commune, l'image du croisement des écritures s'esquisse :

> *J'ai écrit, effectivement,* Aurélien *quand j'ai vu Elsa commencer à écrire* Le Cheval Blanc. *C'est ce spectacle, pour moi extraordinaire en 1941-1942, qui m'a donné le courage d'entreprendre autre chose que les poèmes directs de la période dans laquelle nous étions.*
>
> (XIX, 16)

Sans être érigé en modèle, l'épisode fournit une leçon comparable à celle du tome 7. Elsa est à nouveau à l'origine de l'écriture romanesque, mais la romancière remplace la lectrice idéale du tome 7. Autant d'éléments qui seront repris et développés par le préfacier *O.R.C.*, de même qu'ils reprennent et transforment l'analyse de la genèse d'Aurélien.

Le roman d'Elsa "barre" à la fois source et pilotis d'Aurélien. Il se substitue à *La Fin de Chéri* en même temps que Michel Vigaud au "second" Drieu. Ce n'est plus le destin du pilotis que l'auteur ancien a sous les yeux :

> *Et j'ai essayé d'écrire, comme une sorte de contrepoint du Michel du* Cheval Blanc, *le personnage d'Aurélien, l'ancien combattant de la guerre de 14-18, comme en réplique à Michel Vigaud, l'homme qui deviendra le combattant de la drôle de guerre de 39.*
>
> (XIX, 16)

"Réplique" et "contrepoint" se substituent à la nécessité de "sous-écrire".

Inversement du côté des sources, les mêmes métaphores s'appliquent aux romans de Colette et d'Elsa; dans les deux cas, la démarche est volontaire :

> *Le sujet en a été pour moi constamment éclairé à cette lumière d'Elsa.*
>
> (XIX, 16)

Lumière qui se traduit par l'un de ces collages que la préface des *Beaux quartiers* n'a pas recensés :

> *Et cela est si vrai que l'on trouve même le nom du* Cheval Blanc *dans* Aurélien, *jeu que personne n'a sans doute remarqué. C'est où est décrit l'intérieur d'une femme qui a décoré son appartement avec toute sorte d'objets blancs, opalines, simples plastrons de chemise d'homme, qu'on change quand ils sont sales, aux murs de la salle à manger, enseignes d'auberges ou de cabarets* Au Cheval Blanc...
> (XIX, 16-17)

Si l'intervieweur relativise l'importance du procédé, l'interviewé au contraire y insiste :

> *C.- Mais ça, c'est un clin d'oeil que l'on peut...*
> *A.- Et ce clin d'oeil apparaît aujourd'hui un peu plus qu'un clin d'oeil. L'obsession du* Cheval Blanc *n'a cessé de m'occuper l'esprit pendant que j'écrivais* Aurélien.
> (XIX, 17)

Mais l'interview bascule, pour un retour vers l'autobiographie, appelé à démentir le croisement :

> *Vous me direz alors que c'est là-même la preuve du couple, l'union d'esprit entre Elsa et moi dans ces années. Mais j'ajouterai pour vous que j'ai écrit ce livre sur l'impossibilité du couple, dans un moment où il y a eu une sorte de drame entre nous.*
> (XIX, 17)

Comme généralement dans les *O.R.C*, l'autobiographie relève d'abord de l'écriture poétique :

> *Et ce drame, c'était le drame même qu'exprime le poème* Il n'y a pas d'amour heureux.
>
> *C.- Qui en est donc vraiment contemporain ?*
>
> *A.- Je vous l'ai dit. Ce poème est des premiers jours de 1943.*
>
> (XIX, 17)

Au-delà du poème, l'anticipation du dénouement, posé comme virtuel, éclaire le sujet, voire l'épilogue d'*Aurélien* :

> *A cette époque, Elsa a voulu me quitter.*
>
> (XIX, 17)

Du côté de la fiction, comme de la biographie, guerre de 14-18 et conditions de l'Occupation, expliquent le drame qui oppose "l'homme" et "la femme".

> *Je peux vous raconter pourquoi et comment, cela n'est pas d'un caractère tellement intime.*
>
> (XIX, 17)

Mais la réduction à l'autobiographie tend à différencier les *Entretiens* des écrits de 59. Malgré sa relativisation, le caractère intime l'emporte ostensiblement sur le drame collectif, relaté sur un tout autre ton, dans le second extrait de *J'abats* :

> *Il y avait alors, dans les mouvements des résistance auxquels nous appartenions, une loi à laquelle on ne pouvait manquer et qui voulait que deux personnes, le mari et la femme, ou quels que soient leurs rapports, travaillant dans ces mouvements, n'eussent pas le droit de continuer à habiter ensemble parce qu'ils multipliaient ainsi par deux les possibilités d'amener la police à leurs trousses, de mettre ainsi en danger un nombre plus grand de personnes, et*

par là le mouvement même.

(XIX, 17)

Le "drame" met en scène deux protagonistes pour des rôles inconnus de la fiction *O.R.C.* : "l'homme et la femme" aux prises avec des contraintes historiques déterminées, sans rapport avec l'univers de l'écriture :

> *Je croyais avoir justement transposé la chose, moi qui* travaillais, *comme on disait par raccourci, en essayant de persuader Elsa que ce qu'elle écrivait était suffisant comme travail social. Elsa ne le pensait pas et elle me disait : "Je ne peux admettre l'idée qu'on arrivera à la fin de cette guerre et que quand on me demandera : Et vous qu'avez-vous fait? je devrai dire : Rien."*
>
> (XIX, 17)

Le dénouement virtuel est répété :

> *Et puisque, si elle* travaillait, *nous ne pouvions rester ensemble, elle avait décidé de me quitter.*
>
> (XIX, 17)

Mais le dénouement réel est retardé :

> *Ç'a été pour moi... bien sûr, je sais, je le sais! il y avait certainement dans mon esprit un double point de vue : si je faisais honnêtement état de cette règle des mouvements de résistance et de la sécurité, en même temps il y avait chez moi le désir de protéger Elsa, d'éviter qu'elle eût à payer pour ce* travail, *qu'elle tomba victime de l'occupation et de la lutte policière contre la Résistance.*
>
> (XIX, 17)

Une troisième occurrence du dénouement possible précède la conclusion :

> *Mais, quoi qu'il en fût, la question se posait, si elle voulait travailler, que nous nous séparions.*
> (XIX, 17)

L'issue réelle, qui éloigne *Aurélien* de la biographie, est finalement relatée, et la dramatisation abandonnée :

> *Ce drame entre nous s'est réglé par simple insubordination aux règles de la sécurité : Elsa a donc travaillé, j'ai continué de le faire et nous avons continué d'habiter ensemble.*
> (XIX, 17-18)

Le drame se résorbe en incident sans gravité ("simple insubordination") ni conséquences :

> *Seulement, nous avons pris les précautions nécessaires pour que ceci ne soit un danger pour personne. Et, effectivement, il n'y a eu jusqu'à la fin de l'occupation aucun accident ni d'un côté ni de l'autre.*
> (XIX, 18)

Comme la référence au *Cheval blanc*, l'épisode pourrait démentir la "thèse" d'*Aurélien* : un "épilogue" ou une "leçon" s'oppose à l'autre, Elsa réussit là où Bérénice échoue [33].

> *Cependant, l'essentiel de cette histoire est ailleurs : Elsa m'avait arraché mes lunettes masculines, ces préjugés de l'homme qui, sous le prétexte d'assumer toutes les responsabilités du couple, confine la femme à n'être que sa femme, son reflet.*
> (XIX, 18)

Mais l'image du divorce, même virtuel, l'emporte et l'interview peut se clore sur une nouvelle revendication de fidélité. Le roman traduit une fois encore, sans la trahir, la réalité :

> *Ceci dit, vous aurai-je bien fait comprendre que, précisément, il ne s'agit aucunement, ni dans* Aurélien *ni dans ces poèmes de moi que l'on trouve bien pessimistes, de je ne sais quelle attitude esthétique de ma part. Tout cela traduisait exactement, et simplement la vie, notre vie.*
> (XIX, 18)

Au glissement vers l'autobiographie, sensible dans les présentations séparées d'Aurélien et Bérénice, se substitue une véritable réduction qui ressemble à celle que la préface du tome 7 reproche à P. Vaillant-Couturier ou Marguerite. Elle se différencie toutefois par l'humour de la première interprétation réductrice, qui relit le couple à la lumière de la première guerre mondiale.

La seconde citation tend à éloigner Aurélien de Drieu et Bérénice de Blanche. A la manière des deux volets de l'histoire des collages, les deux fragments des *Entretiens* séparent deux versants de la biographie de l'auteur. L'épisode du divorce frôlé fait d'Elsa un pilotis, plus ou moins inavoué, de l'héroïne romanesque, du moins telle qu'elle apparait à l'épilogue.

Le dernier volet éloigne les *Entretiens* de *J'abats* et noue avec la préface des *Cloches* des relations ambiguës. Contrairement au tome 7, si les oeuvres se croisent, les vies risquent de se décroiser. Cependant la vie commune, "maritale", rappelle le deux de la biographie à l'origine de "Diane" et l'anecdote invérifiable celle dont nait "Catherine".

La parodie d'une scène de rupture entre époux, qui fait naître *Aurélien* d'un divorce fictif, semble appeler l'aveu sensationnel reproduit dans *Le Mérou* (XXXIV, 235) et rappeler *Blanche*, perdue comme Bérénice ou Mme Arnoux [34].

5. La rectification *O.R.C.* : "la dictée de la vie, notre vie" (XIX, 18-19)

Le préfacier - contrairement à la première rectification *O.R.C.* - inverse l'ordre proposé par l'interview : la relation à l'autobiographie précède le problème de l'influence du *Cheval blanc* sur *Aurélien*. Mais la disproportion joue également en sens inverse : la présentation du roman d'Elsa est nettement plus longue que la rectification concernant la source autobiographique d'*Aurélien*, et nous l'étudierons séparément, dans la section suivante.

Le préfacier *O.R.C.* dénonce une interprétation qui s'apparente ainsi explicitement au modèle des lectures récusées quoique produites :

> A relire tout ceci, je mesure combien l'interview radiophonique est tout de même un genre faux.
> (XIX, 18)

La première citation des *Entretiens* n'avait pas donné lieu à une telle dénonciation d'une schématisation qui oppose l'écrit à l'oral :

> Parce que le désir de "faire tenir" dans le temps alloué ce qu'on exprime vous entraîne à simplifier, à constamment

> compter, aux dépens de ce qu'on dit, avec ce qu'on va dire après.
>
> (XIX, 18) [35]

Non seulement l'aveu a été repris (collé) mais l'hypothèse de la fidélité n'est pas démentie :

> Mais pourtant, au delà de ces simplifications forcées, la dernière phrase me ramène à l'essentiel, à ce qui devrait être le sujet même de cette introduction au roman, de quoi j'avais l'impression d'avoir parlé : à la vie, *notre vie*, Elsa.
>
> (XIX, 18)

La restriction, soulignée par l'italique, situe *Aurélien* à mi-chemin entre les écrits de 59 et la préface du tome 7, entre l'objectivité revendiquée pour *Les Communistes* et l'impossible vérification d'une histoire essentiellement privée.

De même au lecteur virtuel, pris à parti dans le tome 7, se substitue l'image de lecteurs situés dans ce futur immédiat que suppose "normalement" l'écriture préfacielle :

> Il faudrait que celui ou celle qui va lire *Aurélien* puisse voir s'y développer le roman, comme il s'est écrit, dans notre vie.
>
> (XIX, 18)

Et si la préméditation ressurgit, elle ne recoupe aucune des versions *O.R.C.* :

> Et comme notre vie, c'est-à-dire la chose la moins préméditée, la moins préméditable, me dictait *Aurélien* au

cours des jours et des événements.
(XIX, 18)

Comme dans le cas des *Communistes* relus par *Les Incipit* (XLII, 245), c'est l'histoire qui dicte mais contrairement au dernier roman du cycle, il s'agit ici d'une histoire quotidienne, vécue à deux au jour le jour.

Puis l'image d'*Aurélien* s'efface. Le préfacier oppose deux conceptions de l'écriture romanesque, sans que l'ancienne soit référée à un roman particulier, ni même au cycle toujours innommé :

> En ce temps-là, j'en avais déjà conscience, mais je tenais alors pour nécessaire au roman que, si la vie, les événements (l'histoire) me dictaient le roman, tout fût fait pour les effacer, ne laisser que leurs reflets indirects dans la chose inventée, la péripétie imaginaire.
> (XIX, 18)

Le personnage de l'auteur rend ses collages invisibles, indissociables de la "chose inventée". Mais comme le soulignent le choix des termes et la parenthèse, il ne s'agit pas d'emprunter au "monde réel" quelques éléments isolés.

Oeuvres anciennes et contemporaines s'opposent pour de tout autres raisons que celles avancées à la fin de la préface des *Beaux quartiers* :

> Aujourd'hui, et c'est là sans doute en quoi la vie et l'histoire m'ont profondément changé, j'ai tendance à penser que ce qu'il y a de précieux dans le roman, c'est tout juste le lien entre le romanesque et le réel, ce qu'il y a dans le journal et ce qu'il y a dans une chambre quelque part entre un homme et une femme, par exemple.
> (XIX, 18)

Pas plus qu'il ne réfère la conception ancienne au *Monde réel*, le préfacier n'associe celle d'aujourd'hui au "Mentir-vrai", comme le fait le tome 15 (p.18-19). Parce qu'il ne s'agit pas seulement de laisser subsister côte à côte, le réel et l'inventé, mais aussi de juxtaposer histoires intime et collective, à la manière de *Blanche* ou de *La Mise à mort*.

Contrairement à la préface des *Beaux quartiers* encore, le préfacier ne retracera pas l'histoire de cette démarche-là. Il en esquisse cependant l'origine :

> Cela m'entraînerait trop loin de développer cette donnée, on en trouverait peut-être les reflets plus ou moins inconscients dans tous les romans que j'ai écrits, à partir d'*Anicet* même, mais c'est précisément pour développer cela que j'ai écrit *La mise à mort* qui a paru huit mois avant l'instant où j'écris ceci, et que j'écris actuellement *L'Oubli*, dans l'intention d'achever ce roman au cours de cette année 1966 où nous sommes.
>
> (XIX, 18-19)

Latence et prise de conscience ne figurent plus qu'à l'état de trace dans une histoire qui d'*Anicet* à *L''Oubli* élude encore une fois la référence au *Monde réel*.

L'esthétique nouvelle ne sera guère présentée plus avant :

> Il ne faut pas mettre les bouchées doubles.
>
> (XIX, 19)

Pas plus que dans la postface des *Communistes* ou dans les extraits de *J'abats*, il ne s'agit, à ce stade de l'analyse, de restaurer le statut de fiction d'*Aurélien*. Le préfacier suggère plutôt deux manières - l'une posée

comme ancienne et l'autre non - de rompre avec un contrat de fiction. La première ménage le vraisemblable et la transparence, la seconde rompt en partie avec elles. L'une masque l'empreinte de l'histoire individuelle et l'autre non.

La préface d'*Aurélien*, contrairement à celle des *Beaux quartiers*, minimise l'importance de la rupture, l'image des "oeuvres posthumes" (XI, 44) n'est pas actualisée, mais elle tend, comme le tome 11, à éluder la fin du *Monde réel*, en substituant par exemple *Anicet* aux *Communistes*.

6. Lire ou être lu : *Le Cheval blanc* contre "Diane" (XIX, 19-20)

L'analyse du rôle du *Cheval blanc*, esquissée par l'interviewé, est reprise par le préfacier dans un développement écrit comme en contrepoint de la scène matricielle du tome 7 : les rôles s'inversent, le personnage de l'auteur se mue en lecteur du roman d'Elsa.

On peut distinguer trois étapes. Le préfacier retrace tout d'abord contexte privé puis circonstances historiques de la rédaction du *Cheval*. Vient ensuite le récit de la rédaction proprement dite : il condense les étapes prêtées, dans le tome 7, aux divers lecteurs qui accompagnent l'écriture romanesque, de la conception jusqu'à la publication. Le dénouement enfin ramène, par le biais d'une généralisation discursive, le personnage de l'auteur ancien.

6.1. Les circonstances de la rédaction du *Cheval blanc* (XIX, 19)

Rétrospection et retour de la seconde personne soulignent la rupture avec les pages précédentes :

> Revenons-en, veux-tu, à la vie, notre vie de 1942 à 1944, quand tu as écrit *Le Cheval Blanc*, et que je me suis mis à écrire *Aurélien* parce que tu avais écrit *Le Cheval Blanc*.
>
> (XIX, 19)

Elsa retrouve, à l'instar du tome 7, une position originaire; mais la romancière se substitue à la lectrice d'antan. L'image du croisement est retardée, le préfacier ne reviendra à *Aurélien* qu'à l'issue de la présentation du *Cheval*.

Pour la première fois, le préfacier se fait le biographe d'Elsa pour retracer tout d'abord le contexte privé de la rédaction :

> Tu avais achevé les nouvelles de *Mille regrets* à Villeneuve-lès-Avignon, après notre retour de Paris en août-sptembre 1941 (avec *Le Destin personnel*).
>
> (XIX, 19)

Lieux, dates, sentiments du personnage, tout est minutieusement relaté :

> Le fait que le livre allait paraitre, bien que n'y crusses pas d'abord, t'avait sans doute donné l'assurance nécessaire pour aborder le roman.
>
> (XIX, 19)

Le rôle dévolu à Elsa dans le tome 7 ne revient pas, par symétrie, au personnage de l'auteur ancien. Il n'est pas le destinataire d'une écriture naissante, mais un simple témoin, direct :

> Cependant, si je m'en souviens bien, les premières pages du *Cheval* n'ont été écrites qu'en novembre, fin novembre, ou début décembre. Sans doute sur quelque confirmation du destin de *Mille regrets* (qui ne parut qu'au début de mai 1942). J'ai un point de repère, c'est la foire qui est venue s'établir sur la partie couverte du Paillon, à Nice où nous habitions, et où tu as vu ce qui est devenu vers la page 78 du livre le *Trio de la Mort, l'échafaudage rond, avec deux escaliers pour monter sur une galerie faisant le tour du puits construit en l'air* ... où les frères Sagoin proposent à Michel d'être le troisième du trio, qui se lance en trois motos sur la paroi verticale du puits.
>
> (XIX, 19)

Pas plus le héros du roman que l'épisode du Trio ne sont véritablement présentés. Il ne s'agit pour l'instant que de dater les étapes de la rédaction, de mesurer l'intervalle qui sépare dans le temps biographie et fiction :

> La foire avait ouvert en décembre. Pour autant que je m'en souvienne, tu en étais alors seulement à l'ouverture de Michel qui vient juste après la mort de sa mère, l'histoire d'Adèle, la gérante du café à Auteuil, c'est-à-dire à un peu plus d'à mi-chemin d'où le *Trio* apparaît dans *Le Cheval Blanc*.
>
> (XIX, 19)

Une fois le calendrier établi, le préfacier évoque le contexte historique.

> Précisions qui peuvent paraître oiseuses : mais il faut comprendre que ce début de l'hiver 1941-1942 m'a laissé dans

> la gorge et les poumons un sentiment de brûlure comme lorsqu'on a avalé une trop grande bolée d'oxygène.
> (XIX, 19)

Destins individuel et collectif ("ce qu'il y a dans le journal et ce qu'il y a dans une chambre quelque part entre un homme et une femme", XIX, 18) sont devenus indissociables :

> C'étaient peut-être pour moi les jours les plus noirs de l'occupation, les Allemands davant Moscou, Léningrad assiégée, il fallait avoir le coeur bien chevillé pour croire à un renversement du destin.
> (XIX, 19)

Contrairement aux tomes 7 et 26, le recours à la métaphore souligne le rôle d'Elsa :

> L'oxygène pourtant, ce sentiment de la vie plus forte que la mort, m'est venu de toi.
> (XIX, 19)

Ce n'est pas grâce à son écriture propre (VII, 11-12), mais grâce à celle d'Elsa que l'auteur ancien échappe à l'asphyxie.

La première qualification du héros rompt avec sa présentation dans les *Entretiens* :

> De ce courage en toi, en un tel moment, pour donner vie à ce jeune homme qui semblait tomber des nuages.
> (XIX, 19)

Michel Vigaud apparaît ici comme un personnage anachronique, incongru, déplacé au regard du contexte historique de sa naissance. Plus proche de Bérénice naissante, que du combattant de la drôle de guerre qu'il deviendra dans les dernières pages du roman.

6.2. Les circonstances de la lecture du *Cheval* (XIX, 19-20)

De simple témoin, le personnage de l'auteur passe au rang de lecteur, contemporain de la rédaction, à qui réserver la dimension du non-savoir. Elsa, quant à elle, n'ignore rien d'une suite, qu'elle se borne à tenir secrète :

> Et je comprenais vaguement, ignorant où tu allais, car tu gardais jalousement pour toi *le sens* de ce livre entrepris, que l'introduction du *Trio de la Mort* dans le roman, de ce spectacle que nous avions eu un jour de fin d'automne sur l'esplanade du Paillon, par un ciel bouché comme semblait l'avenir, une lumière de désastre, c'était pour Michel (pour toi) le refus du courage inutile à la fois et la tentation du courage... comment exprimer cela ?
>
> (XIX, 19-20)

La qualification du héros se transforme. Son anachronisme apparent s'efface:

> Il me semblait pressentir ce que serait Michel, et ce qu'il devient effectivement au bout de cinq cents pages, dans ce temps où les Michel en France étaient loin d'avoir tous accepté le danger.
>
> (XIX, 20)

Le destin supposé, anticipé, de Michel est confronté - comme naguère pour Aurélien - aux avenirs réels de ceux qui ne suivront pas son exemple.

Dans le roman d'Elsa, la non-préméditation n'est qu'une apparence, le sentiment du hasard une illusion, dont sont victimes ensembles personnage romanesque et personnage du lecteur :

> J'étais pris dans cet engrenage que tu venais d'inventer; et c'est cet engrenage que l'on a appelé, plus tard, un roman picaresque, une sorte de cascade d'événements qui ont la couleur du hasard, et qui sont aussi bien les marches d'un escalier où Michel a beau faire, il ne peut que descendre comme poussé par les épaules, sans connaître son but, vers ce but de lui-même.
>
> (XIX, 20)

De même l'opposition entre deux lectures contemporaines de la rédaction, l'une valorisée, l'autre non, n'est que virtuelle :

> N'importe qui, te suivant, comme je faisais, pas à pas, aurait en ce temps-là écarquillé les yeux sans comprendre, devant cet acharnement à décrire ce personnage allant de fille en fille, et d'aventure douteuse en erreur manifeste.
>
> (XIX, 20)

Le préfacier retrace une méprise qui n'aura pas lieu; met en scène un lecteur censément prisonnier des apparences, du faux-semblant de gratuité, étonné de l'anachronisme de surface que dégage le personnage romanesque.

En fin de parcours, réception réelle et lecture privée ne se différencient plus :

> Ce livre qu'on a lu par la suite dans les prisons et les camps comme une sorte d'encouragement clandestin, moi, j'ai

> été le premier à en subir le bizarre enivrement.
> (XIX, 20)

Pas plus que le lecteur initial, le "public" ne s'est laissé prendre au piège des illusions.

A la lectrice idéale mise en scène par le tome 7, le tome 19 substitue l'image d'une romancière idéale. La "romancière-née", dont parlent les écrits de 1959 (XXIX,15), ignore les embûches qui jalonnent l'itinéraire de l'auteur ancien et qui n'épargneront pas *Aurélien* [36]. Les circonstances de l'écriture du *Cheval* anticipent celles d'*Aurélien* et se substituent aux scènes de lecture qui entourent *Le Monde réel*.

A l'intérieur de l'économie préfacielle du tome 19, la présentation du *Cheval* contribue au changement de focalisation annoncé par le titre : la genèse du personnage de Michel l'apparente à l'image initialement donnée de Bérénice et tend à l'opposer au personnage d'Aurélien.

6.3. Le retour de l'auteur ancien (XIX, 20)

Le troisième volet restaure, dans son rôle ancien, le personnage de l'auteur. Mais le clivage entre lectures réelle et potentielle cesse d'être posé comme fictif :

> Et cela, en un temps où mes amis, mes compagnons, mes complices dans cette grande conspiration de nos ténèbres exigeaient le plus généralement qu'écrire fût, et uniquement, une part de cette conspiration, je veux dire l'expression directement, *apparemment* utile de cette

> conspiration, de ses buts immédiats, le reflet des tâches à entreprendre, l'encouragement à cela et à rien d'autre.
> (XIX, 20)

Aux lecteurs d'Elsa, percevant "l'encouragement clandestin" prodigué par son livre, se substituent les successeurs d'un Marty, dont les exigences auraient acquis, en raison du contexte historique, une réelle légitimité.

> Et sans doute que je m'efforçais de répondre à cette exigence : puisque c'est alors que j'ai *inventé* une certaine sorte de poème, qui répondait à cette exigence.
> (XIX, 20)

Le partage entre utilité immédiate et gratuité apparente sépare écritures romanesque et poétique; de nouveau, deux types d'interdits romanesques se superposent, sans que l'invention de la contrebande ne s'inscrive dans une histoire de l'écriture aragonienne [37]:

> Mais, en même temps, j'ai commencé (au printemps 1942) à écrire *Aurélien*.
> (XIX, 20)

L'écriture romanesque apparaît comme transgressive. Les successeurs d'André Marty rejoignent - comme dans le tome 26 - les membres du groupe surréaliste.

Une brève rétrospection, vers un moment antérieur à l'achèvement du *Cheval blanc*, permet d'expliciter le sens de la "leçon" fournie par Elsa à l'auteur ancien :

> Elsa venait de me donner l'assurance, me donnait chaque jour par ce qu'elle me lisait du *Cheval Blanc* l'assurance de ce

> que, même dans les conditions du désastre français, le roman, c'est-à-dire l'écriture indirecte, demeurait la seule expression valable de l'espoir, la preuve de la croyance profonde en la possibilité de changer le monde.
> (XIX, 20)

Le commentaire renoue avec le dilemme, posé dans le tome 11, par le troisième collage. Mais la préface d'*Aurélien* attribue au personnage d'Elsa romancière ce que celle des *Beaux quartiers* prête à l'auteur ancien. Dans les deux cas, le personnage de l'auteur opte pour l'écriture (et l'utilité) indirecte, mais celui des *Beaux quartiers* renonce à la gratuité, celui d'Aurélien au contraire ne se contente plus de "servir". Enfin quand la préface des *Beaux quartiers* réconcilie écritures romanesque et poétique, pour celle d'*Aurélien*, le roman, par essence, s'oppose au poème seul susceptible d'être directement utile [38].

La rédaction de *Blanche*, contemporaine de la préface d'*Aurélien*, n'est pas étrangère à l'inversion des rôles inaugurés par le tome 7 [39]. A la question d'Elsa-lectrice de "Diane" succède une réponse d'Elsa-romancière, qui ne cherche plus à savoir qui mais comment aider. Elsa remplace Marcel Cachin dans une "scène terminale", comme le sont celles du tome 26, cependant la rédaction d'*Aurélien* s'oppose à l'abandon des *Communistes*. Pourtant le retour du croisement interdit de relier non seulement *Aurélien*, mais la poésie de la Résistance à l'ensemble de l'oeuvre aragonienne.

7. "L'interchangeabilité" des rôles ou Bérénice, substituée à Aurélien (XIX, 20-23)

La préface du tome 19 s'achève sur l'histoire de la rédaction proprement dite. Le récit couvre l'ensemble de la durée (de la conception à l'achèvement du roman) mais il se scinde en deux parties qui séparent le roman de son épilogue, quoique l'un et l'autre se nourrissent du *Cheval blanc*.

Dans un premier temps, le préfacier revient en arrière pour retrouver *Le Monde réel* pour la première fois nommé, formuler le lien qui unit *Les Voyageurs de l'impériale* et *Aurélien*, puis il aborde les circonstances précises de la rédaction. Mais une anticipation présente la version *O.R.C.*. Au-delà le préfacier revient vers l'écriture ancienne, vers ce qui deviendra *Les Communistes*, dont la rédaction précède effectivement celle de l'épilogue d'*Aurélien*.

C'est sur sur son ultime interprétation que s'achève la préface du dernier roman croisé des *O.R.C.*1.

7.1. Ecrire *Aurélien* pour retrouver *Le Monde réel* (XIX, 20-22)

Le préfacier, à la suite de l'interviewé du second extrait, revient sur la position particulière d'*Aurélien* à l'intérieur d'un cycle qui n'avait pas encore été mentionné.

> Ecrire *Aurélien*, c'était renouer avec ce dessin entrepris en 1933, le cycle du *Monde réel*. C'était renouer avec moi-même.
>
> (XIX, 20)

Mais la référence au cycle n'actualise pas celle au réalisme, ni *a fortiori* au réalisme socialiste. C'est un itinéraire privé que le préfacier retrace.

Des *Voyageurs* à *Aurélien*, la même "erreur" est reconduite. Beaucoup plus ostensiblement ici :

> J'avais laissé mon travail, après trois romans, sur les dernières phrases des *Voyageurs*, c'est-à-dire à l'aube de la guerre de 14, *Oui, mais Jeannot, lui, eh bien il ne connaîtra pas la guerre ! Pascal pendant quatre ans et trois mois a fait pour cela son devoir...*
>
> (XIX, 20)

En effet commentaire et citation se contredisent : le roman n'est-il pas censé s'arrêter en 14 alors même que le héros revient "quatre ans et trois mois plus tard" ? Mentionner le cycle, ce n'est pas enserrer *Aurélien* dans l'histoire du réalisme aragonien, de même citer *Les Voyageurs* ce n'est pas doter Pascal d'un statut d'ancien combattant.

A la manière des *Entretiens* encore, le préfacier passe d'une guerre à l'autre, de celle censée séparer les héros, à celle censée séparer les romans :

> Il y avait eu entre ces phrases et *Aurélien* la guerre de 39-40, la défaite, l'occupation, les Allemands aux portes de Stalingrad, aux portes du Caucase... c'est dans ce temps-là, dans cet été terrible, que tu achevais *Le Cheval Blanc*.
>
> (XIX, 20)

Mais à l'hypothèse du divorce a succédé celle du croisement. L'histoire de la genèse d'*Aurélien* s'inscrit désormais dans une trilogie romanesque.

> Ecrire *Aurélien*, cela voulait dire placer, entre nous, entre ce destin comme le ciel tombé sur la tête, et cette phrase dernière des *Voyageurs*, placer le roman qui serait l'explication des hommes sortis de la première guerre mondiale et amenés devant le drame, l'énigme de la seconde.
> (XIX, 21)

Les Voyageurs se substituent à *La Fin de Chéri*, *Le Cheval blanc* à *Gilles*, non nommé, de même que Michel au destin du "second" Drieu :

> Il fallait entre Pascal Mercadier et Michel Vigaud faire la place d'Aurélien Leurtillois.
> (XIX, 21)

Roman et personnage sont conçus ensembles, pour l'un et l'autre, le préfacier réitère ce que l'interviewé disait du roman de Colette :

> Ceci a été pour moi une entreprise consciente, formulée.
> (XIX, 21)

Le Cheval blanc dessine l'horizon vers lequel tendent *Les Voyageurs* et *Aurélien*, comme un troisième roman sur lequel refermer *Le Monde réel*.

Le préfacier passe ensuite aux circonstances de la rédaction, récit tout entier placé sous le signe du croisement :

> *Le Cheval Blanc* est parti pour sa destinée sensiblement à l'heure où nous devions abandonner la vie d'apparence légale que nous menions à Nice. *Aurélien* n'était encore qu'à peine entrepris, je crus que les conditions de l'illégalité

> allaient me forcer à l'abandonner.
> (XIX, 21)

L'inconguité apparente qui caractérisait le héros imaginé par Elsa s'applique ici aux conditions de l'écriture.

> Tout au contraire, elles devaient se montrer favorables à l'écriture.
> (XIX, 21)

La biographie de l'un croise la "bibliographie" de l'autre :

> J'ai repris *Aurélien*, en novembre, dans cette maison que nous avons appelée *le Ciel*, qui est décrite au début des *Amants d'Avignon*, dans la montagne, avant que tu sois même venue m'y retrouver : pour t'attendre.
> (XIX, 21)

En une phrase l'essentiel du roman est parcouru :

> Le reste du livre, le grenier de Monchat, la petite maison de Saint-Donat m'ont donné pour lui de longues heures, et je n'ai peut-être jamais écrit si *tranquillement* quoi que ce fût, que cette part, la majeure, d'*Aurélien*.
> (XIX, 21)

Le préfacier laisse le roman à son inachèvement, pour présenter, en une phrase, la version *O.R.C.* :

> Si je compare l'écriture d'*Aurélien* à celle des *Voyageurs* (qui a, on le sait, nécessité des remaniements fondamentaux du langage même, dans ce roman si insatisfaisant pour moi, à relecture, avant de le donner aux *OEuvres croisées*), je comprends que, pas seulement en raison du "roman" à

> proprement parler, *Aurélien* ait toujours été pour moi dans ce que j'ai écrit un livre de prédilection.
> (XIX, 21)

Le roman ancien ne se réécrit pas de l'intérieur : Bérénice, aux yeux du préfacier, ne dépasse pas plus Aurélien que l'épilogue, le roman. De même il n'existe pas de réécriture *O.R.C.* : la seconde version des *Voyageurs* efface celle d'*Aurélien* dont il ne sera plus question [40]. Le déplacement évite une nouvelle fois d'évoquer le contexte de la fiction romanesque.

La préférence accordée à *Aurélien* ne tient pas qu'à la seule fiction - ni aux "choses dites" -, elle concerne indirectement le "langage" [41]. Mais pas plus que les romans dénoncés au début de la préface n'étaient cités, "ce que j'ai écrit" (qui exclut "tout ce que j'ai écrit") ne renvoie explicitement au *Monde réel*.

La rétrospection vers le contexte de la rédaction comporte encore la mention de l'inachèvement d'*Aurélien* :

> En fait, à quelques retouches près, et l'épilogue, je l'ai terminé en 1944, probablement au mois de mai. En tout cas, avant le débarquement de juin.
> (XIX, 21)

Entre roman et épilogue, une rédaction nouvelle s'amorce :

> Suffisamment avant, pour que j'aie pu remplir deux petits cahiers, dont je ne connaissais pas encore le destin, qui n'avaient rien à faire avec *Aurélien*, et qui se trouveront à côté du manuscrit d'*Aurélien* dans cette grosse boîte à biscuits emportée par nous, avec un minimum de bagages (le mot même me paraît ridicule d'importance) quand, quelques jours après le débarquement de Normandie, a eu lieu cette expédition *punitive* des Allemands sur Saint-Donat (juste

> après la nuit du parachutage décrite dans *Le Premier accroc...*)
>
> (XIX, 21)

L'hypothèse de la non-préméditation est ranimée mais le préfacier semble oublier les deux cahiers :

> Nous avions dormi, quoi ? une heure, deux heures, après un long jour et une longue nuit, revenant du parachutage. Pas même. Il y a là dessus deux, trois pages dans *Le premier accroc...*
>
> (XIX, 21)

Raconter c'est encore parcourir l'oeuvre d'Elsa, pour ce qu'elle dit comme pour ce qu'elle tait :

> Tu n'as pas raconté ces deux jours dans la ferme sur le plateau où nous avons attendu le départ des Allemands et les nouvelles du pays. Je ne vais pas le faire ici.
>
> (XIX, 21-22)

A l'accélération qui permettait de retracer en quelques phrases la durée de la rédaction d'*Aurélien* se substitue un ralentissement qui creuse l'écart entre roman et épilogue :

> Car, ici, tout ce qui m'importe, c'est la combe, - dans le Soissonnais on disait une *creute*, comme il me souvient de 1918, - à contre-pente de la ferme, dans le vallon au-dessous d'elle, une comble de sable où les paysans garent leur moisson. Les nôtres, de paysans, ceux chez qui nous avaient laissés les gars du maquis, partis pour garder la route vers Tain-l'Hermitage, je dois dire qu'ils ne nous inspiraient pas grande confiance, avec une certaine venette de notre présence, mécontents que nous écoutions la radio, prétendaient-ils pour le prix de l'électricité, regardant avec méfiance mon rasoir électrique - ça aussi, ça coûte! -

> et nous avions, en cachette d'eux, porté nos manuscrits dans la combe, enterré nos boîtes de fer dans le sable.
> (XIX, 22)

Fiction et autobiographie, textes de l'une et manuscrit de l'autre, se croisent jusqu'à ce que les deux cahiers trouvent, par anticipation, leur destination au-delà d'*Aurélien* :

> Ce n'était pas *sous un pêcher* comme les cahiers de Louise Delfort, mais les nouvelles du *Premier accroc* et *Aurélien* étaient là et, avec, les deux petits cahiers de quoi je ne savais trop ce qui sortirait, et qui contenaient en réalité deux chapitres de ce que devint *Les Communistes* cinq ans plus tard.
> (XIX, 22)

Brusquement, le préfacier en revient à *Aurélien*, toujours inachevé :

> Il manquait cependant à *Aurélien* son épilogue. J'avais reculé à l'écrire, cela demandait à l'homme de 1944 une difficile accommodation du regard.
> (XIX, 22)

Et l'écriture sans but, sur laquelle *La Fin du "Monde réel"* ne reviendra pas [42], trouve ici une utilité indirecte :

> Peut-être les pages sans but encore par quoi j'étais revenu à 1939, à la défaite espagnole, ces minutes de l'exode des Républicains vers la France, avaient-elles pour inconsciente intention de me rendre possible ce retour en arrière dans ma réalité, qui se présentait comme un bond en avant du roman.
> (XIX, 22)

Les fragments de 43 restaurent la dimension du non-savoir, mais loin d'ouvrir sur la suite de leur roman "d'accueil", ils permettent à l'auteur d'achever *Aurélien*.

Avant celles de *La Fin du "Monde réel"* et des *Incipit*, cette version de l'écriture naissante voue plus radicalemet encore que les suivantes *Les Communistes* à l'abandon.

Avant même que ne s'écrive l'épilogue, *Aurélien* s'inscrit dans un cycle redéfini, qui des *Voyageurs* au *Cheval blanc*, ne laisse de place ni pour le dernier roman du cycle ni pour une quelconque revendication de fidélité au réalisme socialiste.

7.2. L'épilogue, "pour qu'ici soit complète l'histoire du croisement" (XIX, 22-23)

Changeant de paragraphe, le préfacier aborde la dernière étape de la rédaction :

> Quand il ne fut plus nécessaire d'enterrer des boîtes à biscuits dans les combes, je donnai sa fin à mon roman, cette image de juin 40.
>
> (XIX, 22)

L'épilogue d'*Aurélien*, qui anticipe l'arrêt du roman suivant sur Dunkerque, condamne *Les Communistes* à la répétition.

A l'inconsciente intention qui relie les deux derniers romans du *Monde réel* s'oppose le projet délibéré qui unit de nouveau *Aurélien* au *Cheval blanc* :

> Pour qu'ici soit complète l'histoire du "croisement", j'attirerai l'attention sur un fait que cet épisode de notre exode à nous, écrit tout juste deux ans après que tu eus achevé les dernières pages du *Cheval Blanc*, avait pour but d'aligner dans le temps *Aurélien* (et tout *Le Monde réel*) sur la fin du *Cheval* [...].
>
> (XIX, 22)

L'éviction des *Communistes* est confirmée. Au-delà d'*Aurélien* et des *Voyageurs*, *Le Cheval blanc* constitue l'horizon du cycle tout entier relu à la lumière du croisement :

> [...] car, mises à part les quatre pages finales de celui-ci qui sont là pour amener la lettre par quoi nous apprenons la mort de Michel Vigaud, le roman à proprement parler se termine avec le chapitre antérieur, quand Simone en juin quitte Paris : *L'embouteillage épais comme la nuit commençait à la Porte...*
>
> (XIX, 22)

La fin du *Cheval blanc* installe à son tour *Les Communistes* dans la redondance.

Au-delà s'amorce une relecture de l'épilogue, non plus à la lumière des fragments de 43 mais à celle du croisement :

> C'est dans cet embouteillage épais qui se prolonge à travers la France que Bérénice et Aurélien se retrouvent, et que Bérénice meurt, comme il fallait bien que mourût Michel.
>
> (XIX, 22)

Une nouvelle confusion lexicale - qui tend comme les précédentes à confondre histoires réelle et fictive - amorce une dernière éviction : celle du héros éponyme.

> Mais cet épilogue est écrit au moment où l'on voit le bout du tunnel, entre les deux débarquements. A cette minute où l'exaltation s'empare d'un peuple, et la France trouve son épilogue à une période, à un *roman* de son histoire, j'avais pleinement notion d'écrire cette fin à *Aurélien* comme un pendant, une réponse à la fin du *Cheval Blanc*.
>
> (XIX, 22-23)

La dimension consciente est réaffirmée, les termes de la comparaison ("pendant, réponse") renvoient à l'analyse d'Aurélien comme réplique de Chéri puis de Michel Vigaud, mais le roman, voire l'épilogue seul, se substituent au protagoniste masculin.

Et l'analyse se focalise sur Bérénice, pour une rectification qui vise autant les propos tenus par l'interviewé que ceux du préfacier :

> On peut y voir comment *le goût de l'absolu* chez Bérénice, s'est, avec la vie, transformé en cette conscience, que vous l'appeliez morale ou politique, qui lui fait dire : *Il n'y a vraiment plus rien de commun entre vous et moi, mon cher Aurélien, plus rien...*
>
> (XIX, 23)

Le moment de la synthèse est atteint : la genèse d'un personnage apparemment anachronique et son ancrage, révélé par l'épilogue, dans une situation historique sont réconciliés, en même temps que les versions du préfacier et de l'interviewé. Mais la traduction morale ou politique de la passion de l'absolu est prêtée au lecteur virtuel.

De même que la comparaison entre *Aurélien* et *Les Voyageurs* interrompait le récit de la rédaction, la relecture de l'épilogue est suspendue. Cette fois cependant le point de vue des critiques se substitue à celui du préfacier :

> Je dis ceci pour les critiques *de gauche* qui m'ont été faites de cette introduction d'un concept aussi peu "scientifique" (c'est bien comme ça qu'on dit ?) que le goût de l'absolu, dans *Aurélien*.
>
> (XIX, 23)

Rien ne permet de situer précisément le moment de la réception. Le tome 19 ignore le dispositif du tome 7. La remarque rappelle les dernières pages de la préface des *Cloches*, la lecture de Victor par la critique marxiste, cependant le ton - guillemets et parenthèses le soulignent - est tout autre. A l'inverse des scènes de méprise comme des réponses aux critiques, la mention de la parole de l'autre porte la marque de l'ironie [43].

Bérénice efface Aurélien du côté de la réception comme de l'écriture ancienne :

> Et le parallèle en cela se fait non point entre Aurélien Leurtillois et Michel Vigaud, mais entre Bérénice et Michel.
>
> (XIX, 23)

Le changement de focalisation, annoncé par le titre préfaciel, passe par l'identification au héros d'Elsa [44].

Le décalage d'une guerre, maintenu malgré l'épilogue entre Aurélien et Michel, s'abolit :

> D'ailleurs ne sont-ils pas de la même génération ? A deux ans près, je ne vérifie pas, ils ont le même âge.
> (XIX, 23)

Leur destin témoigne d'une démarche commune aux deux auteurs; ils allient, l'un et l'autre, gratuité apparente et utilité indirecte :

> L'un comme l'autre auront en fait perdu la vie pour rien... je veux dire pas pour une victoire. Pour quelque chose tout de même, car Michel, ceux qui vont, deux, trois ans après sa mort, reprendre le combat verront en lui leur grand frère [...]
> (XIX, 23)

L'ultime confrontation entre héros fictifs et réels - qui rappelle la lecture du *Cheval* comme "encouragement clandestin" - trouve, du côté d'*Aurélien*, son équivalent implicite :

> [...] et Bérénice est morte *pour* donner couleur à ce que devient Aurélien. Par un autre chemin que l'insulte ou la lutte armée.
> (XIX, 23)

La préposition, en italique, souligne la finalité indirecte des dernières pages. L'essentiel est de répondre, fût-ce à titre posthume, au Drieu, auteur d'un article de dénonciation, sinon de *Gilles*. L'ensemble de la relecture préfacielle, la substitution de Bérénice à Aurélien, tend vers cette réponse indirecte.

Le divorce des personnages romanesques, une dernière fois examiné, n'est plus la conséquence de la première guerre mondiale ni du divorce frôlé pendant la seconde :

> Bérénice sait qu'il n'y a plus rien de commun entre elle et Aurélien. L'abîme s'est creusé entre eux, voilà ce qu'elle proclame à la dernière minute.
>
> (XIX, 23)

Dimensions historique et intime du drame sont indissociables :

> Aurélien, c'est celui qu'elle a aimé, et dont l'histoire a fait cet homme, qui est étranger à son amour.
>
> (XIX, 23)

Ni optimiste, ni pessimiste, *Aurélien* ainsi relu n'ouvre sur rien, le roman se referme sur son épilogue [45].

Dans le dernier paragraphe, la chronologie n'est qu'apparemment restaurée :

> Et, à côté du manuscrit d'*Aurélien*, il y avait dans la combe, aux derniers jours du drame commencé par la mort de Michel et la mort de Bérénice, les graines d'un autre roman.
>
> (XIX, 23)

Les Communistes ne sont cités qu'en note, et c'est sur le roman qui précède *Aurélien* que la préface se clôt :

> Comme la dernière phrase des *Voyageurs*, trop amère pour demeurer la dernière, appelait cinq ans plus tôt cet *Aurélien* dont je n'avais pas idée.
>
> (XIX, 23)

La trilogie formée par *Les Voyageurs*, *Aurélien* et *Le Cheval blanc* est maintenue. *Le Monde réel* ne s'achève pas sur l'unique roman constamment décrit dans le tome 19 sous le signe de la non-préméditation.

Conclusion du chapitre V

Le relecture d'*Aurélien* ne se conforme pas au programme proposé par la première page de la préface. Elle relève d'une "envie de taire" que masque "l'envie de dire" (XIX,11), proclamée par le titre ou l'aveu fait à Francis Crémieux. Aucun autre roman du *Monde réel* n'est placé ainsi sous le signe d'une préméditation, maintenue tout au long de la préface.

La relecture d'*Aurélien* n'illustre pas non plus cette actualité, également évoquée par la première page. A l'exception de la genèse de Bérénice, qui relie le roman à l'oeuvre passée et à venir, *Aurélien* est coupé de toute racine comme de tout prolongement.

Dans ce voyage au travers d'une aventure de part en part consciente, deux exceptions (l'oubli de Blanche et les graines du roman suivant) signalent la double entorse faite au programme tracé par l'ouverture préfacielle.

Parce qu'il s'agit de répondre à Drieu, par l'analyse de la genèse d'Aurélien d'abord, par l'identification de Bérénice et de Michel ensuite, la revendication d'une écriture préméditée exclut la référence au réalisme socialiste comme aux *Communistes* [46].

Là réside l'essentiel de la différence avec *J'abats*. Dans un extrait non repris de "Il faut appeler les choses par leur nom", "l'auteur" propose de voir dans les quatre premiers romans du *Monde réel* une préparation d'un roman final, plus ou moins prévu dès *Les Cloches*. Relecture à la manière de *La Comédie humaine*, qui s'attache au retour des personnages :

> J'avais d'autre part besoin de ces romans pour préparer des personnages pour un roman de plus d'ampleur, où je voulais pouvoir faire l'économie de leur passé : aucun plan

> de ce dernier roman, ni de ceux qui m'y menaient, n'était arrêté dans ma tête, mais j'avais, dès le début, pris la décision de donner aux romans que j'entreprenais une certaine inclinaison propre à les faire converger vers ce roman que j'envisageais depuis *Les Cloches de Bâle*, c'est-à-dire depuis 1934.
>
> (*J'abats*, 143)

Dans ce dispositif global, *Aurélien* joue un rôle central :

> La zone commune des personnages devait surtout devenir plus importante à partir d'*Aurélien*, où figurent et les personnages des *Cloches de Bâle*, comme Diane de Nettencourt, des personnages des *Beaux Quartiers* comme Edmond Barbentane, des personnages des *Voyageurs de l'Impériale*, comme l'Oncle Blaise.
>
> (*J'abats*, 143-144)

Il s'agit, dans le texte de 59, de répondre aux critiques des *Communistes*. Stratégie de défense dans laquelle *Aurélien* est engagé, comme *La Semaine sainte* dans l'extrait repris pour le tome 29.

Répondre à l'auteur de *Gilles*, dans le tome 19, interdit de reconduire une telle analyse, mais également de relire le roman sous le signe de la non-préméditation ou encore d'une intertextualité qui cesserait de confondre pilotis et personnages, comme de se confondre avec "l'écriture contre". Une relecture croisée avec *L'Education sentimentale* aurait pu mettre l'accent par exemple sur la nuit de la Saint-Sylvestre, où le roman tourne [47]. Mais l'on rejoint ici l'autre interdit de la préface d'*Aurélien*, celui qui frappe l'époque décrite dans le roman et ces personnages sans pilotis. Pas plus que Zamora par exemple, Paul Denis n'est cité [48]. Le tome 19 sépare des âges irréconciliables. L'après 14 et l'après 39 ne se

rencontrent pas. Jamais l'ère d'Elsa - qui absente toute référence au réalisme - n'a été à ce point disjointe de l'époque du passage.

Conclusion
de la deuxième partie

1. Tomes 19, 7 et 26

L'hétérogénéité de la préface d'*Aurélien* transforme le mécanisme de la prétérition. Aux lectures anciennes des tomes 7 et 26 s'opposent des relectures divergentes : quatre configuratios sont possibles. La première oppose l'interviewé au préfacier *O.R.C.* que ce dernier prenne en compte le destin de Drieu ou qu'il récuse l'anecdote du divorce frôlé. Dans la seconde, c'est au contraire l'interviewé qui rectifie la version proposée par le préfacier : ainsi Bérénice devient-elle à son tour la représentante d'une situation historique donnée.

Troisième possibilité : le second fragment des *Entretiens* récuse en partie le premier, en substituant du côté des sources, *Le Cheval blanc* à *La Fin de Chéri* et en se déplaçant ostensiblement, du côté de l'autobiographie, des années vingt aux années d'Occupation.

Enfin la rectification peut jouer à l'intérieur de l'écriture *O.R.C.*. Pour chacun des protagonistes, pris successivement, il s'agit de "sous-écrire" puis de "sur-écrire" la réalité, mais à la fin de la préface, écrire, c'est de nouveau "croiser Elsa".

L'hétérogénéité entraîne une autre conséquence : la disparition des modèles fédérateurs, qui organisent préface et postface des tomes 7 et 26.

Les *O.R.C.*1 proposent essentiellement deux formes de réécriture. L'une interne et synchronique caractérise notamment le tome 7, l'autre diachronique sera illustrée par la seconde version des *Communistes*.

L'hypothèse d'une réécriture interne, à la façon des *Cloches*, n'est qu' esquissée par le second extrait des *Entretiens*. Sans formuler un modèle aussi explicite que celui du tome 7, l'interview tend à superposer personnages et architecture romanesques : Bérénice dépasse peu ou prou Aurélien, comme l'épilogue le roman. Mais cette analyse est démentie par le préfacier qui se refuse à lire *Aurélien* sur le modèle des *Cloches*.

Quant à l'hypothèse diachronique, la réalité de la réécriture pour les *O.R.C.* est purement et simplement passée sous silence. Les liens avec *Les Voyageurs* et *a fortiori* avec *Les Communistes* ne sont pas établis par le préfacier.

Le traitement de la non-préméditation va dans le même sens. La préface d'*Aurélien* ne tend pas, comme dans le tome 7, à relativiser la part du non-savoir. Le choix de se "borner à la prémonition de la guerre" n'est dans la préface des *Cloches* acquis qu'à l'épilogue. L'équivalent est, dans le tome 19, posé dès l'analyse de la genèse d'Aurélien. Refus d'une morale trop évidente (tome 7) et nécessité de banaliser (tome 19) sont en effet des décisions de même nature : dans les deux cas, la volonté d'agir sur le lecteur ancien est reconnue, mais elle se double du refus "de mettre les points sur les i".

L'ensemble préfaciel n'anticipe pas pour autant la postface des *Communistes*, dominée par l'annonce imprudente et la préconception. La rédaction d'Aurélien n'exige pas de déconstruire une préméditation trop contraignante.

Rien dans *Aurélien* ne relève d'une écriture dépassée, héritage de l'omniscience balzacienne, à la façon des *Communistes* 1. *Aurélien* ignore toute forme de hiérarchisation.

La préface du tome 19 ignore non seulement la référence au réalisme socialiste, mais également au réalisme seul ou à une quelconque expression équivalente. Nulle généralisation discursive ne concerne ici la conception aragonienne du roman, ni n'annonce, sur un mode impersonnel, l'avenir. Le seul fragment discursif - sur lequel se clôt la genèse d'Aurélien - énonce une conception passée et présente du roman qui tait le romancier qu'elle dénonce.

La "nécessité de faire le gris" ne vise pas à comparer diverses définitions du réalisme, voire du roman. Le tome 19 ignore aussi bien les clivages (Ducasse/Lautréamont, Naturalisme/réalisme...) que les tentatives de réconciliation à la manière du tome 26. En même temps que la référence au réalisme, celle au surréalisme - et aux surréalistes "peints" dans le roman - manque.

Reste le retour final du croisement. Le spectacle de la naissance de Michel est, en lui-même, l'équivalent de la scène originaire du tome 7 : il nous ramène vers un moment antérieur à la conception d'*Aurélien*, puis le préfacier retrace une dernière fois les étapes du livre : du projet de l'auteur ancien jusqu'à la fin, différée puis atteinte, de la rédaction.

Mais la "scène originaire" du tome 7 a été déplacée vers l'arrière du texte préfaciel, elle n'organise pas l'ensemble de la relecture d'*Aurélien*; elle complète la déconstruction du *Monde réel* vers laquelle tend chacun des abandons précédemment cités. Pas plus que Bérénice ne se range dans une lignée féminine qui appartiendrait en propre au cycle

réaliste, elle ne prend place dans une lignée masculine. "Réplique" de Michel, elle ne succède pas à Victor - par qui advient le sens politique des *Cloches* - ni n'anticipe le Raoul des *Communistes*, grâce auquel mesurer l'esprit d'ouverture de l'auteur ancien. La différence est plus radicale avec *La Fin du "Monde réel"* qui ignore tout croisement des oeuvres anciennes.

2. Tomes 19 et 29

L'hétérogénéité de la préface d'*Aurélien* et l'abandon des modèles *O.R.C.* désolidarise *Aurélien* du *Monde réel* et particulièrement des *Communistes*, sans que le préfacier opte pour une articulation avec *la Semaine sainte*. La reprise, dans le tome 29, de l'analyse de Théodore Géricault à partir du pilotis de Michel Vigaud, signale *a posteriori* l'existence d'une possibilité que le préfacier *O.R.C.* n'exploite pas davantage dans une préface que dans l'autre [1]. La "genèse croisée" de Bérénice et Théodore à partir de Michel (ou de James Dean) est déposée dans l'espace *O.R.C.* sans commentaire.

De même l'originalité de chacun des deux romans est, dans une certaine mesure, méconnue, relativisée du fait de l'abandon d'une écriture spécifiquement ou totalement *O.R.C.*.

La relecture d'*Aurélien* est à bien des égards plus proche de l'esprit de *J'abats* que de celui des *O.R.C.*1. Dans le tome 19, comme dans le tome 29, les deux réductions, dénoncées par le tome 7, sont mises en pratique. Réduction au sens qu'il s'agisse du personnage d'Aurélien, tel qu'analysé par l'interviewé comme par le préfacier, ou

de la figure du couple, mais la signification du divorce appartient cette fois à l'interviewé seul.

De même le glissement incessant vers l'autobiographie, la confusion entre personnages réels et fictifs caractérisent les deux ensembles préfaciels.

Cependant la nécessité de répondre à Drieu fait diverger les tomes 19 et 29. Contrairement à *La Semaine sainte*, *Aurélien* n'est pas ramené au rang de simple illustration d'un réalisme socialiste bien compris, ni analysé dans sa relation aux *Communistes*. Si *La Semaine sainte* apparaît comme une sorte de réédition du dernier roman du *Monde réel*, *Aurélien* n'en est pas l'anticipation. Si redondance il y a, elle caractérise cette fois implicitement la première version des *Communistes*.

Aurélien apparaît, dans les *O.R.C.*1, comme un roman sans suite immédiate, coupé tant des Communistes (en dépit de Jean et de Cécile) que de *La Semaine sainte* (en dépit de Théodore).

3. Tomes 19 et 11

Un certain nombre de points communs rapproche la préface d'*Aurélien* de celle des *Beaux quartiers*.

L'hypothèse du changement de focalisation qui permet dans le tome 11 de relire *Les Beaux quartiers* comme un roman qui se réécrit de l'intérieur est reprise mais transformée par le tome 19. Annoncée par l'ambiguïté du titre préfaciel et atteinte au "dénouement", elle ne met pas en scène l'auteur ancien "trahissant" Aurélien au profit de Bérénice, par Paul Denis interposé [2].

Mais Bérénice ne succède pas plus à Edmond qu'à Armand en dépit de leurs itinéraires politiques tendanciellement communs. Ce que souligne la mention pour l'un comme pour l'autre des lectures anciennes.

Dans les tomes 11 et 19, le rejet de la caricature n'est exprimé que pour l'un des protagonistes romanesques. Pour Edmond comme pour Aurélien, la possibilité d'un destin "poussé au noir" est récusée par l'auteur ancien. Mais rien ne rappelle, dans le tome 19, le dispositif ludique des collages.

Chacune des deux préfaces retarde la figure du couple, la signification du "schisme" comme celle du "divorce". Il faut attendre la présentation de "Passage-club" pour que soit levée la crainte d'une opposition trop grossière entre les deux frères. De même, dans le tome 19, il faut attendre le second extrait des *Entretiens* pour que l'opposition entre "l'homme" et "la femme" recouvre celle des protagonistes romanesques.

Cependant à la différence du tome 11, le second extrait, loin d'être un point d'arrivée, constitue un point de départ pour de nouvelles lectures de l'épilogue.

"Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique" retourne ironiquement "La Suite dans les idées". A l'intertextualité masquée du tome 11 se substitue une sorte "d'anti-textualité" cachée, qui invite à compléter le modèle de la "maternité" par celui d'une "paternité" inavouée contre laquelle s'écrit *Aurélien*. Il faut pour le moins adjoindre Barrès à Colette et *Gilles* au *Cheval blanc* pour comprendre ce que n'est pas *Aurélien*.

Mais il faut aussi revenir en arrière, à la préface complétée du *Bon apôtre* dans le tome 11, pour imaginer ce qu'*Aurélien* doit à Flaubert. Si

le "biographisme" du second fragment des *Entretiens* suggère de ne pas prendre trop au sérieux l'histoire des "lunettes arrachées", la rectification *O.R.C.* ne croise pas pour autant *L'Education sentimentale* avec *Blanche*, comme le tome 11 le fait pour *la Mise à mort*.

De même pour retrouver les années vingt, si ostensiblement barrées par l'aveu radiodiffusé, le lecteur doit donc se porter en arrière (lire *Aurélien*) ou se reporter en avant, et relire la préface des *Beaux quartiers*.

La disparition des surréalistes, comme le déplacement vers les années d'Occupation, met fin à la réconciliation réussie dans le tome 11. Si surréalisme et réalisme sont absentés ensemble, roman et poésie, dans le contexte de la seconde guerre mondiale, s'opposent. Mais la contradiction se cantonne dans la synchronie : la nécessité de servir n'est pas davantage rapprochée de l'expérience de *La Sainte Russie* qu'elle n'anticipe celle des *Communistes*. Elle ne peut *a fortiori* trouver ses racines dans les préoccupations communes de Breton et d'Aragon, évoquées par l'*O.P.* par le biais de la conversation des Tuileries.

Quand le tome 11 tend à déconstruire ses propres modèles de relecture, et finalement à décroiser *Les Beaux quartiers*, la préface d'*Aurélien* est animée de la dynamique inverse. L'une s'achève sur l'image d'un cycle détaché de l'auteur comme de tout prolongement vers le présent, l'autre, dans son dernier paragraphe, remonte d'*Aurélien* vers *Les Voyageurs*, présentant *Le Monde réel* sous l'aspect d'un inaccompli perpétuel.

Le retour du croisement, dans le tome 19, renforce l'image d'un roman sans suite aragonienne. La trilogie croisée (*Les Voyageurs/ Aurélien/Le Cheval blanc*) est dans les *O.R.C.*1 indépassable.

Conclusion

Au cours de ce travail, nous avons distingué deux types de préfaces, au sein du corpus *O.R.C.*1. Pour celles situées à la périphérie du *Monde réel*, nous avons comparé deux stratégies d'éviction : l'une qui vise globalement le contexte ancien, l'autre plus étroitement les circonstances de l'écriture ancienne, remplacées par celles de la lecture; puis une stratégie de retardement, qui par le biais de l'analyse des personnages romanesques, tend à situer quand même les romans anciens dans le cadre d'une démarche réaliste, consciente, "préméditée". Pour les préfaces des romans intermédiaires, nous avons suivi pas à pas les rectifications, les contradictions d'une relecture qui s'ouvre d'emblée sur des questions d'écriture.

A l'issue d'un parcours, le plus souvent complété en notes par des incursions dans d'autres "espaces" que les *O.R.C.*, nous sommes à même de nous demander si le corpus *O.R.C.*1, considéré dans son ensemble, sans exclure la présentation du tome 4 ou celle des *Voyageurs*, correspond au profil de la préface tardive, tel que l'a mis en lumière Gérard Genette.

Selon l'auteur de *Seuils*, cinq fonctions caractérisent la préface tardive, qui peut en outre en "rattraper" d'autres, venues des préfaces originale ou ultérieure.

A considérer la première, la fonction autobiographique ', on ne peut qu'opposer les *O.R.C.* à l'*O.P.*. C'est à la collection des années soixante dix qu'il appartient d'entreprendre ce livre de mémoires que les *O.R.C.* se refusent à être. La comparaison tend à confirmer que l'interdit, posé par

l'incipit de l'*Avant-lire* des *O.R.C.*, constitue un véritable programme, globalement respecté. Certaines pages du tome 4 - analysées en notes pour leur différence avec le tome 7 par exemple - comme l'essentiel de la préface des *Voyageurs* - analysée pour cette raison en introduction - font exception. Dans les autres préfaces *O.R.C.*, il appartient souvent aux moments de généralisation discursive de faire pièce au défaut de l'histoire. Le passage au présent - gnostique - permet de surmonter la douleur, de dépasser un drame inenarrable, qui tend à confondre les époques, à superposer années trente et cinquante.

Les bribes de récit - métaphorique ou non - n'ont pas non plus pour vocation de situer les oeuvres anciennes, dans un contexte susceptible de les éclairer. Il s'agit davantage de créer les conditions de possibilité de la relecture préfacielle. Au niveau de la collection : en anticipant par exemple la rupture avec le groupe ou la rencontre d'Elsa; comme au niveau d'un roman particulier : en détournant *Aurélien* notamment de l'époque surréaliste. Dans les *O.R.C.*, l'autobiographie oscille en fiction et leurre[2].

La deuxième fonction, proposée par Gérard Genette, rejoint le programme tracé par l'incipit du tome 2, dans sa reformulation positive. "Raconter mes livres, l'écriture", c'est accepter d'entreprendre une histoire de la genèse, qui inclurait la "déclaration d'intention" de la préface originale [3]. Le projet ne constitue que rarement une sorte de préalable, à partir duquel la suite de l'histoire se déroulerait. Posé le plus souvent comme inaccessible, le moment de la conception ne cesse de se déplacer, et d'être transformé par une écriture romanesque que mime celle de la préface. Si l'absence de projet dont naît "Diane" par exemple, est

réparée par la décision "d'écrire pour toi" dont naissent *Les Cloches*; chaque partie du roman semble procéder d'une intention propre. L'hypothèse de la non-préméditation de l'écriture favorise le jaillissement de projets ponctuels, destinés à être infirmés ou confirmés ultérieurement. La préface des *Beaux quartiers* peut être lue comme le "roman" du roman qui ne sera pas écrit.

La déclaration d'intention peut être indirecte, perçue par différence avec les lectures anciennes. Chacun des lecteurs mis en scène dans le tome 7 est porteur d'un projet dénoncé par le préfacier, sinon par l'auteur ancien. De même dans *La Fin du "Monde réel"*, le postfacier énonce moins "l'intention véritable" qui présida à l'écriture de la première version des *Communistes* que celles perçues par les lecteurs anciens.

La préface d'*Aurélien* semble faire exception dans ce dispositif. Un projet est d'emblée attribué à l'auteur ancien, il n'est ni porté par une figure de lecteur ni démenti par le retour d'une écriture sans but. Mais il échappe rapidement au singulier. Contradiction et prétérition s'enclenchent là comme ailleurs, mêlant intentions autobiographique et historique, désir d'empêcher le lecteur de tourner au mal, et confession d'un drame intime par exemple.

Autre élément d'une histoire de la genèse : l'identification des sources et des pilotis. De nouveau la démarche du préfacier est de nature censément chronologique. La présentation n'est ni systématique ni même synthétique. Le préfacier ne distingue pas par exemple les personnages des lieux ou des événements. Chaque cas est abordé en fonction de l'architecture romanesque. De la première partie vers la dernière ou vers l'épilogue, selon le roman considéré. La démarche facilement identifiable s'il s'agit des *Cloches* ou des *Beaux quartiers*, est maintenue moins

ostensiblement ailleurs. La séparation des protagonistes, puis leur réunion, dans la préface d'*Aurélien*, mime encore une fois le mouvement supposé de l'écriture ancienne : d'une guerre à l'autre, ou du roman vers l'épilogue, *La Fin de Chéri* appelle le complément du *Cheval blanc*.

Seule *La Fin du "Monde réel"* ignore une présentation chronologique. Le commencement de l'écriture manque et il faut passer par la seconde version des *Communistes* pour accéder à la première. Mais les trois rubriques proposées par le postfacier, sous couvert d'une présentation synthétique, remontent vers une lente réappropriation du roman ancien, dans sa dimension la plus directement politique.

Les *O.R.C.* restent finalement très discrètes, quant aux sources et aux pilotis. Rares sont les personnages qui bénéficient d'un double éclairage. Ceux d'*Anicet* sont essentiellement vus au travers de leurs pilotis, ceux du *Libertinage* ne sont qu'en note rapportés à l'influence de Barrès, Huysmans ou Lautréamont. Pour *Les Cloches de Bâle*, seule Catherine Simonidzé conjugue pilotis et source. La préface des *Beaux quartiers* propose l'échantillon le plus ouvert. Mais si les pilotis se multiplient, les personnages ignorent toute source qui ne soit posée comme "ultérieure". La démarche est du même ordre dans la préface des *Voyageurs* : le préfacier examine les personnages qui représentent les trois générations, et ne les relie qu'à leurs pilotis, partiellement distincts. D'une autre manière que les deux frères des *Beaux quartiers*, père et fils Mercadier se nourrissent de la biographie de l'auteur. La préface d'*Aurélien* fait le choix inverse. Deux personnages seulement sont analysés, mais l'un et l'autre conjugent finalement sources et pilotis. Les personnages des *Communistes*, comme ceux de *La Semaine sainte* ne connaissent que l'éclairage par l'histoire (pour

les successeurs de Clara Zetkin) ou par la biographie de l'auteur (pour les successeurs de Victor).

Les lieux sont le plus souvent empruntés à la réalité. Les uns renvoient à l'enfance (Sérianne ou le boulevard Bineau par exemple), d'autres aux journées de février 34 (les cafés [4] ou la fermeture du Passage dans *Les Beaux quartiers*). Peu à l'époque surréaliste (l'appartement de Breton est cependant évoqué par le biais du tableau collé dans *Les Beaux quartiers*, et les maisons de jeux s'associent à l'époque de Nane). Rares sont ceux qui empruntent à l'oeuvre antérieure : l'image du bordel, dans *Les Beaux quartiers* ou dans *Les Voyageurs*, semble seule rappeler *La Défense de l'infini* [5]. Mais les *O.R.C.* ignorent les "décors tout faits" collés ou réécrits de sources allographes.

Il en est de même pour thèmes et événements. La "bataille des deux polices" (VII, 31), qui relie *Les Cloches*, *Les Beaux quartiers* et *Les Communistes*, rappelle Balzac, sans le réécrire [6]. L'impossibilité du couple ne doit rien à personne. Pas plus à l'oeuvre aragonienne, qu'à la littérature en général. Les rares péripéties romanesques évoquées dans les préfaces (la grève des taxis, le meurtre de Colombin ou le divorce d'Aurélien et Bérénice par exemple) se nourrissent, plus ou moins directement, de la réalité contemporaine de la rédaction.

Comparées aux commentaires aragoniens, antérieurs ou postérieurs, les *O.R.C.* "gomment" autant du côté de la genèse que de l'autobiographie. Principalement tout ce qui tireraient les romans du *Monde réel* vers une "intertextualité ancienne" : Zola ou Tourgueniev, pour ne citer que les auteurs avoués ultérieurement pour la genèse des *Beaux quartiers*. Globalement c'est de nouveau dans le détour, le déplacement, le jeu de la substitution que réside l'essentiel : Barrès cité pour l'époque

surréaliste, oublié ensuite. Flaubert, plus ou moins directement pour *Les Beaux quartiers*, non pour *Aurélien*. Ainsi deux démarches s'opposent : l'une qui atténue ce qui inscrirait l'oeuvre ancienne dans une pratique réaliste déterminée, en prise sur l'histoire, le contexte contemporain de la rédaction - le "préfacier" de l'*O.P.* fait s'interroger l'auteur ancien sur le Front populaire par le biais de l'oeuvre de Tourgueniev - et l'autre qui évite des références peu compatibles avec le réalisme socialiste (Barrès de nouveau "gardé" pour l'*O.P.*).

Ce que Gérard Genette appelle "la préférence auctoriale" constitue la troisième fonction de la préface tardive [7]. Entendue dans un sens large, elle joue un rôle non négligeable dans la relecture *O.R.C.*. Enoncer une préférence a nécessairement son revers. Globalement le corpus surréaliste est disqualifié. Peu de commentaires littéraires s'appliquent à *Anicet* ou au *Libertinage*, ou encore au *Paysan de Paris* et au *Cahier noir*, sauf à en mesurer les défauts. Naturalisme de la description, difficulté à donner vie à des êtres de fiction. Le "guignol de mes idées" a bien du mal à s'incarner [8]. Pour *Le Monde réel*, on le sait, la préférence va à *Aurélien*, sans que le préfacier s'étende sur les raisons de son choix.

Mais dans chaque roman, un personnage apparaît comme un objet de prédilection, sinon déclaré, du moins nettement valorisé par la place qui lui est accordée et le rôle qu'il joue dans la relecture. Il en est ainsi successivement de Catherine, Edmond, Bérénice et Raoul. Auxquels il faudrait ajouter Pierre Mercadier. Les deux pôles de la relecture *O.R.C.* apparaissent plus nettement à ce stade de l'analyse. Les héros susceptibles de montrer la voie sont un temps délaissés, qu'il s'agisse de Victor ou d'Armand (respectivement pour *Les Cloches* et *Les Beaux quartiers*), mais la

tendance s'inverse ensuite. Sans qu'il s'agisse simplement dans un cas d'une prise de distance critique et dans l'autre d'un retour ou d'une réappropriation de l'oeuvre ancienne. L'implicite est de règle des deux côtés : aucun personnage n'est dans les *O.R.C.*1 désignés comme héros positif, ni inversement. Catherine s'oppose clairement à Victor, mais elle reste sans descendance, non seulement Bérénice ne lui doit rien, mais Cécile Wisner non plus. Si le Raoul des *Communistes* est une réécriture au bien de Victor, c'est dans une certaine mesure parce que réécrit lui-même, il est le porte-parole des "deux auteurs" des *Communistes*, le porteur du dialogue entre "celui qui croyait" et celui qui ne peut plus croire.

Inversement Edmond non seulement puise à la même source que son frère, mais son destin est aussi exemplaire - du point de vue du réalisme - que celui d'Aurélien. Ils sont tous les deux les outils d'une sorte de pédagogie négative, finalement l'un et l'autre chargés de montrer - au lecteur - la voie à ne pas suivre. Bérénice enfin ne saurait se réduire à incarner une figure positive, anachronique sans l'être ou le rester, elle ne désigne la voie à suivre qu'à la condition de mourir.

Ce n'est que dans la préface des *Voyageurs* que le refus d'une relecture optimiste s'énonce clairement. Pierre Mercadier, sans être défini comme héros négatif, véhicule un pessimisme que le destin de son fils confirme. L'un finit sa vie aux "Hirondelles", l'autre a "la der des ders" pour horizon (XV, 22-23). La référence à *La Défense de l'infini*, confortée ensuite par celle du *Paysan de Paris* interdisent explicitement de relire le troisième roman du *Monde réel* comme retournement ducassien. Guère moins pessimiste que l'un, il complète l'autre, en ajoutant à la "fin de l'idéalisme [...] une entreprise de liquidation de l'individualisme" (XV,

27). De ce point de vue, mais de ce seul point de vue, l'injonction de lecture est claire.

Quatrième fonction de la préface tardive : montrer la progression, ce qui dans le passé relève déjà de l'avenir [5]. Le thème du "Je n'ai pas changé" est susceptible de multiples investissements : du surréalisme au réalisme, ou de celui des *Cloches* à celui des *Communistes*, ou encore des années trente et cinquante aux années soixante. Globalement les *O.R.C.* privilégient la continuité. Des années vingt aux années trente, les choses semblent claires : si la notion de "rupture" ne renvoie qu'à l'anecdote dévalorisée de la biographie, le "passage" lui réfère à l'oeuvre, à l'histoire valorisée de l'écriture. Encore que l'effacement de la volonté de s'adresser au plus grand nombre par exemple voue l'écriture poétique de la Résistance à l'isolement. La vision *O.R.C.* ne peut ancrer l'invention de la contrebande dans l'histoire de la première guerre mondiale, ni de ses prolongements "privés" que symbolise la conversation des Tuileries évoquée dans l'*O.P.*.

Les différents modèles du passage sont cependant les garants d'une continuité relative. Latence ou germination souterraine de l'époque surréaliste, lumière noire de Lautréamont, voire existence d'un stade naturaliste sont autant de signes avant-coureurs, de promesses d'avenir, de renversement ou encore de dépassement.

De même le préfacier ignore une condamnation catégorique des écrits des années trente, et singulièrement de *Front rouge*; ce qui le distingue de ses doubles, contemporain (le "préfacier" des *Collages*) ou ultérieur (celui de l'*O.P.*).

Cependant quand s'ouvre l'histoire du *Monde réel*, la continuité se faille. Bien des chapitres manquent entre les années trente et les années cinquante. Du côté de "l'histoire réelle" comme de celle de l'écriture. Le cycle n'est nullement l'occasion d'un récit de la lente maturation du réalisme (socialiste ou non) en l'auteur. Le modèle du dépassement s'applique encore à l'articulation des *Cloches* et des *Beaux quartiers*, encore n'est-ce que dans les premières pages du tome 11 ; il est abandonné au-delà et ne ressurgit que pour opposer - dans un premier temps également - les deux versions des *Communistes*. Au contraire, à la lumière des collages par exemple, l'affirmation de la "suite dans les idées" joue contre *Le Monde réel*. Si *Les Beaux quartiers* renouent avec l'oeuvre ancienne, "l'obsession" se perd en amont comme en aval du second roman du cycle.

Le jeu des parentés et des mariages entre les livres, amorcé en note dans le tome 2, n'est guère poursuivi, à l'exception encore une fois du tome 15. Dans le corps du texte, de fugaces rapprochements montre le devenir réaliste de la Bande à Bonnot (VII, 36), ou la reprise, scellée par l'oubli, de Blanche. Là encore le fragment d'unité, reconstitué, tend à briser les frontières du cycle, sans esquisser de liens nouveaux en amont ou en aval du cycle.

Si les "drames" se superposent, telle condamnation du roman en rappelant une autre, l'histoire (se) morcelle. La préface d'*Aurélien* sépare années vingt et quarante; de manière plus tangible encore, la discontinuité entre dans la composition, dans la mise en page même de *La Fin du "Monde réel"*. La postface des *Communistes* scinde années cinquante et soixante. Selon les préfaces, la coupure se déplace, mais ne s'efface pas.

Pourtant la fragmentation *O.R.C.*, considérée à l'échelle de la collection ou à celles des pré- ou postfaces particulières reste sans commune mesure avec celle de l'*O.P.* : les écrits tardifs - qui ne sont pas tous de la plume du "préfacier" - se multiplient, entourent voire se substituent aux oeuvres elles-mêmes de toute nature qu'accueille l'ultime collection [10]. De ce point de vue, le dispositif de l'*O.P.* rappelle celui de *Henri Matisse, roman*, où les "couches successives d'écriture", toujours datées comme dans l'*O.P.*, envahissent les marges latérales et infra-paginales.

Dernière fonction spécifique, la préface tardive acceuille habituellement une ultime adresse au lecteur. Elle est alors l'occasion d'une "cérémonie des adieux" [11]. Mais le lecteur des *O.R.C.* est le plus souvent imaginé comme le successeur de ceux d'antan, dont les principales méprises sont recencées par le tome 7. Qu'il soit ou non mis en scène, il est animé des mêmes attentes et virtuellemement des mêmes interprétations. Les *O.R.C.*1 ignorent pour l'essentiel ces visages multiples qui apparaîtront dans les après-dire *O.R.C.*2, comme dans l'*O.P.* : complice ici, juge ailleurs, ou simplement curieux du point de vue de ce lecteur privilégié que représente un auteur qui se transforme en préfacier [12]. Dans les *O.R.C.*1, domine l'image d'un lecteur juge, qui se rit du croisement, et pratique volontiers la réduction au sens - si possible politique - ou à l'autobiographie. D'un adversaire à réduire, beaucoup plus qu'à guider. Les préfaces offrent ainsi "un curieux mélange de recherche et de refus de maîtrise de l'écrivain sur son oeuvre passée" [13]. Il s'agit autant de prescrire que de proscrire. De dénoncer ici ce qui est pratiqué là.

Mais l'on rejoint ici cette fonction de rattrapage : le besoin de répondre aux critiques, qui caractérise en priorité la préface ultérieure [14]. Tel est le statut de *J'abats* par rapport à *La Semaine sainte* et indirectement par rapport aux *Communistes*. La même nécessité se retrouve pourtant dans la préface des *Cloches*. Les critiques figurent des lecteurs "réécrits au mal", dont les interprétations - flatteuses ou insultantes - sont gobalement dénoncées avec une autre virulence à la périphérie qu'à l'intérieur du *Monde réel*. L'urgence décroit - comme le dispositif défensif dans lequel elle s'inscrit - pour les romans intermédiaires, cependant des bribes de réponse émaillent encore les tomes 11 et 19, qui ne partagent plus si clairement lecteurs et critiques. La préface des *Voyageurs* confirme le partage entre les deux types *O.R.C.*. Elle mentionne également dans sa dernière partie une lecture erronée, de Jean Paulhan, mais de la méprise naît du texte, une petite phrase ajoutée au manuscrit, pour éviter que d'autres lecteurs fassent à leur tour de Pierre Mercadier un professeur de marxisme... [15] Critiques, lecteurs d'hier et d'aujourd'hui sont prévenus, ce qui n'empêche pas le préfacier de proposer une relecture singulièrement réduite aux protagonistes masculins du roman, dans leurs étranges rapports avec la "biographie familiale" [16].

Ainsi les *O.R.C.* remplissent les principales fonctions de la préface tardive, mais l'exception de la première, le rejet de l'autobiographie, rejaillit sur le traitement des autres, et peut-être la rédaction de la "Préface morcelée" - interrompue par la mort même d'Aragon - correspond-elle plus étroitement à ce que Gérard Genette qualifie également de préface préposthume ou testamentaire [17].

Quoique tardives, les préfaces *O.R.C.* n'ont en effet rien de serein. La distance temporelle n'apaise pas une dramatisation prête à renaître dès que le discours notamment se "politise". Contrairement à l'*O.P.* par exemple, la relation entre l'auteur et le préfacier n'est ni constante (critique à l'égard des textes des années trente, par opposition aux périodes précédentes ou suivantes par exemple), ni "évolutive" (on ne passe pas d'un jugement sévère à un autre qui le serait moins, voire de moins en moins). Le regard du préfacier sur son oeuvre ancienne est sans cesse changeant. Disqualifié ici, le surréalisme est valorisé là, purement et simplement évincé ailleurs. Les mêmes fluctations atteignent l'écriture aragonienne, qui peut se fondre dans celles des autres membres du groupe (tome 11), ou s'en distinguer (tome 7), selon qu'elle porte déjà ou non la marque du réalisme. Que ce dernier à son tour compromette ou promette l'avenir (respectivement dans les tomes 26 et 7).

Il s'agit certes d'un regard daté, que l'on songe au contexte politique français, et notamment à la proximité relative du XXème congrès. L'oeuvre des années soixante s'oppose à celle des années soixante-dix. Les *O.R.C.* partagent avec l'écriture romanesque contemporaine de "timides incursions" dans la période surréaliste, comme le rejet de l'autobiographie au profit de la fiction, voire de "l'autofiction" [16]. Inversement, dans les oeuvres de la dernière période comme dans l'*O.P.*, l'histoire individuelle et collective, sans cesser d'être douloureuse, devient un possible objet de récit. La disparition de la figure *O.R.C.* du procès constitue l'exemple le plus caractéristique et le plus significatif : dans l'*O.P.*, le terme de procès, employé dans le contexte des années trente, ne confond plus "les procès d'intention" à l'intérieur du groupe surréaliste et ceux subis par Aragon dans sa première cellule, explicitement renvoyés à la position d'un

intellectuel dans le Parti communiste français, à un moment donné de son histoire. Le terme perd ensuite toute valeur rhétorique pour ne plus désigner que les premiers procès staliniens. Dans chacun des cas, le "préfacier" situe, raconte, mêle anecdotes et commentaires.

Mais la datation est évidemment insuffisante pour saisir la spécificité, l'originalité des *O.R.C.*. Si déterminante que soit l'histoire, elle ne permet pas de rendre compte de la différence entre les deux préfaces de 1965, celle des *Collages* et celle des *Beaux quartiers*, ou de la "dépolitisation" relative de la préface des *Cloches de Bâle* comparée à *la Fin du "Monde réel"*. Ce que nous avons appelé le "contexte éditorial" joue à son tour un rôle déterminant. Il combine trois éléments. D'une part ce qu'il faut croiser, la présence de l'autre, du second auteur de la collection (sinon les oeuvres elles-mêmes) distingue évidement les *O.R.C.* de la collection des *Sentiers de la création* par exemple. Et d'autre part ce qu'il faut préfacer, c'est-à-dire dans la synchronie telle oeuvre, tel roman singulier (qui contribue à différencier les tomes 7 et 26), mais aussi dans la diachronie, l'ensemble du corpus destiné à entrer dans le cadre de la collection.

Tout se passe comme si la fiction *O.R.C.* était déterminée par le corpus de départ, tel qu'il se présente au préfacier, en 1964, avant la rédaction de *La Mise à mort* et *a fortiori de Blanche*. Par un corpus qui non seulement pose d'emblée la question de la fin mais la maintient en l'état quand le préfacier, en 1967, atteint le volume de *La Semaine sainte*. L'écriture romanesque contemporaine s'investit au niveau d'une préface particulière, mais elle semble sans influence sur la collection même, sans retentissement sur la question de la fin.

Le choix pour le volume 4, quand la suite n'existe pas, s'explique aisément. Le préfacier regroupe des nouvelles dont la date de rédaction dépasse le point d'arrivée imaginé au départ pour la collection. Mais ce "micro-corpus" n'est pas sans effet sur le commentaire préfaciel. *Les Contes de quarante années* se libèrent progressivement mais partiellement de la fiction *O.R.C.* La dramaturgie des tomes 2 et 7 disparaît pour *Le Cahier noir* comme pour *La Sainte Russie*. Cependant le fait que le préfacier revendique dans un cas le caractère rétroactif de son interprétation, et que dans l'autre l'humour remplace "la scène de mépris" et la dramatisation du tome 7 ne rompt pas avec le dispositif des préfaces intermédiaires. La vie par exemple du journaliste Aragon est évoquée sur le même ton dans le tome 11. Mais l'anecdote privée se combine avec l'évocation du congrès de Kharkov, et bientôt les leçons d'Elsa avec le retour d'une écriture pour soi, même brièvement présentée.

Inversement l'arrêt de la collection sur *La Semaine sainte* est mimé par le dispositif préfaciel. Elle ne semble pas pouvoir ouvrir sur un ailleurs, ou une suite qui n'est pas destinée à entrer dans le cadre de la collection. L'impossibilité de finir comme d'en finir avec *Les Communistes* fait vaciller l'effet de clôture de la collection. *La Fin* proclamée par le tome 26, que dément de l'intérieur la réécriture du roman pour les *O.R.C.*, est flanquée de deux reprises. Aux extraits de *J'abats* qui ramènent *la Semaine sainte* vers le roman précédent s'ajoutent ceux des *Entretiens* qui ramènent à leur tour *Aurélien* en arrière. Vers des fragments de relecture antérieure à l'écriture de *La Mise à mort* et surtout de *Blanche*. La citation des *Entretiens* interdit de relire *Aurélien*, comme *Les Beaux quartiers* l'ont été. A la lumière de *Blanche* et par exemple comme première réécriture de l'*Education sentimentale*. Mais la substitution des *Entretiens*

à *J'abats mon jeu* - comme le découpage et les "ajouts" du préfacier *O.R.C.* - interdisent également de lire *Aurélien* comme "préparation de la toile" des *Communistes*.

La place inassignable des *Communistes* nous semble être à l'origine des tensions, à l'oeuvre dans la fiction *O.R.C.*. Symbolisée par la soirée de la Grange-aux-Belles, autour de laquelle s'organise l'ensemble de la postface et au-delà l'ensemble des *O.R.C.*1, "la blessure pareille au poignard" est à la fois ranimée, ravivée et manifestée par les deux versions, comme par les deux pôles de la réécriture, l'une qui illustre le titre postfaciel et l'autre le dément, l'une qui "photographie" en Dunkerque "la fin du *Monde réel* et et l'autre qui fait passer le roman ancien au "grand écran" de l'actualité politique. Coller et couper sont les deux gestes à partir desquelles s'élabore la fiction *O.R.C.*. La déchirure et la couture les deux "motifs" de ce "roman de la mal-lecture" qui peut se résumer en paraphrasant Montaigne : "Parce que c'étaient eux, parce que c'était moi". Eux : le groupe, sinon Breton, Aurélien, sinon Drieu, et tous ceux que désignent les tomes 7 et 26.

La contradiction n'est jamais résolue; mais elle n'est pas non plus revendiquée comme "perpétuelle dialectique tournée contre moi-même", selon la formule ultérieure des *Incipit*, parce que ce n'est pas encore de lui, de lui seul, dédoublé qu'il s'agit [19].

Dès lors tout est inassignable. Surréalisme et réalisme, conceptions des années trente ou cinquante du roman, réaliste ou non, socialiste ou non [20]. L'image même du cycle change à l'échelle de la collection comme à l'intérieur de chaque préface. Relues à la lumière du croisement, *Les Cloches* ouvrent sur *Aurélien* et *Le Cheval blanc*; à la lumière de Balzac, le premier roman du cycle annonce le second et le dernier. *Les Beaux*

quartiers annoncent *Les Communistes*, par l'intermédiaire de la lecture que fait Elsa du personnage d'Armand Barbentane, mais *Aurélien* par le biais des autres et de la non-préméditation.

En 1959, le cycle tout entier tend vers *Les Communistes*, dans son unique version, conçue dès l'origine [2]. L'"auteur", dans un passage non repris pour les *O.R.C.* de "Il faut appeler les choses par leur nom", montre comment chaque roman du *Monde réel* prépare le dernier, à travers les expérimentations menées dans le domaine de l'architecture romanesque, la multiplication des personnages destinés à être repris, la promesse enfin faite aux dernières lignes des *Cloches* de désormais chanter la femme de l'avenir : promesse tenue par un roman dont le titre doit s'entendre au féminin. Une telle lecture explose littéralement dans les *O.R.C.* qui en récupèrent des éclats ou des bribes. Deux personnages seulement (Armand et le Jeannot des *Voyageurs*) se voient assigner leur destin dans *Les Communistes*. D'autres n'ont d'avenir que dans *Aurélien* : Adrien Arnaud, Edmond ou Carlotta. D'autres encore transcendent les frontières du cycle pour des reprises qui n'ont plus rien de balzacien : Catherine reviendra dans "Le Mentir vrai", Bérénice dans "L'Oubli". La promesse faite à l'épilogue des *Cloches* est tenue par *Le Fou d'Elsa*. Les questions de construction enfin ne sont le plus souvent examinées qu'à l'intérieur de chaque roman, si l'on excepte la seule et unique page *O.R.C.*, à l'ouverture de *La Fin du "Monde réel* qui parcourre le cycle, roman après roman, dans sa totalité.

L'impossibilité d'en finir s'inscrit dans chaque préface qui tente d'assigner à l'oeuvre ultérieure une position identifiable. Dans la préface des *Beaux quartiers* par exemple, le cycle est dans les dernières pages renvoyé vers un passé révolu. La distance entre écriture ancienne et

"oeuvres posthumes" se mesure au changement de signification de l'ancienne question de *Commune*, celle qu'ignore le tome 7 : "Pour qui écrivez-vous?". Mais c'est la même préface qui "actualise" le second roman du *Monde réel*, qui le relit à la lumière de *La Mise à mort*.

Ainsi la place inassignable des *Communistes* rejaillit sur l'écriture contemporaine, mobilisée tantôt du côté de la fin, tantôt de la suite, voire de la redondance. *La Semaine sainte* répète *Les Cloches* ou *Les Beaux quartiers* ou encore, dans le tome 29, *Les Communistes*, et s'en sépare dans le tome 26, il en va de même pour *le Mentir-vrai* posé comme identique dans le tome 7 et comme différent dans le tome 15, ou pour *La Mise à mort* et *Blanche*.

L'oeuvre en cours d'écriture, pendant la rédaction des *O.R.C.*, ne remplace pas *Les Communistes* relus par "l'auteur" de *J'abats*, elle ne peut jouer le même rôle que le croisement, dessiner durablement l'horizon vers lequel tendre. Vectoriser l'oeuvre ancienne. Les romans contemporains des *O.R.C.* ne sont que des intermédiaires incomplets, partiels : la préface des *Beaux quartiers* se réfère seule explicitement à *La Mise à mort*, celle d'*Aurélien* seule à "L'oubli". La première cite un extrait du roman "convoqué", la seconde non. Dans les deux cas l'éclairage est censé se borner à ses effets sur quelques personnages (les deux frères puis Quesnel ici, Bérénice là). L'actualisation est éphémère d'un côté : la dualité de Quesnel contribue à réinscrire le roman dans un cycle dépassé; fragmentaire de l'autre : "Blanche" s'oppose à Aurélien, avant que son actualité ne soit résorbée par son identification avec le héros du *Cheval blanc*.

Un autre aspect de "l'intertexte aragonien" l'empêche de désigner l'avenir du *Monde réel*. Son inscription dans les *O.R.C.*1 est le plus

souvent aléatoire, masquée. Il peut être mobilisé à des fins théoriques. Dans les tomes 7 et 26, "le mentir-vrai" ou "l'autre chose", soulignés par l'italique, contribuent à la redéfinition du roman ou du réalisme sans que le préfacier ne donne ses sources, ne souligne la continuité entre le discours des préfaces et celui des romans. Ni ne tire une conception datée vers une autre plus récente. La reprise par exemple du passage de *J'abats* sur la nécessaire crédibilité brouille la revendication, dans le tome 26, d'un réalisme libéré des rivages du vraisemblable. Si *La Mise à mort* et *Blanche* sont "soumis" à un autre type de contribution dans les préfaces intermédiaires, aucun des deux romans contemporains n'est censé figurer l'avenir des deux romans anciens, il s'agit davantage d'un jeu de miroirs (pour l'essentiel souterrain), qui en éclaire des facettes, plus ou moins posées comme identiques.

Mais ce jeu miroir n'entraîne pas non plus de rédéfinition de l'écriture *O.R.C.*. Nulle note, à la manière des *Incipit*, ne revendique pour telle préface particulière ou pour l'ensemble des *O.R.C.*1 le statut de fiction [22]. Il nous semble pourtant que c'est là que s'expérimente - ou se systématise - une écriture romanesque faite de détour et de "complication", selon le mot de Daniel Bougnoux, une écriture encore qui tend à déposséder le lecteur potentiel de toute velléité comme de toute illusion de maîtrise [23].

Reste le croisement. Elsa, destinataire ou lectrice, valorisée ou dévalorisée, romancière enfin, hier ou aujourd'hui, n'échappe pas à la déclinaison préfacielle. Si "tout a commencé" par une scène de lecture, c'est cependant par les "scènes d'écriture" que tout peut continuer.

Dès le tome 7, l'écriture du *Cheval blanc* redouble la lecture de "Diane" pour donner à l'écrivain sa véritable "leçon". Par elle, il accède à l'histoire. Elle a "l'ouïe fine", elle est "le sismographe des séismes encore lointains" (VII, 33). Si les notes abandonnent le thème des mariages entre les livres aragoniens, elles illustrent la clairvoyance de l'auteur des *Fantômes armés*, ou du *Monument* [24]. Une telle vision du croisement - peut-être née du côté de l'oeuvre poétique - s'explicite encore dans *Aragon parle avec Dominique Arban* : Elsa est toute "rumeur", rumeur des gens et de l'histoire, c'est d'elle que vient toute connaissance [25]. Dans le tome 7, la nouvelle répartition des rôles entre première et seconde personnes oppose à l'auteur, non plus la lectrice clairvoyante de "Diane", mais celle de l'Histoire, inenarrable :

> Mais l'histoire va plus vite que l'homme : un jour elle me dira, tout comme toi, jadis, *Et tu vas continuer longtemps comme ça?* Parce que d'autres faits auront surgi, dont aucune hypothèse ne faisait prévoir qu'ils m'empêcheraient de dormir [...].
>
> L'entrée de Thèbes... l'entrée par le roman dans le coeur même de la cité en proie aux monstres, aux plaies divines... un roman qui est un pari sur le monde, sur la réalité. Tandis que j'étais à chercher le passage, à secouer les portes sur les secrets appartements du pouvoir, voilà qu'à côté de moi, par des voies tout autres, et non point par une conjecture de l'esprit, mais par la connaissance d'hommes et de femmes particuliers, tu pénétrais où l'accès m'était encore interdit.
>
> (VII, 32-33)

Le personnage de l'auteur est deux fois lecteur, à travers les livres d'Elsa, il peut enfin "lire" l'histoire, la réalité, à quoi Elsa seule accède "comme sans effort", "avec cette aisance de l'intuition, qui jamais ne procède en intégrant l'être de chair à une construction préalable." (VII, 33). Elle ignore ce "guignol de mes idées" (II, 20) dont procédait chez l'Aragon surréaliste la création des personnages [26].

Elsa "romancière-née" (XXIX, 15) ignore failles et ruptures. Son oeuvre incarne la continuité qui fait défaut aux romans d'Aragon. Elle peut dès lors être parcourue en tous sens, comme le fait l'historien des collages, dans le tome 11, sans découvrir en elle la moindre altérité. Ce deuxième aspect du croisement, s'il rejoint la "fable" de *La Mise à mort*, semble ignorer *Blanche*. Les *O.R.C.* ne sont pas le roman de la méconnaissance, ni des débuts en écriture de l'autre. Le tome 2 n'évoque les premiers pas d'Elsa que pour dire la rencontre qui n'eut pas lieu à Berlin. Il n'y a pas trace ici de la souffrance qui accompagne le changement de langue, le passage du russe au français [27]. Tout ce qui s'inscrira dans l'*O.P.* échappe à la vision croisée des *O.R.C.* [28].

Ici Elsa incarne l'avenir. Elle seule garantit l'horizon. Et quand le croisement fait défaut du côté des oeuvres anciennes, il est réinvesti du côté des oeuvres en cours, sur la scène de l'énonciation préfacielle. Ainsi dans le tome 11 comme dans le tome 26, qui absentent la figure de la romancière ancienne, voire dévalorise sa lecture des *Beaux quartiers*, *Le Grand Jamais* détourne l'écriture *O.R.C.* du passé. Pré- et postface se terminent sur le nom d'Elsa, à la manière de l'élégie ou pour un "*après-dire* de mon propos" [29].

C'est par elle que se referme le roman de la mal-lecture, et que les *O.R.C.* peuvent ouvrir la voie à d'autres fictions, celle qui met en scène par exemple l'auteur-lecteur des *Incipit*, comme à d'autres croisements, où le nom de l'autre - comme pour une invitation de lecture - est suivi de l'indication, "roman".

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE

I 4= 16198-3

UNIVERSITE DE PARIS VII

Thèse de doctorat

soutenue le 15 juin 1992

Présentée par

Mireille HILSUM

ARAGON

ou le roman des préfaces croisées

BIBLIOTHEQUE DE LA

Sous la direction de

Mme le Professeur Marie-Claire DUMAS

Tome 3

I 4= 16198.3

REPRODUCTION AUTORISÉE

Sommaire du troisième volume

Notes :

Notes de l'introduction 600

Notes du chapitre I 610

Notes du chapitre II 623

Notes du chapitre III 641

Notes du chapitre IV 649

Notes du chapitre V 663

Notes de conclusion 673

Annexes

Tableau de concordance préfaces *O.R.C.*1/Romans préfacés 679

Tableau de concordance préfaces *O.R.C.*1/Oeuvres contemporaines 680

Index des oeuvres, présenté par tome 681

Index des oeuvres littéraires et critiques 690

Index des oeuvres musicales, picturales et cinématographiques 693

Index des revues, journaux et publications périodiques 694

Index des personnages, présenté par tome 695

Index des personnages d'Aragon 703

Index des personnages d'Elsa Triolet 707

Index des personnages (autres) 708

Index des noms de personnes, présenté par tome 709

Index des noms de personnes 722

Bibliographie 728

Table des matières 751

BIBLIOTHÈQUE DE LA

SIBIL Nº 433375

Notes de l'introduction

1. De 1964 à 1967, si l'on considère le seul versant aragonien de la collection des *Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* (abrégées *O.R.C.*), 42 volumes, Robert Laffont, 1964-1974.

2. La description du corpus ne vaut que pour le versant aragonien sur lequel porte notre travail. Les oeuvres d'Elsa ne sont en effet pas publiées dans un ordre chronologique et la distinction proposée entre *O.R.C.* 1 et 2 n'a pas de sens pour elle. Le tome 1 comprend des romans de 1925, 1938, 1961 (respectivement *A Tahiti*, *Bonsoir, Thérèse* et *Les Manigances*); l'ordre chronologique est respecté à partir du tome 3, mais lorsqu'Aragon achève seul l'entreprise croisée il reprend des textes anciens d'Elsa écrits en russe (tome 39, *Fraise des bois* et *Camouflage* qui sont de 1926 et 1928) et dans le tome 40 : *Colliers* (1934) et *Le Rossignol se tait à l'aube* (1969).

3. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Ed. du Seuil, 1987, coll. Poétique. L'auteur distingue trois moments pour la rédaction des préfaces. La préface originale (p.182-218) est contemporaine de l'édition originale, la préface ultérieure (p.221-228) apparaît dès la seconde édition, quant à la tardive, appelée aussi préposthume ou testamentaire (p. 228-242), elle se caractérise "par la longue distance temporelle et l'approche de la mort qui en fait généralement, et à proprement parler, une préface ultime" (p.228). Ainsi les dernières préfaces d'une collection d'oeuvres complètes ne sont-elles pas classées dans la catégorie de l'ultériorité, elles sont simplement " *inégalement* tardives" (p.229).

4. Voir tableau chronologique donné en annexe.

5. Cependant Aragon n'assume pas la responsabilité de l'édition censurée de 1942. L'édition rétablie de 1947 doit donc être considérée comme la première version. Et celle de 1965, réécrite pour les *O.R.C.* comme une seconde version. Cf. note 1 p.27-28 du tome 15 et Michel Appel-Muller, "L'édition de 1942 des *Voyageurs de l'impériale* : une entreprise 'diabolique'", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* (abrégées *Recherches croisées*), n°1, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles-Lettres, 1988, p.167-208.

6. Nouvelles qui seront reprises plus tard - avec d'autres, voir bibliographie - dans *Le Mentir-vrai*, Gallimard, N.R.F., 1980. Le titre de la nouvelle semble destiné dès 1963 à devenir celui d'un receuil, comme le précise une note d'Aragon dans : Jean Sur, *Aragon, le réalisme de l'amour*, Ed. du Centurion, 1966. "*Le Mentir-vrai*, titre d'une seule nouvelle, je l'avais bien, il y a trois ans, choisi pour le recueil en voie d'élaboration. Mais je ne sais plus si je le maintiendrai ailleurs qu'en tête de cette nouvelle-ci, et d'ailleurs, pour l'instant, trois des nouvelles passées dans *La Mise à mort*, il n'y a plus de "recueil" au double sens du mot, ce livre démembré n'est plus qu'un exercice épars, à repenser comme tout. Lui donner un titre supposerait que d'abord un *sens* lui a été donné."(p.145) Dans les *O.R.C.*, le titre n'a pas été maintenu, les cinq dernières nouvelles ("Damien ou les Confidences", L'Inconnue du Printemps", "Skakespeare en meublé", "Les Histoires" et "Le Mentir-vrai") étant regroupées sous le titre "nouvelles inédites".

7. *J'abats mon jeu*, Les Editeurs Français Réunis, 1959. Le tome 29 reprend, après un paragraphe d'introduction, "L'auteur parle de son livre" p.88-93 ("Propos recueillis par Jean Grobla pour la revue bilingue *Two Cities*, Paris, 15 avril 1959", p. 88; précision reprise dans le paragraphe liminaire, XXIX, 10) et un extrait (p. 154-158) de "Il faut appeler les choses par leur nom", p. 134 à 173 ("Conférence prononcée à la Mutualité le 23 avril 1959, dans une soirée organisée par les Jeunesses Communistes de France, sous la présidence de Maurice Thorez", p.134. Le paragraphe liminaire de l'édition *O.R.C.* reprend lieu et date en gommant la référence à Maurice Thorez, XXIX, 10). Le tome 29 comprend en outre un paragraphe final daté de 1967 (XXIX, 19) et "un poème de Jacques Audiberti écrit en 1959, après lecture de *La Semaine sainte* (XXIX, 21-22).

8. "Le Mérou. Après-dire", XXXIV, 1970. Et "Après-dire", XXXVIII, 1971.

9. "[...] Le jeu que nous avions inventé, Elsa et moi, pour trente-deux volumes, s'y était-il épuisé ?" (XXXIV, 234). Cf aussi l'incipit : "J'avais, par routine, imprudemment accepté d'écrire une préface à *La Mise à mort*, rien ne me semblait plus facile [...]" (XXXIV, 233).

10. "Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois même inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale [...]", Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 10.

11. Dans "Les Incipit ou les mots de la fin", *Europe*, n°717-718, janvier-février 1989, (*Aragon romancier*), p.81-82, Edouard Beguin note que *Je n'ai jamais appris à écrire* ne se présente ni comme un texte ni comme une préface, mais comme un "auto-collage", puisqu'il s'agit quasiment d'un fac-similé de la première édition. La reprise du texte, du livre lui-même, y compris de ses illustrations, dote *Les Incipit* d'une "hétérogénéité matérielle" par rapport à l'ensemble des *O.R.C.*1.

12. "Mais il y avait aussi ce que nous ne pouvions imaginer aux premiers pas : ce que nous allions découvrir nous-mêmes dans nos livres, avec une relecture après-coup, dans l'ordre de leur développement, et je dirais volontiers *surtout*, du fait que les livres de l'un et de l'autre se trouvaient réunis, alternaient, jetaient les uns sur les autres une lumière nouvelle, prenaient sens de leur proximité, de leurs reflets réciproques." Aragon, "Le 'comment'des 'Oeuvres croisées'. La preuve par l'autre" (abrégé "La preuve par l'autre"), *Les Lettres françaises*, n°1198, 7-13 septembre 1967, p.2.

N'échappent-elles pas ainsi à l'écueil signalé par Jacques Derrida : "Une *préface* [...] énoncerait au futur ("vous allez lire ceci") le sens ou le contenu conceptuels [...] de ce qui aurait *déjà* été *écrit*. Donc assez *lu* pour pouvoir être rassemblé en sa teneur sémantique et d'avance proposé" ? Jacques Derrida, *La Dissémination*, Ed. du Seuil, 1962, "Hors livre", p.13. Le croisement installe l'écriture préfacielle dans la dimension de l'inaccompli, évitant (ou prétendant éviter) une récapitulation du sens proposée au lecteur par anticipation. A la non-pertinence de toute préface

s'opposerait ainsi une relecture-découverte sur laquelle nous reviendrons dans la conclusion de ce travail.

13. Voir tableau de concordance entre les préfaces et l'écriture contemporaine, donné en annexe.

14. "Il est vrai que je ne suis plus le même, à cause des 'Oeuvres croisées', j'entends le même écrivain", "La preuve par l'autre", art. cit., p.5.

15. Dans le courant de notre travail, nous distinguerons trois moments : la destination, la lecture et la réception (cf. Introduction du chapitre 2). Qu'il s'agisse d'Elsa, dans l'univers de la destination ou dans celui de la lecture, ou d'autres "personnages" qu'on retrouvera dans l'index des noms cités. "Il existe bien une population particulière de la préface, et cette population-là est en prise directe sur la formation et la transmission de l'idéologie", Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, P.U.F., 1980, coll. Ecriture, p.23.

16. A la distinction auteur-préfacier s'en superposent d'autres, moins rigoureuses, qui ont simplement pour fonction de faciliter la description. Pour éviter la confusion avec le préfacier *O.R.C.*, nous parlerons par exemple de "l'auteur" des extraits repris de *J'abats mon jeu*, par simple reprise du terme choisi par Aragon pour le tome 29; ou encore du "préfacier" de l'*O.P.* dont les écrits occupent dans les différents volumes de la collection des places variables.

17. Les premiers seuls figurent dans l'index des oeuvres.

18. Plus généralement l'ensemble du tome 4 rompt avec les principales caractéristiques *O.R.C.*. Dans la suite de notre travail (cf. chap. 2), nous le montrerons à travers deux exemples privilégiés : "Le Cahier noir" (extrait de *La Défense de l'infini*, paru en deux fois dans *La revue Européenne*, respectivement les 1er février et 1er mars 1926) et *La Sainte Russie* (conte paru dans l'*Humanité* en 1933). Mais l'index des oeuvres est tout aussi caractéristique : les références aux oeuvres aragoniennes sont ici nettement plus nombreuses, cependant elles n'excèdent pas le plus souvent une fonction de datation.

19. Voir par exemple l'analyse de la "stéréoscopie" romanesque, appliquée à la genèse du personnage de Simon Richard, "Secrets de fabrication", *J'abats*, *op. cit.*, p.45-69.

20. Voir index des oeuvres. Aucune référence aux romans d'Elsa Triolet. Inversement, le nom d'Elsa apparaît dans l'index des noms.

21. Voir index des oeuvres : à l'exception de *la Semaine sainte* (et des nouvelles préfacées), aucune oeuvre romanesque d'Aragon, postérieure au *Monde réel*, n'est citée.

22. Il nous faudra relativiser cette analyse dans le courant même de cette introduction. Cependant, il ne s'agit pour l'instant que de marquer la différence avec les autres préfaces *O.R.C.*.

23. Pour la notion de discours préfaciel, voir Claude Duchet, "L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815-1832)", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°2-3, mars-juin 1975, p.249-250 : "Le terme de discours ou d'appareil préfaciel conviendrait mieux du reste que celui de préface, car la matière préfacielle peut se distribuer en notes ou documents annexes [...]". Claude Duchet prend en compte l'ensemble des éléments du péritexte, mais aussi dans le texte le discours du narrateur.

Voir aussi Henri Mitterand, *op. cit.* p.5-6 et p.21, pour les notions de "discours du roman" et de "discours préfaciel". Par la suite, nous reviendrons à l'opposition plus classique entre discours et récit.

24. La distinction entre récits historique et autobiographique est évidemment dicutable, mais elle nous semble appelée par la stratégie propre des *O.R.C.*1, qui les différencie fondamentalement de l'*Oeuvre poétique* (abrégée *O.P.*, Livre Club Diderot, 1974-1981) par exemple : "Je semble ici tout mêler, la poésie, le roman, le temps qui passe, les grands changements qui se font dans les masses comme dans les individus, mais ne comprenez-vous pas c'est cela qu'il faut jeter en pleine lumière, pour qu'on comprenne *l'histoire* avec ou sans majuscule ?" (*O.P.*, VII, 106).

25. On retrouve la même idée dans *Aragon parle avec Dominique Arban* (abrégé *Aragon parle*), Ed. Seghers, 1968, p.156 : "En d'autres termes, si je considère l'histoire et le roman comme des parents consanguins qu'on ne peut marier sans risquer d'engendrer un monstre, la poésie est pour moi l'histoire véritable. Celle qui ne saurait être niée". La dictinction entre "les deux histoires" (avec ou sans majuscule, individuelle ou collective) se perd en même temps que les deux interdits : "[...] Je suis le même homme qui écrit, et qui vit. La vie est aussi noble que l'écriture" (*ibid.*, p.165)

26. Le tome 8 (1979) est le dernier volume de l'*O.P.* commenté ou préfacé par Aragon. Tous les textes tardifs ne sont pas regroupés sous le titre de "Préface morcelée", mais ils accompagnent année par année, parfois mois par mois la publication de l'oeuvre (cf. *O.P.* VII, pour l'année 1936 : "janvier", "février", etc... et pour une description détaillée cf. bibliographie). Parfois ils s'y substituent lorsqu'il s'agit d'une période sans écriture poétique. Malgré les dénégations récurrentes tout au long de la collection, il s'agit donc bien de Mémoires. Nous n'en donnerons ici qu'un seul exemple : "Mais je vous ai laissés, lecteurs, à la fin de 1934, au lendemain du meurtre de Kirov à Moscou, avec Elsa. Il faut bien raconter les choses, sans prétendre écrire ses Mémoires, parce que d'autres le feraient pour moi... et j'ai déjà idée de ce que ce serait [...]" (*O.P.*, VI, 212).

27. Tout se passe comme si la mémoire avait besoin de l'appui du vers, comme s'il permettait seul d'évoquer notamment les moments les plus douloureux de la biographie. "La chronologie, qui est pourtant une règle, je m'y prends les pieds... et le coeur... La prose... on s'y empêtre, elle a ses lois bizarres comme la vie... Ah, rendez-moi le chant, l'étrange égalité de ses lignes, l'appui des mots rimeurs, l'égal balbutié des syllabes..." (*O.P.*, VII, 368). Raconter dans les *O.R.C.*1, c'est donc le plus souvent citer.

Ce lien privilégié de la mémoire et du vers a fait l'objet d'une communication d'Olivier Barbarant, "Métrique et Mémoire : les formes poétiques et le ressaisissement de l'histoire individuelle dans *le Roman*

inachevé", au colloque : *1956* (5-8 septembre 1991, organisé par l'Université d'Aix-Marseille). L'auteur montre la "permanente association de la réminiscence au travail du vers", le mètre apparaît alors comme le "moyen de préserver le souvenir de la tentation du silence". "Instrument de la mémoire douloureuse, sauvegarde devant le refoulement, le vers est présent comme le moyen privilégié d'accès au passé" (respectivement p.3, 4 et 5 du tapuscrit que l'auteur a eu la gentillesse de nous communiquer. Qu'il en soit ici remercié).

28. Pour en donner d'emblée la mesure citons la rencontre entre Aragon et Breton au Val de Grâce en 1917, la destruction de la *Défense de l'infini* à Madrid en 1927, la tentative de suicide à Venise en 1928, ou encore la rencontre d'Elsa en novembre 1928 : autant "d'épisodes" parfois évoqués, jamais racontés, sur lesquels nous reviendrons dans la suite de notre travail.

29. Plus généralement, voir index des revues et journaux (deux occurrences de *Littérature*, une de *Ce soir*, une de *Commune* etc.). Pour le récit de la naissance de *Commune* en 1933, il faut se reporter à l'*O.P.* V, "préface morcelée 7", p. 371 et suivantes, ou encore pour celle de *Ce soir* en décembre 1936 à l'*O.P.*VII, p.225-234, p.275, p.317-325 pour ne citer que les principaux épisodes : la proposition faite par Maurice Thorez à Aragon qui souhaite tenter l'aventure avec Jean-Richard Bloch (*O.P.*VII, p. 225-234), l'embauche des journalistes, la rédaction quotidienne de "Un jour du monde": "l'au fur et à mesure de notre vie ... le déballez-moi ça de l'univers ... ce qui me tient lieu de poème ou de roman [...]" (*O.P.*VII, p. 277).
Cf. aussi *Aragon parle*, *op. cit.*, p.106 et 116.

30. Autant d'événements qui occupent l'essentiel du tome 7 de l'*O.P.*. Cf. pour la guerre d'Espagne p. 197-314 (soit dix-sept pages pour relater notamment un voyage dans l'Espagne en guerre dont il n'est pas question dans les *O.R.C.*) ou encore pour l'année 37 la longue évocation du deuxième Congrès de l'Union des Ecrivains pour la Défense de la Culture qui mêle l'histoire et la biographie (la maladie d'Elsa) , de même que l'histoire nationale et internationale (arrestation de Primakov et le procès des généraux) (p. 351-373) : rien de tout cela ne figure dans les *O.R.C.*.

31. Voir index des personnages; l'une des deux exceptions renvoie à la note qui se réfère au "Mentir-vrai" : "On trouvera dans ce texte des répétitions des *Voyageurs* , qui ne sont nullement de hasard. Par exemple le personnage de Guy, qui dans le roman s'appelle Levet-Duguesclin." (XV, 18, note infrapaginale)

32. Citons pour Pierre et Fernand : "Ce livre est l'histoire imaginaire de mon grand-père maternel" (XV, 11). "Le décalage entre Biglione et Mercadier s'effectue sur plusieurs plans. Le premier [...] est celui de la chronologie." (XV, 17).
Pascal et Marguerite : "Pascal tient dans le livre le rôle de chef de famille, qui fut celui de Marguerite. On comprendra que ce livre, écrit du vivant de ma mère, ne pouvait aucunement la décrire : la substitution d'un garçon à la fille crée donc ici l'écart de l'imagination." (XV, 18)
Jeannot et l'auteur enfin : "Les commentateurs, depuis une vingtaine d'années bientôt que *Les Voyageurs de l'impériale* ont paru, se sont

généralement complu à me reconnaître dans l'enfant Jeannot, mon cadet de douze ans" (XV, 19-20). "Voyez-vous, le fils de Marguerite aura été un enfant autrement triste que le fils de Pascal, qui deviendra sculpteur, et plaira beaucoup aux femmes, comme son père" (XV, 21).

33. "L'invention ici est d'avoir donné à l'enfance de Pascal la réalité périodique, aux vacances d'été, du château de Sainteville, où vit l'oncle de Mme Mercadier. Ce décor me vient de mes vacances à moi [...]" (XV, 18). Si le père emprunte à l'auteur ses décors de vacances, le fils (Jeannot) doit à ce dernier le décor de ses périodes scolaires : "[...] Il me faut pourtant reconnaître que j'ai situé le fils de Pascal Mercadier dans le cadre de ma petite enfance, pas seulement pour les murs, mais aussi pour les personnages qui passent dans ces murs, les bonnes, les locataires, les dames étrangères..." (XV, 20).

34. L'anecdote est reprise dans *Aragon parle*, *op. cit.*, p.99-102 avec une différence quant à la revue à laquelle Aragon propose l'extrait des *Voyageurs; il s'agit dans un cas de Vanity Fair (XV, 23) et de Harper's Bazaar* dans l'autre (*Aragon parle*, p. 107). Les raisons de l'échec sont communes aux deux versions : "la partie qui se passe à Venise" (*ibid*, p.107) est jugée immorale.

De même dans *Aragon parle*, l'anecdote s'insère dans une évocation - plus générale que dans le tome 15 - des difficultés financières d'Aragon et d'Elsa, depuis l'entrée de celui-ci à *L'Humanité* ("A cette époque, à *L'Humanité*, je gagnais quatorze cents francs par mois" , *ibid.*, p.100).

35. "On venait d'avoir des ennuis, Marguerite n'avait rien sur elle, elle attendait une rentrée (c'était de l'argent qu'elle avait prêté à M. mon père, lequel avait perdu à la Bourse, et qui d'ailleurs ne le lui a jamais rendu)." (XV, 16).

36. La scène de 1906 (scène de la tirelire) est annoncée dès la première page : "Mes seules données, le touchant, dataient de 1906. Je n'en avais plus jamais entendu parler depuis ce soir de ma neuvième année..." (XV, 11). Puis son rappel énigmatique rythme la suite du texte : "A part l'aspect de cet homme à la gare de Lyon en 1915, presque tous mes renseignements étaient ceux de 1906, c'est-à-dire ce que j'avais pu comprendre, enfant, d'une histoire tout de même hors de ma portée" (XV, 13); "Pourquoi, et à quel moment exactement, [Fernand de Biglione] se trouva de retour en France, il fallut les événements de 1906 pour que j'en sache quelque chose" (XV, 14). Un dernier rappel ("Je repète que c'est en 1906 que ma mère fut entraînée à m'expliquer tout ça", XV, 15) amorce la scène elle-même, dont le dénouement est cependant encore suspendu ("Elle m'appela dans sa chambre, et c'est alors qu'elle me raconta par le détail, tout, le départ du père, sa vie à elle, comme elle travaillait pour le Bon Marché [...]", XV, 15). Récit de parole et rétrospection s'achèvent enfin p.16 : "Ce soir-là de Neuilly, en 1906, M. de Biglione avait cessé de porter beau. Il s'était souvenu de ce qu'il avait une fille. Il l'avait appelée au téléphone pour lui dire qu'il l'attendait au bistrot du coin de l'avenue."

37. C'est sur l'unique rencontre entre le grand-père et le petit-fils que s'ouvre la préface : "Dans la réalité, je l'ai vu quelques minutes, au début de 1915, à la gare de Lyon. J'avais dix-sept ans. [...] En 1915, il

revenait de Turquie, et malgré tout ce qu'elle avait pu penser de lui, ma mère était terriblement émue. Elle m'avait pris avec elle [...]" (XV, 11).

38. Pour la signification du double découpage de *J'abats* (choix de deux textes seulement dont un seul est donné *in extenso*), cf. Mireille Hilsum, "La question du seuil dans le paratexte aragonien", *in Histoire/roman, 'La Semaine sainte'*, Publications de l'Université de provence, 1988, p.295. Le préfacier *O.R.C.* ne retient ni les pages à valeur générale - qui présentent par exemple le cycle du *Monde réel* - en raison de l'existence de *La Fin du "Monde réel"*, ni celles qui s'arrêtent sur tel ou tel roman (spécialement *Aurélien*, doté désormais de sa propre préface). Mais le souci d'éviter des redondances avec le reste de la collection ne joue pas à l'intérieur du t.29, les textes tels que choisis et découpés traitent en effet tous deux du problème de l'objectivité.

39. *Entretiens avec Francis Crémieux* (abrégés *Entretiens*), Gallimard, N.R.F., 1964. Le premier extrait est tiré du troisième entretiens : "Les personnages de mes romans et la réalité" (p.47-49). Et le second du sixième entretien : "Il n'y a pas d'amour heureux" (p.95-100). Le préfacier *O.R.C.* ne retient aucun des développements qui relient, pour l'un ou l'autre des problèmes évoqués par les intertitres, *Aurélien* au reste du *Monde réel*.

40. "1923-1965", *Les Collages*, Ed.Hermann, coll. Miroirs de l'art, 1965, p.7-24.

41. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Ed. Albert Skira, coll. Les sentiers de la création, 1969 : les extraits retenus dans le corps de notre travail concernent pour l'essentiel le récit d'enfance (XLII, 153-154), l'analyse des incipit des *Cloches de Bâle* (XLII, 222-223) et des *Communistes* (XLII, 245-246).

42. "Je ne cherche pas à expliquer ce qui s'écrit par la vie de l'homme qui l'écrit. Simplement je constate le parallélisme de deux processus, l'un qui se reflète dans l'écriture, l'autre dans la biographie. Et je risque cette hypothèse que, au début de la création, phrase de réveil, incantation initiale, incipit de telle ou telle nature, le bizarre ou le dérisoire des mots surgis joue en moi le rôle de ce qu'on appelle aujourd'hui un *échangeur*, m'oriente sur une route inattendue de l'esprit et, par un geste détourné, *me* détermine, homme ou créateur, dans l'invention de vivre ou d'écrire." (XLII, 189) Cependant l'image de l'échangeur ne se ramène pas à la notion de "circonstances" à travers laquelle l'*O.P.* rend compte du contexte d'écriture des textes publiés.

43. Comme ces notes l'ont déjà montré il s'agit essentiellement, pour les écrits nettement antérieurs ou contemporains d'extraits, non retenus pour les *O.R.C.*, de *J'abats* et des *Entretiens*, et pour les textes ultérieurs de passages de *Aragon parle* et de l'*O.P.*. L'impossible exhaustivité d'un tel repérage nous a conduit à exclure (le plus souvent) de ces notes les articles d'Aragon, non repris dans l'*O.P.*. Nous reviendrons dans la conclusion de notre travail sur les principales différences qui séparent les deux collections.

44. Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil : "Nous ne parlons pas des difficultés pratiques de l'épreuve de *vérification* dans

le cas de l'autobiographie : puisque l'autobiographe nous raconte justement - c'est là l'intérêt de son récit -, ce qu'il est seul à pouvoir nous dire. L'étude biographique permet facilement de rassembler d'autres informations et de déterminer le degré d'exactitude du récit. La différence n'est pas là: elle est dans le fait, assez paradoxal, que cette exactitude n'a pas une importance capitale." (p.36-37). Quoique relevant d'un pacte référentiel, la "ressemblance au vrai" est dans le cas de l'autobiographie secondaire. "Ce qui importe c'est moins la ressemblance de "Rousseau à l'âge de seize ans", représenté dans le texte des *Confessions*, avec le Rousseau de 1728, "tel qu'il était", que le double effort de Rousseau vers 1764 pour *peindre* : 1) sa relation au passé; 2) ce passé tel qu'il était avec l'intention de ne rien y changer." (p.40)

La notion d'"espace autobiographique" délivre l'autobiographie d'une comparaison stérile avec la biographie. Nombreux sont les écrivains qui affirment la supériorité du roman par rapport aux mémoires. Philippe Lejeune rappelle qu'il s'agit là d'un "lieu commun [...]; chacun à son tour y prête la voix." Pour André Gide comme François Mauriac, le roman est "plus vrai (plus profond, plus authentique) que l'autobiographie"(p.41).

De même au-delà des *O.R.C.*, on peut lire par exemple dans *Théâtre/roman : "Autrefois, quand je recontrais des gens, il y en avaient qui me disaient : "Pourquoi n'écrivez-vous pas vos mémoires? Vous devriez écrire vos mémoires!" Parce que je passais pour avoir une mémoire fabuleuse. Fabuleuse est une épithète à mon sens, pour ce qui est d'une mémoire, assez péjorative. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit [...].*

L'honnêteté sans nul doute exigerait que tous les livres intitulés Mémoires soient considérés comme des romans, ou pour mieux dire *du* roman." (LXII, 84-85).

45. Dans la préface du tome 2, Aragon date son voyage au Tyrol de 1923 au lieu de 1922. Le plus intéressant à nos yeux n'est pas dans l'erreur mais dans les effets qu'elle produit, conjointement dans le récit préfaciel (voir chapitre 1) et dans la réécriture d'*Aurélien*, qui recule également l'action romanesque d'un an. Selon Suzanne Ravis, "Genèse et texte", *in 'Aurélien' ou l'écriture indirecte*, éd. Champion, 1988, p. 28, ce glissement vers la biographie supposée produit des "effets de brouillage de l'histoire littéraire" dans le roman lui-même.

46. De même la vérification du récit des trois collages, censés jalonner l'écriture de la seconde partie des *Beaux quartiers*, par le biais par exemple d'une étude du manuscrit n'entre pas dans notre perspective de travail.

47. Cf. Henri Mitterand, "Les trois lecteurs des *Cloches de Bâle*, *Europe*, *loc. cit.* p. 115 : l'auteur rappelle l'épisode du tome 7 qui met en scène Elsa "lectrice et inspiratrice", intervenant dans le déroulement même de la rédaction des *Cloches de Bâle*. "C'est là un joli roman de la lecture-compagnonnage, de la lecture en duo, inscrit en surimpression sur le roman originel, et racontant la fable, où le mythe, de sa naissance [...]. Admettons la fable. Vraie ou fausse, elle nous aide à penser un modèle possible de la lecture-écriture [...]."

48. Cette exigence de datation a été souvent étendue à la totalité du corpus des préfaces croisées. Mais elle appartient en propre au tome 26, ce qui *a contrario* renforce la spécificité des préfaces *O.R.C.*. par rapport

aux autres commentaires aragoniens. Les *Entretiens* sont marqués par un constant souci de dater : voir par exemple le refus de laisser opposer l'affirmation de l'impossibilité du bonheur ("Il n'y a pas d'amour heureux" a été écrit en 1943, *op. cit.* p.91-92) et l'affirmation contraire, sans tenir compte des dates ("Le bonheur existe et j'y crois", écrit en 1956, doit être compris comme un "cri de douleur et de protestation" (*op. cit.* p.116).

De même dans *Aragon parle*, celui-ci ne cesse de refuser de "brûler les étapes", de "trop aisément traverser les années" (*op. cit.*, p.82, voir aussi p.95, ou encore p. 116).

49. Sources complétées par Jeannine Verdès-Leroux, *Au service du parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Fayard/ Minuit, 1983, p.175-179 et Corinne Grenouillet, "Les ambiguïtés d'une réception : Aragon et ses lecteurs militants (17 juin 1949)", *Recherches croisées*, n°3, *loc. cit.* p. 117-140.

50. Nous reprenons ici le terme "factuel", proposé par Gérard Genette, *Fiction et diction*, éd. du Seuil, 1991, coll. Poétique, p. 9, pour souligner la contradiction interne de *La Fin du "Monde réel"* mais aussi externe si on la compare aux préfaces *O.R.C.*.

51. Après avoir affirmé que l'écriture des *Cloches de Bâle* doit à l'intervention d'Elsa d'être improvisée, le préfacier esquisse la version inverse et s'écrie : "[...] Et vous croiriez ce mensonge pleinement." (VII, 21). Jamais le postfacier *O.R.C.* ne revendique ainsi l'ambiguïté du dire préfaciel, ni ne suggère la possibilité même du "mensonge".

52. Pour une telle approche, voir Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture* (abrégé *Le Vertige de la fiction*), nouveau doctorat sous la direction de Marie-Claire Dumas, Université de Paris VII, 1990. Et notamment dans la seconde partie, "l'envers du réalisme socialiste" (chap.4, p.339-421), "l'anamnèse du surréalisme" (chap.5, p.422-497) et pour l'étude des rapports de l'Aragon des années soixante avec la modernité, "L'inquiétude de la modernité" (chap. 6, p.498-604).

Les études consacrées à tel ou tel problème particulier (les collages notamment) feront l'objet de notes séparées.

53. Cependant il nous a semblé plusieurs fois nécessaire de nous référer aux textes, à l'épilogue des *Cloches*, à *La Semaine sainte*, aux romans contemporains des *O.R.C.* notamment.

De même nous renvoyons en note tantôt à d'autres analyses d'Aragon, tantôt aux travaux des chercheurs, pour la genèse des personnages et plus généralement l'intertextualité. Ces mises en perspective, qui complètent notre lecture des préfaces, cherchent à définir les relations des *O.R.C.* avec les derniers romans et inversement l'éventuelle mise à distance de l'écriture romanesque ancienne.

54. Les différents index visent notamment à matérialiser cette "maigreur du champ intertextuel", même si nous regrettons de n'avoir pu proposer à titre de comparaison ceux que l'on pourrait établir à partir de l'*O.P.*. Nous espérons cependant que les notes compléteront suffisamment l'aperçu qu'ils proposent.

55. Tensions souvent inaperçues de la critique aragonienne puisque les préfaces *O.R.C.* n'ont pas encore été étudiées dans leur continuité. Le choix de séparer le plus souvent possible l'analyse des préfaces de celle des autres écrits aragoniens, et de "reléguer" ces derniers en notes, a aussi pour objectif de mieux faire apparaître les contradictions propres aux *O.R.C.*. Nous avons conscience des difficultés de lecture que cela peut entrainer, du chevauchement et parfois du décalage des analyses proposées d'une part dans le texte et d'autre part dans les notes. Il arrivera que la note anticipe l'analyse proposée dans le texte, tant la stratégie *O.R.C.* est faite de détours et de retardements, mais de tels décalages nous ont paru éclairants.

56. Pour la différence entre titres thématiques et rhématiques, cf. Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.* p. 78-85. Rappelons que les premiers qualifient les titres qui portent sur le "contenu" du texte et que les seconds comportent à des degrés divers une indication générique.

57. Cf. Mireille Hilsum, "Les préfaces tardives d'Aragon pour les *Oeuvres romanesques croisées*", *Poétique*, éd. du Seuil, n°69, février 1987, *Paratextes*, p.51-52. Nous reprenons ici à grands traits l'analyse de l'intitulation alors proposée. Nous avons également conservé la différence de typographie : nous adoptons l'italique pour les titres essentiellement rhématiques (tomes 2, 4, 26, 29) et les guillemets pour les titres des préfaces intermédiaires (tomes 7, 11, 15 et 19).

58. Notre travail prend également en compte la mise en page et la typographie. Le passage à l'italique renvoie le plus souvent au déguisement de l'autotextualité. En ce qui concerne la mise en page, nous avons été très attentive au rapport du texte et de la note comme à l'utilisation des blancs, spécialement dans *la Fin du "Monde réel"*.

Notes de l'introduction de la première partie

1. Elsa apparaît ensuite en tant que romancière (VII, 32-34), par extension du croisement à l'oeuvre entière. Mais l'élaboration de la fiction, visée par le titre préfaciel "C'est là que tout a commencé", privilégie les positions de destinataire et de lectrice.

2. Elsa disparaît quasiment du tome 26, à l'exception des dernières pages (XXVI, 321-322), significativement intitulées "après-dire" : "Il est d'habitude de placer en tête de ce qu'on écrit une citation, plus ou moins brève, qui donne de ce qu'on va lire le sens cherché comme une caution chez quelqu'un d'autre. Je veux ici achever, au contraire, par une référence de ce genre, ce que je viens d'assez longuement rêver, par une sorte d'*après-dire* lequel aura pour but de marquer d'où me vient une grande part de ma pensée, comme un point de départ à la fois conscient et inconscient." (XXVI, 321) Suit une longue citation du *Grand jamais* d'Elsa Triolet (1965).

3. Qu'il soit "dicté" par le tome 7 ou par le tome 26, le découpage en trois chapitres permet - d'une autre manière que les index - de mesurer la disproportion des commentaires consacrés par le pré- ou le postfacier à tel ou tel problème. Le chapitre le plus long concerne la réception, entendue dans le sens courant, et inversement le plus court, l'analyse des personnages (respectivement les chapitres 2 et 3).

Notes du premier chapitre

1. "La disqualification de l'aventure surréaliste" retranche de l'*Avant-lire* le récit d'enfance, étudié dans le chapitre 2.

2. "La renaissance réaliste" ne concerne que les premières pages du tome 7. Nous précisons, à la suite de chaque intertitre, le tome et les pages concernés par l'analyse qui va suivre.

3. A l'occasion de la présentation d'*Anicet*, les deux sens du "passage" (spatial et temporel) se superposent, mais la métaphore ne sera promue au rang de "métaphore-clef", jouant un rôle conceptuel que dans le tome 7.

4. Mais ne sommes-nous pas déjà dans le "mentir-vrai", puisque comme le souligne Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction*, *op. cit.* p.482, la formule ("Les mots font l'amour avec le monde") est reprise d'André Breton, "Les mots sans rides", *Littérature*, nouvelle série n°7, 1er décembre 1922.

5. Récurrent, comme nous le verrons, dans les *O.R.C.*, le modèle du "Un jour vint" disparaît des récits proposés dans l'*O.P.*. Sauf inattention de notre part, nous n'en avons trouvé aucune nouvelle occurrence.

6. Cf. Mireille Hilsum, "Les préfaces à l''avant-lire' du *Libertinage*", *in Sur Aragon : "Le Libertinage"*, Publications de l'Université de Provence, 1986, p.24-25. Nous reprenons ici l'essentiel de la description alors proposée.

7. Dans l'*O.P.*, Aragon choisit également de publier des "notes" écrites, à usage privé, pour un collectionneur. Elles concernent cette fois *Les*

Aventures de Télémaque. L'une des raisons invoquées, dans le court texte de présentation daté de 1966, est précisément la volonté de "fidélité" à l'égard de soi-même (*O.P.*, I, 334). Nul démenti ni rectification n'accompagne cette publication.

8. La démarche appartient déjà aux *Entretiens*, *op. cit.* p. 45-53. A la confirmation de la clef pour les "protagonistes masculins", succède comme dans l'*Avant-lire* le démenti lorsqu'il s'agit de Mirabelle. Mais le terme de "pilotis", qui n'apparaît pas dans le tome 2 récusant jusque dans le choix du vocabulaire la prétention au romanesque, souligne au contraire, dans les *Entretiens*, le statut de fiction d'*Anicet* : "[...] Vous pouvez imaginer combien l'interprétation de ce qu'on appelle les pilotis (expression souvent employée depuis Stendhal) des personnages est généralement insuffisante à expliquer la création et la formation des personnages de roman [...]" (p.47). L'exemple d'Aurélien (p.47-49), bientôt suivi d'exemples pris dans l'ensemble du *Monde réel* (p.49-53) vient confirmer qu'il n'y a pas, aux yeux de l'interviewé, de différence foncière entre la genèse des personnages d'*Anicet* et celle des romans du cycle réaliste.

9. "Tout le reste de la clef est rédigé dans les termes qui conviennent à la version des choses qui *colle* avec l'atmosphère du groupe surréaliste de 1930 [...]" (II, 18).

10. Cependant la résurrection de l'image du groupe est bien "timide" si l'on compare ces quelques lignes avec le long développement consacré au "refus de nommer la guerre", dans *Pour expliquer ce que j'étais*, Gallimard, 1989, p.39-45. Mais s'il s'agit encore d'un texte privé, Aragon l'écrit cette fois pour lui-même, en 1943 pour l'essentiel, comme le précise Michel Apel-Muller dans la préface ("Dits et non-dits d'un manuscrit", p.9-10).

De même dans les *Entretiens*, *op. cit.* p.27-28, Aragon évoque le refus de faire de la "réclame" pour la guerre. La différence cette fois avec l'*Avant-lire* tient à l'affirmation de la dimension personnelle : "Bien sûr, je revenais du Chemin des Dames et quand des gens parlaient de la guerre, fût-ce contre elle, je me fâchais parce que j'étais de ceux qui croyais (c'est là sans doute une idée un peu enfantine, mais enfin c'était la mienne) que, même si c'était pour lutter contre elle, nommer la guerre c'était lui faire de la réclame."

11. Le préfacier de l'*O.P.* avance une seconde raison pour la publication, des "notes" consacrées aux *Aventures de Télémaque (O.P.I, 334). Il s'agit de montrer la "persistance des éléments (biographiques) employés, à travers les années" qui "établit l'existence d'un arrière-texte mental aux versions romanesques de ma vie". Les "mariages" signalés entre Les Aventures, Les Voyageurs de l'impériale* et "Le Mentir-vrai" n'illustrent pas, comme à l'*Avant-lire*, l'histoire du réalisme aragonien, mais la transformation de sa conception du romanesque.

12. Pour une étude plus détaillée de cette partie de la préface, voir Mireille Hilsum, "Les préfaces à l''avant-lire' du *Libertiange*, *loc. cit.* p. 29-30. Nous analysions l'impossibilité de faire passer "la quête du "deux", pour qui et avec qui écrire, au masculin. Mais ce qui importe ici c'est l'économie du récit de l'époque surréaliste. Nulle rétrospection ne permettra de relater par exemple la rencontre d'Aragon et de Breton. Pour

un tel récit, il faut lire par exemple *Aragon parle, op. cit.* p.28-29, ou l'*O.P.*I, p.17-23. Le récit de l'aventure surréaliste qui se poursuit tout au long du volume ne le cède en rien aux exigences posées par l'incipit de l'*Avant-lire*. Il s'agit bien de "raconter [...] l'écriture", mais en mêlant "mes livres" et ceux des autres. Alors que l'*Avant-lire ne connaît d'autre "échec" que "Madame à sa tour monte"*, *l'O.P.*I cite de nombreuses autres tentatives de collaboration entre Aragon et Breton.

13. Voir index des noms et des oeuvres. L'*Avant-lire* apparaît beaucoup plus riche que la plupart des autres préfaces *O.R.C.*. Mais nombre de références sont reléguées en note et comme citées une fois pour toutes. *Le Jardin de Bérénice* par exemple ne sera pas mentionné dans la préface d'*Aurélien*. Dans le corps du texte, *Le Libertinage* apparaît comme le simple vecteur du récit autobiographique.

14. On peut suivre l'évolution de la réflexion d'Aragon sur le "cas" que représente Ducasse à travers celle des titres de ses principaux écrits : *"Préface à Maldoror"* (1922) (*Les Ecrits nouveaux*, repris dans *O.P.*II, p.121-125); "Contributions à l'avortement des études maldororiennes" (1930) (*S.A.S.D.L.R.*, n°2, repris dans *O.P.V*, p.129-137); "Le retour à la réalité" (1935) (Discours prononcé le 25 juin 1935 au Congrès international des Ecrivains pour la Défense de la Culture, repris dans *Pour un réalisme socialiste* et dans l' *O.P.*VI, p.311-327); "Lautréamont et nous, I : ce qu'il fut pour la génération de 1917." et "Lautréamont et nous II : Les Poésies voient le jour." (1967) (*Les Lettres françaises*, respectivement n° 1185 et 1186, des 1er et 8 juin 1967).

Deux remarques suffiront pour rappeler une évolution bien connue : en 1935, Ducasse, que ne désigne plus qu'une sorte de périphrase ("le retour à la réalité"), l'emporte sur Lautréamont, qui ne retrouve son nom, associé au pluriel d'une génération, que dans les articles de 1967.

Inversement l'opposition du naturalisme au réalisme - en partie reprise de Lukacs - apparaît au 1er congrès des écrivains, en 1934, voir Régine Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Ed. Payot, 1986, p.86-89.

15. L'épisode a deux fonctions. C'est en tant que substitut du récit autobiographique qu'il est ici analysé, mais il ouvre également la série des "mauvaises lectures", et à ce titre nous le retrouverons dans le chapitre 2.

16. Dans le tome 7, les deux modèles (l'un qui dévalue et l'autre qui valorise) deviendront les éléments fédérateurs du récit "où tout a commencé".

17. L'épisode est détaillé dans la plupart des écrits postérieurs d'Aragon. Voir par exemple, *Aragon parle*, *op. cit.* p.13-14.

18. Voir Wolfang Babilas, "Madame ma Mémoire, vous m'en faites de belles", *Silex 8/9*, 1978, Grenoble (*Aragon-"Aurélien"/Télévision*), p.99 et *fac-simile* de la note manuscrite p.100. L'auteur de l'article précise qu'Aragon ne reconnut, dans une note de l'édition allemande du *Libertinage*, son erreur qu'à "contrecoeur, à vrai dire".

19. La rencontre "réelle" d'Elsa en novembre 1928 ne sera pas racontée. Ni dans le tome 2, ni dans le tome 7. Le dispositif *O.R.C.* est exactement à l'envers de celui de l'*O.P.* où la rencontre fait l'objet d'une rétrospection. "Voilà que je m'aperçois, relisant *L'Itinéraire d'Aragon* de Roger Garaudy, de la nécessité de parler ici d'Elsa, mais du coup de revenir en arrière, si bref que cela soit pour mettre au point les légendes, et de remonter ici à ce novembre de 1928, qui est celui de notre rencontre, marquée dans le Tome IV d'une phrase ou guère plus." (*O.P.*V, p.43). Avant d'en venir à la rencontre elle-même, il s'agit de "dire d'abord *les faits*" (*O.P.*V, p.43) en commençant par exemple par la rencontre de Maïakovski, la veille à la Coupole. Puis, pour dénoncer les légendes, de retracer le contexte (le retour de Venise). Enfin la rencontre elle-même ne marque pas le moment "où tout a commencé" (trois femmes, Nancy Cunard revue, une Allemande et Elsa, font hésiter le personnage de l'auteur). Puis vient la vie commune, rue Campagne Première (*O.P.*V, p.51-52). Au total, le récit "des débuts" avec Elsa occupe environ une dizaine de pages.

20. La différence avec les écrits postérieurs est de nouveau frappante. Pour l'épisode de Venise, voir par exemple *Aragon parle* p.60-61 (pour le détail des relations avec Marcel Noll, l'affaire du tableau). Récit repris et développé encore dans l'*O.P.*IV, p.307-331 soit environ 24 pages, avec, (comme dans les *O.R.C.* sinon comme dans le tome 2) citation du *Roman inachevé* (318-319), dénégation de l'autobiographie ("Ne croyez pas ici que j'écris mes Mémoires", 319) et prétérition ("Je ne vais pas raconter comment [...]", 319) qui dans les *O.R.C.* caractérise le récit des circonstances de la lecture (chapitre 2).

De même l'adhésion au Parti communiste est retracée dans ses différentes étapes. Aragon souligne qu'originairement il s'agit d'une démarche commune, voire souligne le rôle de Breton dans sa propre évolution politique, il évoque par exemple une première tentative en 1921 (cf. *Aragon parle* p.87-89 et *O.P.*I p.31 : "Et d'ailleurs, dès 1921, au lendemain du Congrès de Tours, n'avions-nous pas *ensemble* tenté d'adhérer à ce parti commmniste qquiveenait de aaître?"). Les années 27-28 sont ensuite racontées dans le tome 4 de l'*O.P.* ("J'appelle poésie cet envers du temps") : Le récit s'ouvre sur l'évocation de la Dame des Buttes Chaumont (p.15-16); puis mêle des souvenirs qui concernent Nane, Breton, et au-delà du 6 janvier 1927 "les débuts dans le parti". De nouveau les citations de l'oeuvre poétique émaillent le texte ("Ah, finir de citer! [Nane] voulait toujours être *ailleurs* [...]", p.22). Aragon évoque sa première cellule rue Saint-Dominique ("De cela, je ne vais pas parler ni de l'étrangeté plus grande encore de ce qui constituait alors le nouveau monde où je croyais entrer... p.22), un étrange drame au Manoir d'Ango (p.28), la destruction de *La Défense de l'infini* (p.28-30). Mais revenant sur l'image du Parti communiste à la fin des années vingt, le ton change. La dramatisation qui dominera l'évocation du passage dans le tome 7 se retrouve ici ("Quand j'étais entré dans la cellule de la rue Saint-Dominique, la difficulté première [...] pour moi avait été de comprendre, malgré la masse des propos ennemis, ce que ça signifiait un *syndicat*, riez-en si vous voulez! Il y a dans ces débats intérieurs un tragique inexplicable [...]", p.30). Enfin évoquant la rupture avec le groupe ("[...] c'était et ce n'était pas la *politique*.", p.31), le préfacier rejette par avance - comme il le fera dans le tome 26 pour l'histoire des années cinquante - la version future des historiens ("Un jour viendra qu'on va donner à tout cela une commode explication simplifiée, dont jusqu'à aujourd'hui tant de gens se

contentent.", p.31). En résumé, si bien des procédés appartiennent en commun aux *O.R.C* et à l'*O.P.* (extraits de poèmes, dramatisation ou refus anticipé de la version de tiers), l'essentiel demeure : l'*O.P.* raconte ce que les *O.R.C.* éludent.

21. Si l'on excepte l'inédit de 43 (*Pour expliquer ce que j'étais*), le refus de parler du surréalisme caractérise le début des années soixante. La postface de Francis Crémieux en témoigne, l'intervieweur y relate la préparation des entretiens, mais "Mon assemblage vola en éclats au premier choc. Je tentai bien de m'accrocher au surréalisme et aux surréalistes. La discussion dura deux heures.Jamais sur eux, contre eux, il n'avait rien écrit. Il ne commencerait pas aujourd'hui. [...] Je m'accrochais. Aragon me dit que si ça devait être comme ça, mieux valait ne rien entreprendre." (*Entretiens*, *op. cit.*, p.171-172).

22. Déjà dans *Pour expliquer ce que j'étais*, Aragon (se) refuse à raconter la rupture, mais pour une raison inverse. Il ne s'agit pas de valoriser ce vers quoi tend l'auteur ancien, mais de privilégier ce que fut le groupe, de le protéger de la curiosité d'un lecteur supposé : "Que ceux qui cherchent dans ces pages je ne sais quelle chronique, quelles révélations sur une poignée d'hommes qui furent jeunes ensemble [...], que ceux-là ne lisent pas plus avant : ils ne trouveront point ici pâture à leur curiosité. Je ne suivrai pas les étapes de la dissension qui se mit entre nous, qui nous sépara les uns de façon irrémédiable, les autres pour que l'histoire un jour nous rapprochât [...].", *op. cit.*, p.46.

23. Dans l'*O.P.* - mais il s'agit, il est vrai de janvier 1936 - la même "métaphore végétale" ressurgit, non pour éluder ce qui vient d'être évoqué (le congrès du parti communiste à Villeurbanne qui marque le début de la politique de Front populaire) mais pour en récapituler l'esprit : "Comment, disais-je, "achever ce janvier" ? Parce qu'enfin, tout ceci, ce sont les "circonstances" de la poésie, la terre chaude d'où les plantes feuillent, fleurissent... " (*O.P.*VII, p.48). Tout se passe comme si l'empreinte du débat sur la poésie de "circonstances", comme si la condamnation de *Front rouge* par exemple par Breton (voir ***Mystère de la poésie***) pesait encore sur les *O.R.C.*, alors que l'*O.P.* en semble délivrée.

24. Dans *Aragon parle*, la dimension politique est d'abord démentie (p.68), puis reconnue (p.86). Aragon évoque les oppositions et les tentatives de compromis ("[...] décision fut alors prise entre nous de faire taire les divergences pour nous consacrer à l'action anti-religieuse." p.86). Dans l'*O.P.*, le récit se personnalise encore, voir par exemple les différents épisodes qui mèneront à la rupture avec Breton (souvent désigné par son seul prénom) dans lesquels Aragon met l'accent sur le différend littéraire (*O.P.*V, 299-316).

25. Traces que l'*O.P.* s'attachera à retrouver et à publier. On sait que la collection est loin de se borner à la reprise des écrits poétiques de l'auteur. Récit et "recollection" vont de pair. Du côté des *O.R.C.*, et spécialement de l'avènement du réalisme, la dispersion des faits, des

êtres, des textes, voire de l'auteur "sous un tas de noms" (VII, 12) l'emporte sur le "désir de collection".

26. Dans l'*O.P.*, l'évocation des procès concerne le roman, non le réalisme et n'oppose pas le personnage de l'auteur aux autres membres du groupe : "Toujours l'objet des mêmes colères. Toujours déclaré agonisant. Toujours considéré comme une tare, une marque d'ambition, une bête en train de crever... [...] Tout cela comme le procès continuel que nous nous faisions les uns les autres, les uns aux autres... avec les ruptures, les colères... et aussi les retours d'enfants prodigues... (*O.P.*IV, p.31).

27. De même les violences verbales des écrits de l'Aragon surréaliste sont, dans l'*O.P.*, analysées dans leur dimension politique, essentiellement condamnable. Voir l'analyse comparée de *Front rouge* dans ce chapitre (2.2.2.) et celle de la préface des *Collages* dans le chapitre 4 de ce travail.

28. Dans l'*O.P.*, la solidarité avec les accusateurs renvoie exclusivement aux procès staliniens. La figure du procès s'efface devant la réalité, évoquée de volume en volume. Nous n'en retiendrons ici qu'un exemple. Ainsi, après avoir cité le discours de Karl Radek - condamnant Joyce et Proust - au premier Congrès des Ecrivains soviétiques, Aragon écrit : "Aujourd'hui ces propos ressemblent diablement à ceux d'un Adolph Hitler. Drôle de monde où les victimes parlent le langage du bourreau ! Qui peut aussi bien, ne faut-il pas l'avouer ? s'appeller Joseph Staline... au moins, c'est aujourd'hui ce dont le sort d'un Karl Radek témoigne." (*O.P.*VI, p.195).

Le dispositif du tome 7 n'est pas sans évoquer de celui de la mise à mort dans *La Mise à mort, décrit en ces termes par Nathalie Limat-Letellier, Le Vertige de la fiction, op. cit.* p.235-236 : "A travers l'interdépendance du criminel et de 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 dipositif tient à ce fait qu'il constitue la blessure en secret indiscible."

29. La remarque joue exactement en sens inverse dans les *Entretiens*. Elle tend à minimiser la différence entre surréalisme et réalisme ("les surréalistes ne méprisaient aucunement la réalité", p.16), comme entre Aragon et les autres membres du groupe : "[...] Comment ne pas faire remarquer que la description minutieuse du passage de l'Opéra et des Buttes-Chaumont dans ce livre est parfaitement caractéristique de la place donnée à la réalité dans les écrits surréalistes d'alors ?" (p.20-21).

30. L'*O.P.* évoque précisément le contexte dans lequel est écrit *Front rouge* (voir *O.P.*V, p.141-152) : Aragon évoque par exemple l'U.R.S.S. en 1930 (p.146-148) citant notamment *Le Roman inachevé*, l'atmosphère politique en France à son retour : "[...] Tout cela prenait chez moi un caractère de *réalité* et s'accompagnait de la violence contre la bourgeoisie, la police et les adversaires politiques (socialistes et communistes que la scission de Tours en 1921 (*sic*) avait faits ennemis, ayant certes entre eux l'injure

facile, mais cela s'enflait chez moi du fait même des habitudes imprécatoires des Surréalistes." (p.148).

31. "Procédé" commenté pour lui-même dans l'*O.P.*. Nous sommes avant le départ en U.R.S.S., Aragon évoque l'atmosphère de procès qui règne dans sa cellule. "Et pendant que je me débattais parmi les miens, les amis de toute ma jeunesse, et ceux qui étaient venus plus tard, avec leur confiance... persuadés d'avoir raison, de travailler pour l'avenir, *pour eux*, et pour ce parti où il m'était défendu même de distribuer des tracts, de vendre *l'Humanité*, parce que, n'est-ce pas, je pourrais m'en prévaloir un jour, pour tromper le prolétariat... Ah, n'en concluez rien, c'était un temps comme ça, le pire de ma vie... Vous voyez bien qu'encore aujourd'hui si j'en parle (pour la première fois j'en écris), je n'arrive jamais à bout de dire ce que c'était, je ne sors pas des propositions circonstancielles, je n'achève ni ce que je dis ni ce dont je me souviens si cruellement." (*O.P.*V, p.143-144).

Mais des *O.R.C.* à l'*O.P.*, la blessure semble s'être déplacée et la circonstancielle ne parvient plus à "enfermer" l'épisode douloureux.

32. Cf. *O.P.*V, p. 301-305. Voir aussi la présentation de l'affaire dans *Aragon parle*, *op. cit.* p. 84-85.

33. La condamnation de *Front rouge* n'est pas prononcée par le seul préfacier dans l'*O.P.*. Le poème est sévèrement condamné par son auteur deux ans après sa rédaction (*O.P.*V, p.304); racontant sa dernière entrevue avec Breton, Aragon note "la conscience que j'avais que ce texte violent et malhabile ne faisait pas avancer d'un pas le problème entre nous posé treize ans plus tôt, le long des Tuileries." (p.306). Jugement explicité un peu plus loin : "André avait mille et une fois raison, comme on le dit des nuits, de ces nuits où il écrivait un langage d'étoiles... mille et une fois raison de considérer en ce temps-là, à l'envers, la doublure de ce temps, comme *régressif* un langage purement proclamatoire, une confusion du meeting et du poème [...]" (p.313).

Nous reviendrons sur la conversation des Tuileries et la différence entre "ce temps-là" et celui de la poésie de la Résistance, dans notre chapitre 5.

Quant au préfacier de l'*O.P.*, il commente, après l'avoir cité "cet extrait du Tome VII des *Oeuvres romanesques croisées*" pour se défendre d'avoir tenté une réhablitation du poème ancien : "Si cet extrait [...] vous a l'air que tout ce temps plus tard je ne cherchais qu'à me rattraper sur ce que j'avais pu penser de *Front rouge*, et pas que de ce "front"-là... Vous vous mettez le doigt dans l'oeil, mes petits. Je ne rabattrai rien du mal dit de ce texte-catastrophe." (*O.P.*VI, p.13).

34. Le jugement du préfacier *de l'O.P.* à l'égard de l'ensemble des écrits de 1930 est sévère pour la "forme" et pour le "fond" (cf. *O.P.* V, p.16 : sévérité qu'il ne faut cependant pas confondre avec l'autocritique, "sport pour lequel je n'ai aucun goût"); cf. aussi à propos de *Hourra l'Oural*, *O.P.* VI, p.150 : "je pense que le lecteur de ces livres-ci est déjà habitué à l'esprit critique avec lequel je semble faire "l'éducation" de mes écrits, ainsi qu'un père des enfants qu'il se trouve avoir engendrés au hasard de ses plaisirs".

35. Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, *op. cit.* p.26, montre que la préface de roman au XIXème "présente tous les aspects du discours didactique. Elle enseigne, sur le mode de l'universel - à l'aide du présent gnomique -, ce qu'est la littérature, et ce qu'est en particulier le genre littéraire qui a le plus grand besoin d'être situé, étant donné l'incertitude de son statut rhétorique : le roman." Tout se passe comme si cette incertitude, réactivée par l'évocation de l'interdit surréaliste, faisait retrouver à la préface aragonienne les allures de celles de ses prédécesseurs. Mais il s'agit aussi d'une fonction "normale" de la préface, dont le "discours est résolument affirmatif." Ainsi la préface est-elle "toujours peu ou prou l'énoncé d'un dogme" (p. 26).

36. Dans les *Entretiens*, *op. cit.* p.22, c'est à Shakespeare qu'il revient d'incarner la réalité dans l'art, mais la démonstration vient à l'appui l'idée du cheminement du surréalisme vers le réalisme, qui en est "l'aboutissement logique". Vision "réconciliatrice" qu'on retrouvera par exemple dans *La Fin du "Monde réel"*.

37. "Si l'on songe que *Le Mentir-vrai* est, plus qu'une nouvelle, un "art romanesque" [...]" (*O.P.*I, p.334).

38. Nous n'étudions ici que la première page. La seconde, qui présente le cycle du *Monde réel* roman par roman, sera analysée en conclusion.

39. C'est-à-dire après le fragment qui tente de redéfinir le roman comme langage (voir chapitre 2, "de la linguistique à l'ombre de *Blanche*").

40. "[...] Retrouver [...] le dessin qui se reforme quand l'eau cesse d'être agitée où l'homme se mire." (VII, 11).

41. Le procédé rappelle l'insistant pluriel de *Pour expliquer ce que j'étais*, analysé par Michel Apel-Muller (*op. cit.* p.11-12). Une fois la réticence surmontée ("J'hésite à cesser dire *je*, pour dire *nous*.", p.26), s'ébauche le portrait d'une génération : celle des années vingt (p.26); de la guerre (p.35); d'"un groupe de jeunes gens" (p.38) défini finalement comme "la première génération rimbaldienne" (p.50).

Un paragraphe, plus que de multiples citations, nous semble résumer cette tentative de portrait collectif : "Parce que faisant pourtant le portrait de ce que je fus, et avec cette conscience du peu d'originalité, du peu d'individualité de ces traits que je me retrouve, parce que faisant le portait de qui je fus qui n'était qu'un entre autres des représentants d'une génération, d'une génération de fils de ces familles bourgeoises dont je parlais... parce que, faisant mon portrait daté, j'y retrouve comme sur un timbre avec surcharge, plus la marque des années vingt que le secret d'un individu, et, dans ces années vingt, d'une catégorie bien définie de jeunes gens plus que de moi-même, de ce que je croyais être moi-même... je préfère à une description de mes compagnons et de moi-même, de ce *nous* qui s'était formé, tenter de l'éclairer, ce *nous* et d'aussi haut que possible. Je voudrais en trouver le plus grand commun diviseur." (p.48).

42. Voir chapitre 2.

43. Le drame du stalinisme n'est pas davantage évoqué dans les *Entretiens*, mais on trouve cette remarque, dans *Aragon parle.*, *op. cit.*, p.173 :

"[...] Je voudrais laisser l'ancienne Russie de côté, pour ne point avoir à parler de la Russie contemporaine où les variations de l'Histoire ont été plus surprenantes encore que la succession précipitées des événements".

La comparaison avec l'*O.P.* s'avère difficile - voire discutable - puisque le commentaire aragonien n'atteint pas les années cinquante. Cependant, comme nous l'avons montré, les évocations des procès staliniens des années trente se multiplient au fil des volumes. Nous ne citons ici que les passages qui nous semblent marquer la différence avec le tome 26. Dans l'*O.P.* VI, p.176-178, Aragon rappelle les procès de Zinoviev, Kamenev, Evdokimov, Bakaev et l'arrestation de "onze anciens zinoviévistes". Après une rétrospection qui évoque la figure de Kamenev, Aragon raconte comment il a "*vu Staline pleurer Kirov*. Je le vois encore, maintenant que toutes les raisons du monde font que ce soit lui qui ait donné l'ordre de faire *cela*. Mais comment, comment est-ce possible? Et après *cela*, cette mise en scène de la mort et des larmes, que pouvions -nous y comprendre, alors ?"

A l'oxymore de la "lumière aveuglante" succède le constant d'une unanime cécité, prêté au lecteur virtuel : "Vous me direz : 'Vous avez tous été aveugles!' Le pire n'est pas l'aveuglement. Nous avions des yeux pour voir [...].

... Vous auriez toujours pu me dire que Staline, en réalité, était le chef de l'antisémitisme dans son pays, je vous aurais ri au nez." (p.178-179).

Dans l'*O.P.* VII, le drame informulable des *O.R.C.* reçoit un nom : "L'année 37, c'est celle des grands procès monstrueux, que j'ai pourtant applaudis..." (p.281). Celle où l'on voit se dessiner "l'image [...] de ce que plus tard nous serions appelés nous-mêmes à nommer *le stalinisme*..." (p.283).

Enfin dans l'*O.P.* VIII ("Faut-il en dire davantage ?", p.109-116), la "crédulité" remplace la "croyance" (XXVI, 303) ("[...] quand je relis ce que j'ai bien pu écrire alors, je me condamne. J'entends dans ces propos ma crédulité passionnelle, et bien que cette crédulité-là n'ait pas été que la mienne, je regarde aujourd'hui ma main droite, et je m'étonne qu'un beau jour je ne l'aie pas coupée pour ce qu'elle avait écrit...", p.109).

On s'étonnera peut-être ici de l'absence de renvoi à *l'Histoire de l'U.R.S.S.* (Presses de la cité, 1962). Mais il ne s'agit pas pour nous de retracer l'évolution du discours d'Aragon sur l'Union soviétique. Ce que nous voulons marquer, c'est l'entrée de l'histoire dans le dispositif d'explication des textes.

44. Sur l'incertitude touchant l'attribution de l'échec des *Communistes*, voir le chapitre 2.

45. La condamnation des historiens est beaucoup plus virulente encore dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.153-154. Aragon, qui vient de présenter la réécriture des *Communistes*, dénonce les "prétentions scientifiques des historiens passés et présents" qui ignorent le rôle que "joue *toujours* [...] l'imagination dans l'histoire" et spécialement "dans cette apparente discipline de science exacte qu'on affuble du nom équivoque d'*histoire*." Si l'écriture romanesque est, comme l'autobiographie, vouée à l'échec, si l'une et l'autre se heurtent à l'inénarrable, elles ne sauraient être relayées par l'écriture d'un tiers (biographe ou historien).

46. Cependant il faut distinguer la fragmentation de la postface des *Communistes* du morcellement des préfaces de l'*O.P.*. Matériellement d'abord:

aucun volume de l'*O.P.* n'est présenté en une fois, les commentaires parfois précèdent et parfois suivent ici tel texte ou tel recueil, là un ensemble dont l'unité est d'ordre temporel (tel mois, voire telle année). De plus, certains commentaires tardifs ne sont que des reprises de textes publiés ailleurs ("L'homme coupé en deux", paru dans les *Lettres françaises* n°1233, 8 mai 1968, est repris en guise de préface, *O.P.* II, p.9-52).

Inversement, dans *La Fin du "Monde réel"*, le morcellement disparaît quand le postfacier analyse la récriture des *Communistes*. Le blanc ne fait plus que souligner les grandes articulations du propos (voir chapitre 3).

La différence entre les deux collections est aussi d'ordre textuel. La dislocation se fait image dès l'"Ecrit au seuil" du premier volume : "De quoi parlais-je ? Cela semblait s'articuler, mais la poupée est disloquée. Inutile de raccrocher ce paragraphe, aussi bien à ce qui précède qu'à ce qui aurait pu le suivre, je n'aime au fond que les mécaniques détraquées [...]" (*O.P.* I, p.22-23). Les phrases inachevées, inachevables, se multiplient. Nous n'en citerons qu'un exemple, toujours dans le premier volume, : "[...] cette phrase est trop longue, tout comme ma vie, voyez-vous ! Je ne songe pas à la remettre sur ses pieds [...]"(*O.P.*, I, p.28).

47. Du moins tant que n'entrent pas en scène les divers personnages de lecteurs, voir chapitre 2.

48. "Sur les caractéristiques de ce réalisme, tout le monde n'est pas d'accord, par exemple, sur le fait qu'il s'agisse ou non d'un réalisme *dirigé*, ou pour mieux dire *endigué*. On le sait, j'ai salué, comme convenant à ce réalisme dont je me réclame, une expression inventée par Roger Garaudy, et que je trouve pour ma part fort heureuse : *un réalisme sans rivages*." (XXVI, 314). Contrairement au tome 11, le titre du livre de Roger Garaudy (*D'un réalisme sans rivages*, Plon, 1963) n'est pas cité ici, le postfacier ne reprenant que l'expression, pour sa valeur imagée. Ainsi le livre de Garaudy n'apparaît-il dans l'index des oeuvres qu'une seule fois (XI, 33).

Le préfacier, comme le postfacier, fait allusion à la préface qu'il écrivit pour ce livre ("Je tiens ce livre pour un événement majeur", *op.cit.* p.11-19), mais le tome 11 en paraphrase le titre ("[...] j'ai salué comme un événement [...]", XI, 33), contrairement au tome 26 qui met l'accent sur "l'expression" inventée par Roger Garaudy.

49. Aragon, *Cahiers du communisme*, n°spécial 2-3, février-mars 1967, p.250.

50. Jean-Pierre Jouffroy, *Cahiers du communisme*, n°spécial 6-7, juin-juillet 1964, p.159.

51. Jean-Pierre Jouffroy, *Cahiers du communisme*, *ibid.* p.159.

52. Roger Garaudy, *Cahiers du communisme*, *loc. cit.* p. 333.

53. Roger Garaudy, *ibid.* p.331.

54. Roger Garaudy, *ibid.* p. 331-332.

55. Roger Garaudy, *ibid.* p. 332.

56. Roger Garaudy, *ibid.* p.337.

57. Même si la Conférence nationale d'Argenteuil, qui s'est tenue en mars 1966, marque une date importante. Voir *Cahiers du communisme*, n°5-6, mai-juin 1966, *Débats sur les problèmes idéologiques et culturels*.

58. Voir Reynald Lahanque, *"Des Communistes* à *La Semaine sainte* : la question du réalisme" *in Histoire/roman : "La Semaine sainte" d'Aragon*, *loc. cit.*, p.50. Selon l'auteur, Aragon plaide dès 1958-59 "pour cette attitude d'ouverture, et contre les interprétations dogmatiques qui ont eu cours, en U.R.S.S. et en France [...]".

59. L'originalité de *La fin du "Monde réel"*, comme "péritexte politique" est encore plus remarquable si l'on se réfère aux travaux de Philippe Olivera, *Louis Aragon entre littérature et politique : ses articles dans 'Les Lettres françaises'* de 1960 à 1972, Mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine sous la direction d' Antoine Prost et Danielle Tartakowski, Université de Paris I, 1991, p.104-108. Selon l'auteur, le lien entre politique et littérature disparaît des *Lettres françaises* à partir de 1966. Aragon distinguant ses contributions à l'*Humanité* de celles qu'il publie dans *Les Lettres*. Il présente le texte de la résolution des travaux d'Argenteuil dans *l'Humanité* et dans *Les Cahiers du communisme*, mais aucun écho n'en est donné dans *Les Lettres françaises*.

60. La condamnation est beaucoup plus nette dans "Les Clefs", *Lettres françaises*, n°1015, 6 février 1965, p.9 : "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."
Pour une analyse des rapports d'Aragon avec les nouveaux romanciers et *Tel quel*, voir Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction*, *op. cit.*, p. 556-583.

61. "Je me suis arrangé pour que le lecteur soit *pris* au livre, pour qu'il croie à mes *mensonges*. Pour parler de féérie, selon Charles Nodier, il faut partir d'une écuelle de soupe. Or, c'est ici l'*Histoire* qui est l'écuelle de Nodier, XXIX, 11). Le lecteur des *O.R.C.* pourra certes entendre le mot "mensonge" dans un sens nouveau, s'il a lu "Le Mentir-vrai", mais aucune note du préfacier ne le met sur la piste de cette éventuelle parenté.

62. Pour l'analyse par exemple des prolepses qui complètent la biographie d'un personnage (anticipant par exemple la mort du maréchal Berthier) ou de celles qui constituent des "analepses dans la biographie de l'auteur , 'dans les guerres du XXème siècle'", voir Nathalie Limat-Letellier, "*La Semaine sainte* au seuil des derniers romans", *in Histoire/roman*, *loc. cit.* p. 271-272.

63. Voir Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction*, *op. cit.* p. 445-450. L'auteur de la thèse compare la conception conjecturale du réalisme, conjointement exposée par le postfacier du *Monde réel et par l'auteur de Blanche* , avec la problématique de l'imaginaire chez Breton et conclut qu'il s'agit d'un même programme, proposé sous deux noms (le surréalisme et le réalisme sans rivage), comme s'il n'y avait de l'un à l'autre qu'une différence de termes. Avec la reprise dans *Blanche* de la conception conjecturale du réalisme, Aragon entreprend un "dialogue posthume avec Breton" qui se poursuit dans "Lettre ouverte à André Breton

sur *Le Regard du sourd*, l'Art, la Science, et la liberte", *Les Lettres françaises*, n°1388, 2 juin 1971. Aragon reprend un passage de *La Fin du "Monde réel"* ("Peut-être sommes-nous arrivés à l'heure...", XXVI, 317) avec ce commentaire, "Je parlais pour mon saint, dans les murs encore debout du sanctuaire." Pour Nathalie Limat-Letellier, tout se passe "comme s'il s'agissait de bivocalité, au sens de Bakhtine, 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." (*op. cit.* p.450).

Dans *La Fin du "Monde réel"*, comme en général dans les *O.R.C.*1 le dialogue avec André Breton est imperceptible, invisible. L'analyse de *Poisson soluble* (XXVI, 318) ou encore des collages dadaïstes et surréalistes dans le tome 11 n'entre pas dans une relation de dialogue. Les préfaces qui entourent *Le Monde réel* ne connaissent , pour faire entendre la voix de l'autre, que le dispositf des scènes de méprise (voir chapitre 2).

64. Pour l'étude du rejet de la crédibilité dans *Blanche*, voir Nathalie Limat-Letellier, *op. cit.* p. 621.

65. Si l'on veut bien ne pas considérer seulement l'immodestie que de telles références comporteraient, l'absence de l'oeuvre aragonienne nous apparait comme un signe distinctif de *La Fin du "Monde réel"*.

66. Et plus exactement d'un intertexte caché, à la fois conscient et masqué et qui s'oppose à l'intertexte semi-aléatoire que l'usage de l'italique dénonce en partie.

67. Voir index des noms. Seul Rimbaud apparait, dans les tomes 2 et 11.

68. Rappelons que nous considérons la citation du *Grand jamais* et son commentaire postfaciel comme un "après-dire".

69. Selon Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction*, *op. cit.* p.560, l'expression appartient à Michel Butor, interrogé sur le surréalisme "Débat sur le roman" (dirigé par Michel Foucault), *in Tel quel*, n°17, printemps 1964. Pour une analyse des enjeux de la formule, voir p.442-456.

La revendication de continuité apparait déjà dans *Entretiens*, p.22 ("Et la question demeure de savoir comment le surréalisme pouvait bien être un chemin vers le réalisme. A mon avis, le réalisme est son aboutissement logique.")

70. "Les prophètes qui annoncent un monde sans romans [...]. Ce sont des briseurs de machines. Ils rêvent d'en revenir à l'ignorance romanesque, d'anéantir ce moyen de connaissance qu'est le roman, de faire comme s'il n'avait jamais été." (VII, p.15) "Démarche antiphilosophique" vouée par le préfacier à l'échec.

71. De même dans l'*O.P.*VI, p.10-11, dans le contexte du congrès de Kharkov, deux interdits romanesques se superposent. Mais cette fois explicitement. L'un renvoie à la position du groupe surréaliste et l'autre à celle des écrivains prolétariens, condamnant "les grandes formes" jugées dépassées, et revendiquant le passage aux "petites formes".

72. S'il n'en est pas fait explicitement mention dans les *O.R.C.*, voir le dossier proposé par Jean Ristat dans l'*O.P.*XII, "Hors d'oeuvre", note 2 p.472-508.

73. Au sommaire *D'un réalisme sans rivages*, on trouve en effet Picasso, Kafka, Saint-John Perse qui, selon la formule de Pierre Daix, *Une vie à changer*, éd. du Seuil, 1975, p.406, font l'objet d'une "réévaluation théorique".

74. Voir la dénonciation du "réalisme de nomenclature" (XXVI, 316) et des "Tartaglia d'aujourd'hui" (XXVI, 317).

75. Rappelons que tel était la fonction du *Paysan de Paris*, dont le naturalisme s'opposait au réalisme futur des *Beaux quartiers* (II, 22-23).

76. Respectivement incarné par *Anicet* et par *Le Libertinage*.

77. On pourrait peut-être ajouter : Et si le cataclysme du XXème congrès du Parti communiste de l'Union soviétique peut-être dépassé...

78. La revendication d'objectivité, non seulement par "l'auteur" des extraits repris de *J'abats*, mais aussi par le postfacier *O.R.C.* pour la seconde version des *Communistes* (voir chapitre 3) n'était-elle pas une manière de signifier que, contrairement aux "poissons solubles", *Les Communistes* (comme les communistes) existent et qu'ils sont ressemblants.

Notes du deuxième chapitre

1. La prudence de l'adjectif, "éventuel", ne rend compte que de l'impossibilité - sinon de la vanité - de faire la part entre ce qui relève du projet et ce qui manifeste la surprise, l'imprévisibilité dont l'écriture est porteuse. De même qu'entre ce qui appartient à l'écriture ancienne et ce qui désignerait la relecture contemporaine.

2. La distance qui sépare le préfacier de l'auteur est redoublée par celle qu'instaure la théâtralisation de l'écriture. Si cette dernière permet d'installer une certaine polyphonie, elle se différencie du dialogisme - au sens de Mikhaïl Bakhtine - en ce que la hiérarchisation des lecteurs, des voix mises en scène, en limite l'ambiguïté.

3. Après avoir découvert "un beau jour" que l'écriture a été inventée "pour fixer, bien plutôt que des idées pour les autres, des choses pour soi. Des secrets." L'enfant se met à tenter d'écrire. En cachette. "*Je jouais aux secrets*, voilà ce que personne ne pouvait savoir. Et c'était un jeu qui m'enflammait, d'abord parce qu'il me forçait à avoir des secrets. Puis à leur donner forme, comme si j'avais un correspondant, un ami, qui seul pouvait les comprendre, mes griffouillis. Qui, seul, aurait pu me répondre, par ce même moyen. Enfin, c'est pour cet ami-là que je me pris à faire des progrès dans l'art de tracer des signes, que je montrais aux miroirs, où un autre moi-même faisait semblant de les lire." (XLII, 156-157).

4. Le récit d'enfance "manque" dans l'*O.P.*. Certes, Aragon en a déjà donné au moins deux versions (si l'on excepte les nouvelles et oeuvres romanesques elles-mêmes, "Le Mentir-vrai" notamment). Il n'en reste pas moins que la collection s'ouvre directement sur la période surréaliste, une note seule signale la trace dans *Les Aventures de Télémaque* d'une chanson, transcrite sur un devoir de l'enfant âgé de douze ans (*O.P.* I, p.13, note 1).

5. On trouve le même récit dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.17-19 : Aragon se souvient de la représentation du Châtelet (p.17-18), des *Enfants de Cléopâtre* (p.19) comme du cycle intitulé *Les Rouné* (p.19 dont il sera également question dans l'*Avant-lire*, p.13). Mais les anecdotes se multiplient. Aragon évoque par exemple la Pension de l'avenue Carnot, nomme les étrangères qui habitaient la maison ([...] L'une s'appelait Liliane, et une autre Grace, la troisième, je ne sais plus comment... Clara je crois." p.17), raconte ses jeux avec la plus jeune, Grace. "Il était entendu que nous allions nous marier, et même, sans attendre, nous avons eu des enfants : un garçon, deux filles; et tous les soirs je les couchais, je bordais les poupées dans le lit." (p.17) La scène s'étoffe, elle comporte même un passage au style direct.

Le même ralentissement met en scène l'enfant âgé de douze ans et son "meilleur ami à cette époque", qui s'appelait Guy Renaudot d'Arc (p.22).

6. Dans *Aragon parle*, ce ne sont pas les titres d'oeuvres vues, écrites ou lues qui seules se multiplient. A la manière de la préface des *Voyageurs*, citations de *Feu de joie* (p.12-13), du *Roman inachevé* (p.14-15) accompagnent l'évocation de l'enfance.

7. Nous adoptons l'italique pour distinguer la nouvelle du *Libertinage* (notée entre guillemets) du texte, saisi hors de tout receuil, comme vestige de l'écriture enfantine.

8. Dans les *O.R.C.*, Marguerite "n'existe pas". Pas plus dans le tome 2, que plus tard dans le tome 7. Le préfacier ne cherche pas à lui donner une "présence". La différence avec l'*O.P.* est particulièrement sensible: "J'avais une mère, imaginez-vous. Vous direz comme tout le monde. Eh bien justement pas. Je l'aimais pour tous les malheurs de sa vie, l'injustice. Une mère encore jeune, que je *voulais* continuer de trouver jeune, comme si cela rendait réparable tout ce dont j'avais été le témoin muet." (*O.P.* IV, p.12). Seule la préface des *Voyageurs* évoque ainsi la vie de Marguerite, la relation de la mère et de l'enfant, la dote d'une histoire et d'une voix, qu'on ne peut - comme ce sera le cas dans le tome 7 - réduire à son rôle de lectrice.

9. Voici la version proposée dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.20 : "A notre retour, au début de 1931, j'ai lu dans une revue allemande, le *Querschnitt*, une traduction de *Quelle âme divine*. Faite par une fille charmante que je connaissais, la fille du romancier Carl Sternheim. Dans une introduction à ce texte, il était dit que c'était une sorte de transposition du voyage que je venais de faire en Union soviétique. En réalité, quand j'avais écrit cela, à six ans, mon bagage romanesque était encore léger : je n'avais lu jusque-là qu'un seul "roman", *Le Général Dourakine*. C'était pourquoi mon histoire se passait en Russie." Il ne s'agit pas ici de distribuer des rôles, la traductrice est nommée, située, elle ne se confond pas avec le rédacteur éventuel du texte d'introduction. La "genèse" de la nouvelle est analysée. L'humour remplace la mise en accusation du tome 2.

10. D'où l'abandon de l'italique.

11. Au contraire dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.109, le moment de la conception des *Cloches* est rapproché de l'écriture de *La Sainte Russie*: "*Les Cloches de Bâle* sont parties des considérations qui avaient pour moi suivi l'écriture du petit conte dont je vous ai parlé. Au départ, il faut y voir une tentative de faire servir le roman, sous sa forme courante, à des fins encore mal définies." Elsa n'intervient qu'ensuite, les cent premières pages ayant été écrites.

12. Au contraire dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.93, "Diane" est décrite "comme une récidive de la maladie romanesque, et volontairement, une espèce de roman-boulevard auquel je m'adonnais par manière de protestation contre les accusations portées contre le roman en général. Il régnait chez les surréalistes une curieuse contradiction. Nous défendions contre le reste du monde, au cinéma par exemple *Judex*, et dans le roman, *Fantômas* ou *Naz-en-l'air* [...]". La première partie des *Cloches de Bâle* prend ainsi sens non par rapport au présent, mais bien par rapport au passé.

13. Le préfacier *O.R.C.* ne propose pas, comme dans *Aragon parle*, *op. cit.* p. 117, de voir là, sinon une contradiction, du moins un paradoxe: "Je suis - ce que vous allez peut-être trouver singulier d'un communiste

- l'ennemi résolu des plans, presque dans les tous domaines, d'ailleurs. Jamais de plan."

14. L'analyse de l'incipit proposée par le tome 7 rompt avec celle proposée dans "Un roman commence sous vos yeux", écrit en 1937 pour *Europe* et repris dans l'*O.P.*VII, p. 343-350. Le fonctionnement de l'incipit y apparaissait, moins dicté par une quelconque forme d'"inspiration" ou d'"automatisme", que par la réalité sociale ("Enfin le petit distributeur automatique où nous venons de mettre une pièce française de zéro franc dix centimes, a fonctionné dans un monde donné, où il y a des pauvres et des riches, des trusts et des mendiants, des ouvriers et des actionnaires" (*O.P.* VII, 348).

La rupture s'effectue, si l'on peut dire, dans les deux sens. L'incipit de "Diane" n'est pas interprété en termes réalistes, mais le retour vers l'écriture automatique n'est pas davantage acquis. En effet la lecture d'Elsa le dévalorisera après coup.

15. Il ne s'agit ici que de l'analyse d'un fragment, étudié dans sa différence avec les *O.R.C.* Au contraire, pour Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction, op. cit.* p. 488, "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 de 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."

16. Ceci n'est vrai que dans l'univers de la destination (voir chapitre suivant). Mais le retard à aborder les enjeux esthétiques et politiques est, comme nous l'avons déjà indiqué, constitutif de l'élaboration de la fiction *O.R.C.*.

17. Dans les années cinquante, la lutte des classes traverse l'histoire llittéraire. Il s'agit encore de revendiquer l'héritage, et par exemple dans "L'intervention au deuxième congrès des écrivains soviétiques", (prononcée à Moscou en 1954 et reprise dans *J'abats*), de dénoncer la lecture dominante de Molière. "Rien n'est plus caractéristique de l'évolution artificielle et réactionnaire de l'histoire littéraire dans notre pays que le fait que l'on ait chassé Molière du royaume de la poésie." (*op. cit.* p.184).

18. On nous pardonnera de citer, sans doute un peu arbitrairement, le bel article de Carine Trévisan, "Aspect de l'intertextualité d'*Aurélien*", in *Recherches croisées*, n°3, *loc. cit.* p.205. L'analyse proposée des citations de Racine et de Rimbaud nous semble montrer comment l'écriture même d'Aragon - comme au-delà toute pratique intertextuelle - témoigne des possibilités de "réactivation" d'oeuvres anciennes. Dans sa conclusion, Carine Trévisan souligne que le travail de la citation dans *Aurélien* tend à montrer que "les textes ne sont pas nécessairement figés par leur idéologie déclarée, sans quoi l'oeuvre de Racine serait pour nous lettre morte. Les textes doivent être référés à leurs circonstances, mais ce que montre Aragon c'est comment les circonstances permettent une appréhension nouvelle des textes. Aragon remet ainsi en question une lecture naïvement référentielle. Les textes

ne parlent pas DE l'Histoire, ils sont DANS l'Histoire. Exhumer Racine des tranchées de la Grande Guerre, c'est figurer métaphoriquement cette inscription."

19. Le thème des fluctuations et les exemples choisis sont familiers dans les écrits aragoniens. Voir par exemple "Savoir aimer", paru dans *Les Lettres françaises* en 1959, et repris dans *J'abats, op. cit.* p.103-106. L'exemple de Colette est complété de celui de Georges Simenon.

20. Les mêmes exemples se retrouvent dans *Aragon parle, op. cit.* p. 40 en ce qui concerne Proust et p.93 pour *Judex, Fantômas, Naz-en-l'air* et Raymond Roussel.

21. La condamnation n'a pas lieu dans *Aragon parle*. Mais le tome 26 se sépare également du tome 2 : les découvertes du groupe, évoquées en note (II,32) ne donnaient pas lieu à un tel démenti. La superposition des deux drames appartient en propre aux tomes 7 et 26.

22. Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction, op. cit.* p.524 analyse également en terme de glissement, de déplacement par rapport aux problématiques antérieures, le recours à la linguistique. "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".

23. Et peut-être vers l'autobiographie ? Nous avons relevé ce qui constitue peut-être la première occurrence de l'"autre chose", noté en italique, dans *Pour expliquer ce que j'étais, op. cit.* p.32-33. Aragon raconte comment sa mère "en vint par une ironie de notre vie à tous deux à écrire [...] des romans pour les journaux de mode [...]". Il évoque la souffrance d'une femme soumise aux "exigences burlesques d'une directrice de collection, se pliant aux normes monstrueuses de la littérature pour jeunes filles [...]. J'ai vu ma mère, peu à peu, prise par ce métier affreux et terrible, et déchirée du désir d'écrire *autre chose* [...]".

24. Cependant la nécessité de "conclure" n'est pas dénuée d'ambiguïté. Elle semble davantage renvoyer à l'écriture du *Monde réel* qu'à celle des derniers romans. C'est ainsi que Daniel Bougnoux, *in Silex*, art. cit. p.51 comprend la lecture aragonienne de l'injonction de Lautréamont ("L'important, comme demandait Lautréamont, est de s'efforcer de *conclure*, c'est-à-dire d'avancer vers un but : l'écriture d'Aragon, au moins pour le *Monde réel*, s'affirme transitive et *téléologique*, orientée vers une fin qui n'est pas que littérature. Elle désigne et désire autre chose qu'elle-même.") Inversement, comme le souligne Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction, op. cit.* p.524, les derniers romans se gardent bien de conclure, *Blanche* notamment apparaît, selon la formule d'Umberto Eco, comme une "oeuvre ouverte", une "exhortation à ne pas conclure", un "questionnement sans conclusion".

25. Bien des pages de *Blanche* pourraient être citées, tant les échos avec *La Fin du "Monde réel"* sont nombreux. Nous reviendrons en

conclusion sur la proximité entre l'écriture romanesque dernière et celle des *O.R.C.*.

26. Régine Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, éd. Payot, 1986, p. 140, définit le réalisme socialiste, tel qu'il se constitue en U.R.S.S. à partir de 1934 comme une "esthétique du plein d'où le manque serait banni".

27. Voir Jean Peytard, "Aragon, la linguistique et le roman", *in Recherches croisées*, *loc. cit.* p. 213-216. L'auteur souligne l'influence de Saussure dans cette partie de la postface et rappelle plus généralement comment la connaissance de Chomsky, Jakobson ou Benveniste informe *La Fin du "Monde réel"* et *Blanche*.

28. Dans le tome 26 comme dans le tome 19, la réalité de la réécriture d'*Aurélien* est minimisée, sinon déniée. Nous y reviendrons au chapitre 5.

29. Selon Renald Lahanque, "*Des Communistes* à *La Semaine sainte* : la question du réalisme", art. cit. p.49, la permanence du discours aragonien sur le réalisme socialiste, de 1934 à 1957-1959 est réelle.

30. "Et il y avait un lieutenant qui vécut aux Indes. Un grand blond fatigué, avec déjà les deux rides vers la gueule descendant des narines et deux petits plis obliques aux paupières supérieures. Il s'endormait facilement après le déjeuner..." (XLII, 245).

31. Vision qui renoue avec celle proposée par "Un roman commence sous vos yeux" (voir note 14 du chapitre 2).

32. On ne trouve, dans les *O.R.C.*, aucune allusion à cette conversation le long des Tuileries, entre Aragon et Breton, en mars 1919, (comment s'adresser, se faire comprendre des autres ?). Elle constitue, dans l'*O.P.*, le fil rouge de l'évolution d'Aragon, des poèmes des années trente à la poésie de la Résistance. Pour la première fois évoquée dans "L'homme coupé en deux" (*O.P.*II, p.12), nous en retrouverons les échos au fil de ces notes.

33. Nous reprendrons l'analyse de ce passage, dans le cadre interne de la préface d'*Aurélien* au chapitre 5.

34. Dans l'*O.P.*, le "préfacier" commente sa décision de ne pas reprendre *Le Traité du style* ("[...] A mes yeux *la critique*, cela existe en soi. Et si je mets dans mon panier cette fois-ci ce qui a pour but de montrer l'importance que tel ou tel poète avait ou s'est mis à avoir pour moi, ou mon hostilité à telle ou telle forme poétique, par exemple, *Le Traité du style* n'est pas de cette veine-là."). Cependant un extrait de la première page est proposé au lecteur "histoire de mieux faire comprendre ce qui se passe à la fin de 1932 [...]." (*O.P.*V, p.332-333).

35. Seul le second fragment du "Scandale pour le scandale" figure dans l'*O.P.*, sans qu'y soit mentionnée la préface de 1924 ("Avez-vous lu dans les journaux", *O.P.*I p.221-227).

36. La métaphore, qui a ici une valeur péjorative, entre, dans les derniers romans, dans le "paradigme d'une géométrie en mouvement", selon Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction, op. cit.* p.49. Parmi ces "métaphores métatextuelles", l'auteur cite pour *Théâtre/roman* "l'immense puzzle", le "caléïdoscope", le "ratage de jongleurs, cheminement polyédique des pensées contradictoires". Auxquelles adjoindre la métaphore du jeu de cartes, sans cesse battues : voir Jean Ristat, "Du manuscrit d'Aragon considéré comme un jeu de cartes", *Digraphe*, n°11 avril 1977, p.140-147.

La fiction du croisement - à travers laquelle relire "Diane" - privilégie l'ordre, la cohérence, la continuité, tout en les dissociant de préoccupations réalistes.

37. Faut-il rapprocher ce récit de lecture - dont seules comptent les conséquences : "C'est là que tout a commencé" - de celui qui, dans "L'homme coupé en deux" (repris dans l'*O.P.* II, p.9-52) met en scène Aragon, premier lecteur-auditeur des *Champs magnétiques* à peine écrits (p.22) ? Qui évoque l'angoisse de Breton-lecteur (p.19) ? Et qui s'achève sur ces mots : "Ainsi surgit ce texte incomparable, qu'il nous faut tenir aujourd'hui - comme j'en eus le pressentiment avant même qu'il eût été achevé - pour le moment à l'aube de ce siècle où tourne toute l'histoire de l'écriture, non point le livre par quoi voulait Stéphane Mallarmé que finît le monde, mais celui par quoi tout commence. Le livre de *l'homme coupé en deux.*"(p.27).

La figure du "deux" (*O.P.*II, p.26-27) et plus généralement le motif du "dialogue", tantôt renoué, tantôt rompu, ponctue ces pages (voir *O.P.*II, p.37, 39, 41, 47...). Chaque collection aragonienne semble ainsi fondée sur un rapport à l'autre, comme l'est aussi *Henri Matisse, roman*, (Gallimard, N.R.F., 1971).

38. Voir chapitre 3.

39. Aragon reviendra à de nombreuses reprises sur cette image d'un roman mal construit. Elle appartient d'abord au roman lui-même, plus précisément à son épilogue ("Le monde, lecteur, est mal construit, comme à ton gré mon livre.", VIII, p.228). On la retrouve dans *J'abats* comme dans le tome 7, par deux fois associée à l'esthétique baroque (XXIX, 14 et VII, 20). Dans le tome 11 des *O.R.C.*, *Les Cloches de Bâle* apparaissent comme "un livre sans construction" (XI, 13), version contredite par *Les Incipit* qui la prête à un tiers : "J'ai écrit *Les Beaux quartiers* contre *Les Cloches de Bâle*, parce que cela m'agaçait qu'on me dit encore c'était *mal construit* : j'ai donc fait semblant de construire ce qui n'est construit que d'apparence, tandis qu'à tout prendre *Les Cloches*, qui ne sont pas un roman construit d'apparence, en réalité constituent une construction, je veux dire un édifice, simplement procédant par à-coups [...]." (XLII, 230). Dans *Henri Matisse, roman* enfin la version des *Incipit* est démentie : "Quand je relis ce livre, je ne puis m'empêcher de rire de moi, de ma gaucherie. Je m'y sens comme un bossu qui se fait lui-même un veston pour avoir l'air d'un Apollon. Un cocu qui se prend pour un cerf!" (*HM,r*, II, p.154).

40. "[...] Le titre de l'enquête *Pour qui écrivez-vous ?* dit assez que l'initiative est de celui qui, bien des années plus tôt, avait imaginé l'enquête *Pourquoi écrivez-vous?* dans *Littérature.*" (*O.P.*VI, p.32)

Les conclusions de l'enquête sont publiées dans le n°7-8 de *Commune*, (mars-avril 1934) qui marque la naissance du Comité d'action et de vigilance dont il ne sera pas question dans les *O.R.C.*.(*O.P.*VI, 34-35).

41. Il en est de même dans cet autre passage de *J'abats*, *op. cit.* p.74:"J'ai beaucoup appris et j'apprends beaucoup encore d'Elsa pour écrire et donner à mes idées la forme de l'imagination, la diversité de ton des personnages. Depuis *Les Cloches de Bâle* qui ont pris un tour différent de celui que j'allais leur donner sur une remarque d'elle, jusqu'à cette *Semaine sainte* dont elle m'a donné le courage, me confirmant dans les audaces que j'étais prêt à abandonner, je sais fort bien que c'est à elle que je dois le *tact* sans lequel la communication entre le lecteur et l'auteur est impossible".

42. Au-delà des *O.R.C.*, la "possibilité d'abattre le mur entre l'écrivain et la masse des hommes" (*Aragon parle*, *op. cit.* p.132) est située dans l'ensemble de l'histoire argonienne. Aragon remonte ainsi de 1933 (p.131) à la première guerre, à la lecture du *Feu* d'Henri Barbusse (p.132).

Même démarche dans l'*O.P.*VI. Nous sommes en 1935, Aragon évoque la situation politique : "Et pour un homme de ma sorte, le sentiment d'échéances prochaines devait en moi, non seulement modifier les perspectives politiques, mais aussi mettre en question à mes propres yeux le bien-fondé du chemin pris, la légitimité des procédés d'expression que j'avais cru devoir adopter m'imaginant ainsi progresser, au-delà même de la rupture entre nous, dans la voie qu'au seuil de notre vie pensante nous avions, un jour, le long des Tuileries, André et moi, cru pouvoir élire ensemble [...]." (p.210)

A la lumière du passé, le choix de l'écriture romanesque prend une couleur différente : "Je prenais de plus en plus conscience de la faiblesse de ce langage adopté, au moins le croyais-je, pour violer l'oreille et les songes d'un nombre croissant de ceux qui pourraient me lire, et s'engager dans la voie que j'imaginais la meilleure, la plus apte à changer le monde [...]. (*O.P.*VI, p.210)." De cette prise de conscience témoigne le passage du poème au "roman comme moyen de gagner un nombre croissant d'esprits à ce que je croyais nécessaire de leur faire entendre..." (p.210). Le roman "dépasse" le poème, ainsi *Les Cloches de Bâle* apparaissent "*comme voie poétique* vers ce discours à tout le monde, que ne pourraient jamais devenir les poèmes de *Persécuté Persécuteur*, ou ceux de *La Grande gaîté*. (*O.P.*VI, p.211).

L'évolution d'Aragon s'inscrit dans l'histoire individuelle et collective (des lendemains de 14-18 à la veille du Front populaire), qui non seulement ne sépare pas deux versants de l'oeuvre, mais détermine le choix de l'écriture poétique ou romanesque.

43. La différence avec l'*O.P.* est sensible dès "Ecrit au seuil" : "Je demande cette lecture, de la part de ceux qui la feront, sans faiblesse, d'un oeil critique, que je ne dirais pas impartial, mais implacable. Dieu sait que dans ce que j'ai écrit il y a eu à boire et à ne pas manger! " (*O.P.*I, p.32) L'image du lecteur varie selon le rapport du

préfacier à ses textes anciens. La même sévérité est ici "requise" des deux.

Cependant si les critiques du lecteur redoublent "l'autocritique" du "préfacier"; si les jugements de l'un autorisent les jugements de l'autre, la relation parfois se dégrade. Nous y reviendrons dans la conclusion de ce travail.

44. Le préfacier semble oublier le texte même de l'épilogue des *Cloches* (voir note 39 du chapitre 2) accordant au lecteur le droit de juger un livre mal fait, de "déchirer ce bouquin avec mépris" (VIII, 226), pour peu que l'auteur lui ait communiqué le désir de changer le monde.

Il se "prive" ainsi de la possibilité de montrer, texte en main, l'originalité du réalisme socialiste des *Cloches de Bâle*. Voir l'analyse de l'épilogue proposée par Henri Mitterand, "Les trois lecteurs des *Cloches de Bâle*, *loc. cit.* p. 117-121. Le "tête-tête" avec le lecteur apparaît comme "un piége illocutoire" (p.117), qui peut "s'interpréter, selon un code hérité du surréalisme, comme une sorte de provocation montée à l'intérieur du genre romanesque." (p.118) qui ouvre à "un véritable dialogisme" (p.119). Pratique transgressive qui amène cette question en forme de réponse : "Que devient la vulgate du réalisme lorsqu'à l'intrusion d'auteur vient s'ajouter l'intrusion du lecteur ?" (p.120).

Mais à ce stade de la préface du tome 7, la question du réalisme - *a fortiori* du réalisme socialiste - ne se pose pas. Elsa et Elsa seule rend compte du disparate de la composition.

45. Il ne s'agit pas non plus d'afficher, à la façon de l'"après-dire" de *La Mise à mort*, le désir de nous perdre, beaucoup plus que de nous guider (XXIV, 249); ni d'anticiper le projet préfaciel de l"Ecrit au seuil", d'"éclairer mes chambres secrètes et ses couloirs d'angoisse, ses caves, ses greniers..." (*O.P.*I, p.22). Mais simplement de dénoncer toute prétention au savoir, de nous enfermer ostensiblement dans le piége de la croyance, bien plus que de la confiance.

46. Le rapprochement entre *Les Cloches* et *Le Fou* se trouve déjà dans les *Entretiens* (*op. cit.*, p. 64), il est repris, avec la revendication du scandale, dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.160-161 : "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." (p.160). Aragon soulignece qui fait scandale : "parler d'une femme vivante, et la sienne, ce qui est intolérable, n'est-ce pas ?" (p.160). Puis dénonce ceux que le scandale atteint : "Que je sois à l'historien objet de scandale me paraît juste, d'autant qu'on se fait de moi une certaine idée politique, je veux dire une idée qui est fonction de ma fidélité politique : dans la conception de l'histoire vue d'en haut, comme un champ de bataille à vol d'oiseau, je comprends fort bien que le fait même de parler de sa femme apparaisse comme une chose indécente!" (p.161)

L'insistance et la violence du ton, comme le rappel que la rumeur du monde est " rumeur d'Elsa" (p.160), que la connaissance d'autrui, des faits de l'histoire comme des souffrances de l'humanité viennent d'elle, nous semble rectifier une version plus ancienne, quand *Le Fou* n'exitait pas. Dans *J'abats*, c'est aux *Communistes* qu'il revient de tenir "la promesse faite aux dernières pages des *Cloches*" (p.151). Et s'il n'y a nul scandale à tenir cette promesse, c'est que le titre du

roman "devait initialement s'entendre au féminin, *Les Femmes communistes*. [...] Dans *Les Communistes*, la place des femmes est la première, leur rôle le premier, en un temps où pour les hommes la mobilisation et la prison laissaient le champ libre à l'initiative féminine, où, en particulier, c'est aux femmes qu'est due la reconstitution du Parti dans l'illégalité." (p.150).

Ainsi la reprise de l'image de la promesse comme du scandale (aux yeux des historiens) accompagne la substitution du *Fou* aux *Communistes*, et de la dimension privée (Elsa à quoi tout se résume) à la prise en compte de l'histoire collective qu'incarnent les femmes décrites dans le derier roman du *Monde réel*.

47. Le souvenir de Bruno Jasiensky est souvent évoqué dans l'*O.P.* (voir notamment *O.P.*V, p.365-366; *O.P.*VI, p.174-175). Et pour information, voir Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable, l'Internationale littéraire et la France*, Gallimard, 1985, p.285.

48. L'éviction du lecteur *O.R.C.* est reconnue ultérieurement, dans *Aragon parle op. cit.* p.174. Dominique Arban s'étonne du dialogue secret qui s'établit entre les "oeuvres croisées" : "Vous ne l'expliquez pas dans vos préfaces ?" Et Aragon de répondre : "Même si je l'explique, ce ne peut être que très schématiquement : la réalité profonde du dialogue n'est sensible que pour nous deux."

49. Cependant l'idée d'abandon ne semble pas tout à fait acquise en 1959. Voir *J'abats*, *op. cit.* p.36-37 ([...] "Cette partie des *Communistes* que je n'ai pas écrite, et n'écrirai sans doute jamais.").

50. Selon Jeannine Verdès-Leroux, *Au service du parti*, *op. cit.* p.175, ces réunions, qui visaient à "organiser la compréhension" des oeuvres, étaient dues au Parti communiste. L'auteur étudie la soirée de la Grange-aux-Belles à titre d'exemple.

51. Les sources dépouillées par Corinne Grenouillet pour son article confirment l'analyse proposée ici. Voir "Les ambiguïtés d'une réception, Aragon et les lecteurs militants (17 juin 1949)", *Recherches croisées* n°3, *loc. cit.* (p.117-140).

52. La réponse aux critiques est retardée, nous l'avons dit, d'un volume (XXIX) et nous l'étudierons donc dans la section suivante de ce chapitre.

53. Selon Jeannine Verdès-Leroux, *op. cit.* p.175-177, il y eut en réalité trois sortes d'interventions : les éloges globaux; l'affirmation d'une esthétique populaire (lisant *Les Communistes* comme document, sous le signe du vrai, de l'authentique) et enfin les reproches (par exemple celui de mettre de l'argot dans la bouche des militants communistes). La version proposée par le tome 26 abandonne cette troisième lecture (les "reproches" sont du domaine des seuls critiques).

54. Voir Jean Peytard, "Variantes et change des instances textuelles dans le tome IV des *Communistes* (Problèmes méthdologiques), *Recherches croisées*, n°1, *loc. cit.* p.152 : "Plus précisément, ils ont *vu l'auteur* (sa biographie, ses engagements) et n'ont pas *lu une écriture*, devenue

miroir sans tain, pure transparence. Inexistante. Réécrire devient alors désir de présence."

55. Corinne Grenouillet, art. cit. p.126-130, montre que les compte-rendus sont sélectifs et visent à donner l'illusion d'une fraternité entre l'auteur et ses lecteurs. Illusion qui semble être celle encore de l'Aragon de 1967, l'identité des lecteurs (parce que c'était eux..) étant à la source même de la blessure.

56. En 1949, comme en 1959 dans *J'abats*. Pour la première comme pour la seconde version. Comme le montrera la suite de l'analyse.

57. Voir chapitre 1.

58. "Dire *du bien* d'une certaine politique" : les "lecteurs" encore aujourd'hui se partagent .... voir Jean-Claude Weill, "Avez-vous lu *Les Communistes* ?", *Recherches croisées*, n°3, *loc. cit.* p.105-106. L'auteur de l'article recence ce qui, dans le texte de la première version, valide une telle lecture (p.106-107), puis ce qui l'invalide (p.107-116).

Et inversement voir Renald Lahanque, "Des Communistes à *La Semaine sainte* : la question du réalisme", *Histoire/roman : "La Semaine sainte" d'Aragon*, *loc. cit.* p.52 : "Dans sa première version, le roman appartient bien au corpus des oeuvres militantes de la décennie d'après-guerre, y compris dans son recours aux codes les plus familiers du récit et aux schémas narratifs du roman à thèse."

59. Nous rappelons que c'est la même nouvelle du *Libertinage* à qui incombe le rôle d'anticiper la rupture avec le groupe surréaliste. Comme si, dans la fiction *O.R.C.*, du moins à la périphérie du *Monde réel*, tout se ramenait à des querelles de lectures.

60. Gide à peine nommé est plusieurs fois évoqué dans le tome 2. La seule autre occurrence *O.R.C.* appartient au tome 11 (voir index des noms). Le début de la préface des *Beaux quartiers* évoque le discours qu'il devait prononcer lors des obsèques de Gorki (XI,11). Mais ne renvoie guère au début de *La Mise à mort* par exemple.

Dans les écrits d'Aragon, au-delà des *O.R.C.*, la place de Gide ne cesse de croître. La polémique domine encore dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.38-39 et p.110-111 : Aragon ne sauve de l'oeuvre de Gide que *Le Prométhée mal enchaîné* et *Les Faux-Monnayeurs*; puis il évoque une polémique propos de Dostoïeski. Mais l'évolution politique de Gide n'est retracée que dans l'*O.P.* : des combats communs contre le fascisme montant ou pour la défense de l'Union soviétique (voir par exemple *O.P.*V, p.337-339 et 368-370, *O.P.* VI, p.375-376) jusqu'à "l'affaire Gide" (après la publication de *Retour de l'U.R.S.S.* en 1936, suivi de *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.*, en 1937, voir *O.P.*VII, p.279-286).

La "réhabiliation" de Gide dans l'*O.P.* permet à rebours de rappeler l'époque, certes brève, où "Lafcadio était [...] pour nous le prototype scandaleux des jeunes hommes de notre génération, au point même de voir en lui le prototype d'un Jacques Vaché" (*O.P.*V, p.332).

61. Dans *Aragon parle*, d'autres confusions du même type sont rapportées (voir p.50-51, mais l'erreur n'appartient pas qu'aux membres du groupe,

elle fut reconduite par Roger Garaudy qui "considère [dans *L'Itinéraire d'Aragon*] les paroles du narrateur comme les miennes"). Cette fois la disparition de la dramatisation va de pair avec avec la renaissance en l'auteur de son passé surréaliste.

Dans l'*O.P.*IV, p.29, les motifs de la colère changent. S'il est encore fait mention d'une méprise, elle ne porte plus sur le personnage du narrateur et ne concerne plus, individuellement que Breton ("il avait cru que les mots *une paire de gants* mettait en cause la femme pour laquelle il avait écrit ... *Orient, Orient vainqueur*...[...]") mais aussitôt le "préfacier" précise : "[...] Une histoire complexe : parce qu'en réalité ce qui était visé dans tout cela, c'était *le roman*, dont depuis *Anicet*... qu'André avait aimé pour mille et UNE raisons... la colère régnait dans ce groupe, peu à peu enflé [...]".

62. Voir chapitre 3.

63. En 1933, à Moscou, Paul Vaillant-Couturier lit à l'auteur le manuscrit d'*Enfance* : "Je l'ai écouté comme un leçon donnée. D'abord son enfance à lui, ça faisait image avec la mienne." (*O.P.*V, p.349). Les rapports auteur-lecteur s'inversent, et c'est Aragon qui reconnait sa biographie dans le livre de l'autre.

64. Dans l'*O.P.*, Vaillant-Couturier (souvent simplement appelé Paul) est fréquemment cité. Il est en effet celui qui rend la vie possible à *l'Humanité*. On ne peut citer toutes ses apparitions au fil des volumes, nous ne renverrons donc qu'à l'hommage que lui rend le "préfacier" : "La mort en octobre *ou si l'on préfère* la mort à Paris" (*O.P.*VII, p.442-447) qui précède la reprise de l'*Adieu* (p.449-453).

65. L'ensemble du dispositif suppose un lecteur familier de l'histoire du Parti communiste. Il n'en va pas de même d'*O.P.*. Comme Vaillant et bien d'autres, le personnage d'André Marty apparait bien avant la scène ici relatée (voir pour l'année 1933, *O.P.*V, p.356-358 : Aragon y relate une première "anecdote", avec passage au direct direct, Marty, comme le précise le texte, est alors représentant du Parti communiste auprès de la IIIème Internationale).

66. Ce qui n'est le cas ni dans *Aragon parle, op.cit.* p. 92 ("Ainsi, quand j'ai cru pouvoir lui montrer la première fois des feuilles des *Cloches de Bâle*, André Marty m'a ri au nez, très exactement"), ni dans l'*O.P.*VII, p.11-12. (Pour une comparaison plus précise, nous citerons la version *O.P.* à la fin de cette analyse).

67. Le même jeu de mots (insconscient ?) se retrouve dans un tout autre contexte (nous sommes la veille du 6 février 1934), dans l'*O.P.*VI, p.21, pour une scène à *l'Humanité* également détaillée et émaillée de passages au discours direct.

68. Rappelons qu'à nos yeux Paul Vaillant-Couturier, comme André Marty et l'ensemble des personnages de lecteurs, ne sont que des instances, réduites à leur fonction d'intermédiaires entre l'auteur ancien et le préfacier, et contribuant à retarder (ou à appréhender par à-coups) la prise en compte d'un certain nombre de questions.

Il est sans doute significatif dans cette distribution des rôles, que le préfacier *O.R.C.* ait effacé le personnage de Maurice Thorez. Il apparaît dans l'*O.P.V*, p.406-407 comme "l'anti-Marty" : "Je racontai alors au Secrétaire Général du parti, quel travail j'avais entrepris, un roman qui n'avait pas encore de titre, et dont je ne devais avoir encore écrit que le début... ce qui allait être, ou plutôt *devenir* "Les cloches de Bâle". Maurice m'y encouragea [...]".

Dans le tome 7, il n'y a de lecture valorisée (qu'elle soit effective ou virtuelle) qu'après "Diane" et une fois le livre achevé. Dans le courant de la rédaction, au-delà de "Diane", il n'est de lecture que réductrice.

Cependant, l'absence de Thorez - qui meurt en 1964 - excède le dispositif ici décrit. Elle témoigne sans doute plus généralement de la "dépolitisation" des *O.R.C.*. Maurice Thorez n'apparaît pas dans l'index des noms cités. Il nous semble "revenir" dans les écrits aragoniens (nous excluons par cette formule les articles d'Aragon dans *Les Lettres fançaises* notamment), à partir de *Aragon parle, op. cit.* p.91 et beaucoup plus nettement à partir de l'*O.P.V* (Aragon rencontre en effet Thorez en 1933). Voir par exemple *O.P.V*, p. 150 : Thorez critique la violence verbale coutumière de l'écrivain Aragon, et l'aide à s'en défaire, ou encore p.183-184 : pour l'évocation de la campagne dans le Parti communiste pour que "les bouches s'ouvrent"..

69. La scène est relatée dans l'*O.P.VI*, p.11-12, avec des points communs et des différences. Le choix de parler de Cluses n'apparaît pas comme une piètre défense face à un personnage impressionnant, mais s'explique par la vision-même du personnage de l'auteur. Point de vue sur l'oeuvre ancienne, rapporté avant que ne commence la scène proprement dite : "Catherine semblait en fait n'avoir rencontré un jeune officier que pour tomber avec lui dans la grève de Cluses en Savoie. C'est d'ailleurs ce que je tentai d'expliquer à André Marty, qui, rentré en France, avait été chargé de la direction de *l'Humanité*." Amorce après laquelle le "préfacier" retrace l'atmosphère qui régnait au journal : "Il faut dire que si en U.R.S.S. j'avais assez bien supporté son mauvais caractère [...], cela n'avait pas demandé longtemps pour qu'à Paris, dans le journal, il eût su se rendre parfaitement insupportable. On tremblait devant lui." La difficulté du récit, la crainte de ne pas être objectif, évoquées dans le tome 7, ont disparu. Le scène reprend aussitôt après : "C'est au bas de l'escalier du journal qu'il m'avait rencontré, ce jour-là, et il me demanda ce que c'était que ce roman que j'écrivais, dont il avait entendu parler, je pense, par Vaillant-Couturier. Paul, probablement par gentillesse à mon égard, lui avait dit quelques mots de la grève de Cluses." Le passage au style indirect et la mention de Vaillant-Couturier, doublée d'une courte rétrospection, atténuent la brutalité de l'interpellation du tome 7. Dans la fin de la scène, les deux protagonistes sont en quelque sorte à égalité, leur dialogue est rendu globalement par les mêmes procédés : "Alors, Marty, lui qui ne me posait en réalité cette question que pour la forme, m'avait dit que, Cluses, c'était une bien petite chose en réalité, les grèves comme ça... quand il y avait eu de grosses affaires, autrement importantes à écrire... par exemple, l'histoire des Mutins de la mer Noire... Je répondis que oui, sans doute, mais moi, j'écrivais un autre roman". La réponse de l'auteur ancien, qui ne laisse guère percer la moindre trace de doute, se substitue au commentaire du préfacier, ironisant dans le

tome 7 sur le "petit roman", entrepris "dans mon coin". La conclusion de l'épisode souligne la différence des perspectives : "Ca a été la fin de nos bons rapports".

70. On est loin par exemple de la lecture proposée dans le n°8 de la *Nouvelle critique* en 1949 : "Dans *Les Cloches de Bâle*, je voulais en premier lieu montrer le passage d'une partie de la bourgeoisie dans le camp des travailleurs [...]. J'avais été frappé par une phrase, dans le *Manifeste* de Marx et d'Engels, qui dit qu'un moment viendra où la meilleure partie de la bourgeoisie passera aux côtés de la classe ouvrière." (Cité par Henri Mitterand, "Les trois lecteurs des *Cloches de Bâle*", *loc. cit.* p.111.). C'est précisément dans ce numéro qu'Aragon répond aux lecteurs de la Grange-aux-Belles.

71. Comme on l'imagine l'entrée à *l'Humanité* est détaillée dans l'*O.P.V*, (p.350-351, 363-364), la période des "chiens écrasés" est retracée avec une ironie (p.364-365) qui est aussi celle du tome 11 (voir chapitre 4).

72. La même analyse se retrouve dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.94 : Aragon souligne tout d'abord "comment les tentatives dans le domaine de l'écriture étaient liées à ma vie réelle. Parce que j'étais à *L'Humanité* où il n'y avait pas de conte qui parût tous les jours [...]". C'est par souci de l'ensemble de la famille, "la femme, par exemple" que l'auteur entreprend de remédier à ce manque : "Aussi me paraissait-il qu'il eût fallu trouver dans le journal des éléments d'intérêt qui eussent permis une sorte de compromis entre les divers lecteurs du journal, dans une même famille." Mais l'anecdote de la méprise n'est pas reprise.

73. Dans le tome 4, la rétrospection vers le congrès de Kharkov commence par ces mots : "Peut-être que cette envie de rénover le conte de journal m'était venue en marge d'un tout autre débat. En 1930, quand nous avions été par hasard invités, nous trouvant à Moscou, à ce *Congrès mondial des Ecrivains révolutionaires* qui se tint à l'automne à Kharkov, Elsa, Georges Sadoul et moi, nous étions, entre autres, tombés au milieu d'un débat dont j'avoue que je ne connaissais guère les tenants et les aboutissants." (IV, 16). Si le récit maintient l'opposition entre un temps de l'ignorance et une prise de conscience ultérieure, celle-ci n'absente nullement les enjeux esthétiques et politiques du débat en question : "Je ne compris que beaucoup plus tard que tout cela étéit une machine de guerre contre le roman, dont les "écrivains prolétariens" d'alors se servaient contre les écrivains leurs aînés , qui avaient déjà l'expérience et le métier du roman." (IV,16) Puis le préfacier rappelle les reproches de "mes amis surréalistes" pour ce rapprochement avec les écrivains prolétariens (IV, 17).

Une rétrospection nous ramène à Moscou, un soir que le personnage d l'auteur en compagnie d'Elsa revient du théâtre Maly. Le préfacier relate comment, tandis que le Reichstag brûlait et que seules auraient dû compter les nouvelles qui venaient de Berlin, "Günther, le rédacteur de l'édition allemande de *La Littérature internationale*" (IV, 17) n'était occupé que de ce débat : *Roman oder Novelle*... Le récit s'interrompt pour évoquer le destin de celui qui fut, comme sa femme, arrêté. Contrairement au tome 7, le préfacier cherche à en préciser la date : "En 1936, probablement, ou peut-être déjà en 1935 [...]. On nous

a dit qu'ils étaient des espions nazis. En tout cas, ils sont morts tous deux." (IV, 18)

La différence avec l'*O.P.* ne revèle plus que le temps écoulé. Ce qui ne peut dans les *O.R.C.* se relater que réoactivement, "retrouve" sa place chronologique dans la collection des années soixante-dix. La dénonciation du stalinisme ne paraît plus que s'accentuer quand on passe des *O.R.C.* IV à l'*O.P.*

Dans les *O.R.C.* IV, l'écriture des *Cloches* est située, au lendemain de l'incendie du Reichstag, dans le contexte de Kharkov : "En tous cas, moi, j'ai donné ma réponse." (IV, 19). Analyse que l'on retrouvera dans l'*O.P.*VI, p.11 : "Ce qui était aussi une polémique indirecte, moins avec mes amis d'hier qu'avec qui auraient pu en France vouloir transporter tout cru l'exemple dit prolétarien."

De même dans les *O.R.C.*, la résurgence de la seconde personne souligne l'irruption d'un autre souvenir, une visite de Bertold Brecht (" [...] peu après que je fus entré à *L'Huma*, un jour [...], t'en souviens-tu ? rue Campagne-Première [...]" (IV,18). Il reviendra au "préfacier" de l'*O.P.* de reconnaître une dette, inavouée, à l'égard de Bertold Brecht : la nécessité de "mentir pour dire le vrai" qui mènera Aragon à l'invention de la contrebande est alors relue à la lumière de Brecht (voir *O.P.*VII, p.95-98).

74. Voir chapitre 5.

75. La version qu'en propose *Aragon parle*, *op. cit.* p.109-110, est nettement moins polémique : " Romain Rolland, pour sa part, m'a dit que c'était pour lui ce qu'il y avait de mieux dans ce livre "comme art". Je ne l'ai pourtant jamais considéré que comme un point de départ. Le propos d'Elsa m'a montré la nécessité de rendre évident le départ." Non seulement l'image de "Diane" diffère de celle proposée dans le tome 7, mais les deux lecteurs n'entrent pas dans le cadre d'une distribution des rôles systématisante.

76. Cependant ce qui est vrai dans l'univers de la lecture ne l'est pas dans celui des personnages, où la mise à distance du réalisme socialiste appelle d'autres procédés. Voir chapitre 3.

77. Il s'agit là d'un véritable effet de *feed-back*, caractéristique de l'écriture des derniers romans. Voir Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction*, *op. cit.* p.824.

78. Etudiées dans la section suivante de ce chapitre (chapitre 2 : 3.4.)

79. Marcel Cachin est le seul personnage - sauf ommission de ma part - à n'être cité dans aucun des écrits relatant l'écriture des *Cloches*. Il n'apparait pas dans l'*O.P.*

80. L'image de "l'Allemande surgie" à la tribune du Congrès de Tours appartient à l'épilogue même des *Cloches* (VIII, p.224). Si les écrits ultérieurs d'Aragon ne mentionnent pas la lecture de Marcel Cachin, inversement l'image de l'apparition de Clara Zetkin est reliée, dès l'époque du congrès de Tours, à André Breton. Voir par exemple *Aragon parle*, *op. cit.* p.42-43 : "Deux faits allaient contribuer à une orientation qui devait au bout du compte être celle de ma vie : d'abord

l'apparition de Clara Zetkin à Tours - l'apparition d'une Allemande, venant parler au congrès d'un parti français - et cela c'était extrêmement important, pour Breton comme pour moi, parce que c'était l'acte le plus violent contre la guerre, que ce rapprochement des peuples contre les gouvernements."

81. Mais la référence au réalisme socialiste, à l'ouvrage de 1935, *Pour un réalisme socialiste* (éd. Denoël et Steele), a été produite, dans le paragraphe qui précède la scène avec Marcel Cachin (VII, 37), dans le cadre de la première réponse aux critiques.

82. Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, *op. cit.* p. 27, montre que la dénonciation des critiques est un trait récurrent de la préface romantique : "Enfin, bien souvent, sinon toujours, [le] discours [dogmatique de la préface] se transforme en discours polémique. Rares sont les préfaces de l'époque qui ne pourfendent pas la catégorie comme institution ou les critiques comme catégorie. Le critique est le tiers encombrant, qui s'interpose, sans être invité, dans le tête-à-tête auteur-lecteur. [...] La préface récuse la confrontation entre le jugé et le jugeur, et bien souvent elle s'épuise dans cette polémique, aux dépends de son contenu didactique." Les préfaces qui entourent *Le Monde réel* diffèrent des préfaces romantiques, analysées par Henri Mitterand, par l'absence de rupture thématique entre l'univers des lecteurs et celui des critiques. Les uns et les autres, lecteurs anciens, destinataires virtuels, et critiques apparaissent, majoritairement, comme des "tiers encombrants". Mais seuls les critiques forment une "catégorie" ou une "institution", prise à partie comme telle.

83. Voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.* p.210-211 : analysant une dernière fonction de la préface originale, le souci de la "définition générique", Gérard Genette souligne qu'elle est volontiers dénégative, s'agissant du roman historique. "Il se pourrait en somme que le roman historique ait plus volontiers donné lieu à des attitudes dénégatives [...] dont la formule caractéristique est donnée par Aragon à propos de *la Semaine sainte*." Mais comme le rappelle l'auteur, la formule dans *J'abats* est aussitôt nuancée, Aragon opposant *La Semaine sainte* aux romans du *Monde réel*, tous "*historiques* bien qu'ils ne soient pas en costume". Une telle nuance ne peut être reprise dans le tome 7, appliquant aux *Cloches* ce qui est dit de *La Semaine sainte*.

84. Le grief est de nouveau évoqué dans l'*O.P.* VII, p.231-233, à l'intérieur d'une véritable scène, qui s'achève sur une rétrospection vers l'époque de la réception des *Cloches*. Le prix Renaudot vient en effet d'être attribué aux *Beaux quartiers*, à l'insu de l'auteur, ceci afin d'éviter que tel Léon Moussinac, un an plus tôt, il ne soit amené, sur la demande du parti, à refuser "les couronnes de la bourgeoisie". *L'Humanité* ne rend compte ni de l'événement ni du livre, cette semaine-là. Mais, à l'occasion d'un meeting organisé à Vitry, Maurice Thorez rend hommage à Aragon. La scène inverse les motifs de celle de la Grange-aux-Belles, rapportée dans le tome 26 : "Thorez parlait de moi. De mon roman. De la signification que ça prenait pour nous, le prix Renaudot." Progressivement la rétrospection s'amorce, véhiculée par le revirement du quotidien communiste : "[...] Ce qui fait que le lendemain, dans *l'Huma*, forcément, tout ce qu'il avait dit de moi, de

mon bouquin, c'était l'essentiel. Au fond, Maurice... il avait fait un article pour le journal, ah, je ne pouvais pas me plaindre. Je n'avais jamais été à pareille fête." La réponse, d'ordre historique, qui n'est pas donnée dans le tome 7, est ici directement produite après le rappel du grief : "Il y avait bien eu l'année précédente un papier sur *Les Cloches de Bâle*, mais c'était essentiellement pour me reprocher, dans l'histoire de la grande grève des taxis en 1911, de n'avoir pas montré un seul chauffeur guédiste, imaginez-vous... bien qu'en fait, il n'y en avait pas eu la queue d'un... et puis la corporation alors elle était un peu anar, il faut dire, avec les chasses au renard, cette grève."

La différence entre la version proposée par l'*O.P.* et la simple mention de la réception "marxiste" dans le tome 7 montre à la fois la pérénité d'une blessure dont l'épisode de la Grange-aux-Belles devient l'emblême dans les *O.R.C.* et la relative distance du tome 7 de l'*O.P.*) (1977). La "réception communiste" reste un objet relativement privilégié du récit préfaciel, mais la réponse et l'humour sont devenus possibles.

85. Selon Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, *op. cit.* p.27 : "[Le critique] est l'adversaire à réduire par avance, contre lequel le préfacier use alternativement de sa propre apologie ou du réquisitoire, cherchant à anticiper les arguments critiques pour en démontrer par avance l'inanité". Mais dans le tome 7, le préfacier n'a opté pour une telle stratégie qu'à l'égard de Catherine. Pour elle seule, il a répondu par avance, par le biais de l'analyse de la genèse du personnage (voir chapitre 3).

86. Il ne reste rien dans le tome 26 ni dans le tome 29, de la virulence des réponses ultérieures d'Aragon, analysées par Corinne Grenouillet, "Les ambiguïtés d'une réception : Aragon et ses lecteurs militants (17 juin 1949)", *Recherches croisées* n°3, *loc. cit.* p.136. Ainsi peut-on lire dans *La Nouvelle critique*, n°17, juin 1950 : "Si on me dit que voilà, le seul critique, c'est celui-là, le lecteur de masse, il sait mieux que tout le monde, et tu n'a qu'à faire comme il t'a dit, sur tous les points, eh bien, je réponds : non, ce n'est pas vrai [...] si dans la salle, on donne la parole à un spectateur, IL NE SUFFIT PAS QUE CE SOIT UN OUVRIER POUR QU'IL AIT RAISON."

87. Le texte de *J'abats*, *op. cit.* p.88, comportait une parenthèse : "Tous mes romans : - sauf *Anicet* et encore! - sont historiques [...]".

88. Voir dans ce chapitre, 2.2.3..

89. D'autres passages de *J'abats*, non repris dans le tome 29, concernent des personnages dont la genèse n'est jamais rapprochée de celle des personnages des *Communistes*. Voir par exemple dans "Secrets de fabrications" (*J'abats*, *op. cit.* p.45-69) l'analyse de la "stéréoscopie romanesque". La genèse du personnage de Simon Richard ne doit rien à l'expérience des *Communistes*, mais elle ne relève pas non plus du croisement.

Voir Edouard Béguin, "La genèse de Simon Richard d'après le dossier manuscrit de *La Semaine sainte*. Naissance du personnage, naissance du roman", *Histoire/roman* : *La Semaine sainte* d'Aragon, *loc. cit.* p.98-111 et du même auteur : "La genèse de Simon Richard d'après le dossier manuscrit de *La Semaine sainte* : problèmes et hypothèses", *Recherches*

croisées, n°2, *op. cit.* p. 53-80. Edouard Béguin montre comment le désordre et le hasard deviennent des éléments créateurs, le moment de la naissance du personnage coïncidant avec le départ du roman en tant qu'oeuvre d'imagination. Une telle perspective caractérise en propre la préface des *Beaux quartiers* : le collage en effet marque l'entrée du hasard et de son cortège de surprises dans la genèse romanesque. Mais à la périphérie du *Monde réel*, il n'est d'autre hasard qu'Elsa.

90. Dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.119-121, une autre approche de *La Semaine sainte* se profile, qui met l'accent sur l'improvisation, la non-préméditation. L'auteur ignorait tout de Voelklingen, de la "nuit des arbrisseaux". "Même indépendamment de cette anecdote particulière dont vous me parlez, l'introduction, l'arrivée de l'auteur dans le livre, n'a jamais été préméditée. Cette anecdote de ma biographie a surgi par pure analogie avec ce que je venais de dire, et 'la nuit des arbrisseaux' est un cadeau fait à Géricault [...]" (p.120). La relecture de *La Semaine sainte* se poursuit ainsi, sur le modèle de la préface des *Beaux quartiers*. Dans la préface des *Cloches* en effet, à l'exception de l'incipit, l'ignorance de la suite romanesque n'est que la conséquence de l'intervention d'Elsa en cours d'écriture.

91. Voir Reynald Lahanque, "*Des Communistes* à *La Semaine sainte* : la question du réalisme", *Histoire/roman. "La Semaine sainte"* d'Aragon, *loc. cit.* p.52-53. Plusieurs différences séparent *La Semaine sainte* des *Communistes*. La première est d'ordre textuel. Contrairement au *Communistes*, "le principe de sympathie" s'inscrit explicitement dans le roman de 1958. Reynald Lahanque en cite plusieurs exemples (nous n'en retiendrons qu'un : l'intrusion d'auteur, au chapitre XIII qui "rend justice à des personnages historiques que condamnerait le simple préjugé politique", p.52). La stratégie de *J'abats* ne diffère pas de celle du préfacier *O.R.C.* assimilant l'intention supposée de l'auteur ancien et l'écriture "effective".

La seconde différence concerne le "discours" - au sens de Henri Mitterand - des deux romans. Renald Lahanque note que, dans *Les Communistes*, la volonté de comprendre ne s'applique pas indifféremment à tous les personnages. Elle est, pour des raisons politiques, beaucoup plus circonscrite que dans *La Semaine sainte*. "[...] là où Aragon témoigne d'une sympathie moins mesurée envers ses personnages, c'est quand il s'agit de ses anciens compagnons d'armes et d'infortune, et au-delà, de toutes les victimes de la débâcle de mai-juin 1940. La compassion, prêtée plus tard à Géricault, prend ici son plein sens, et balaie les idées politiques toutes faites." (p.53).

Comme *Aurélien*, et comme *La Semaine sainte*, *Les Communistes* sont un roman de la débâcle mais qui n'a pas été lu comme tel.

92. "Qu'est-ce donc que c'était, cet *essentiel*, dont je ne crois pas qu'on l'ait entendu dans *Les Communistes* au début des années cinquante?" (XLII, 253) Essentiel sur quoi *La Semaine sainte* revient : il s'agissait de "l'établissement de la notion moderne de nation dans le peuple français". (XLII, 253)

93. Le rapprochement entre le vers et la prose est beaucoup plus exceptionnel dans les *O.R.C.* que dans les autres écrits aragoniens. Il n'est qu'implicite dans la parenthèse sur *Front rouge* (VII,13-14). Dans

les préfaces des romans intermédiaires, deux attidudes contradictoires apparaîtront : si les deux écritures appartiennent à la même histoire (retracée à la lumière du collage) dans la préface des *Beaux quartiers*, elles tendent à s'opposer dans celle d'*Aurélien*, sauf à considérer la question de l'autobiographie (le thème de l'impossibilité du bonheur caractérise roman et poème). Ainsi l'extrait repris de *J'abats* est d'une certaine manière plus proche de l'*O.P.* que des *O.R.C.* Dans la collection des années soixante-dix, l'histoire du réalisme aragonien ne saurait s'écrire en séparant deux versants d'une même démarche.

94. Au-delà des *O.R.C.*, la nécessité de répondre caractérise encore *Les Incipit*. L'assimilation entre lecteurs et critiques est reconduite : "Le passage des *Communistes* à *La Semaine sainte* est et demeurerait incompréhensible si l'on ne comprenait pas d'abord que, devant ceux qui rejetaient *Les Communistes* pour son titre (sans avoir lu le roman ou l'ayant lu) comme devant ceux qui l'approuvaient pour ce titre (l'ayant lu sans l'entendre en tout cas), je voulais exprimer la même chose par d'autres moyens [...]" (XLII, 252-253).

Notes du troisième chapitre

1. La métaphore policière, reprise dans *Les Incipit* (XLII,191), apparaît dans la préface des *Beaux quartiers* :"[...] J'écris un roman comme le lecteur le lit. Entendez-moi bien, *je ne sais qui est l'assassin*". (XI, 16). Ce que nous n'envisageons dans ce chapitre qu'à propos des *Cloches de Bâle* et des *Communistes* est ainsi reconduit pour *Les Beaux quartiers*. Seul *Aurélien* échappe pour l'essentiel, dans les *O.R.C.*, à une lecture placée sous le signe de l'improvisation.

2. A ce stade de la préface toute référence à l'écriture automatique disparaît. Il n'en est pas de même dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.112. La description du passage à la seconde partie coïncide approximativement avec celle du tome 7 ("Ceci dit, j'ai repris autour de Catherine le livre qui ne pouvait continuer à tourner autour de Diane - ce qui, d'ailleurs, n'avait jamais été mon intention..."). Mais à la question posée par Dominique Arban ("Quelle avait été votre intention ?"), "l'auteur" répond par une rétrospection qui maintient la référence au surréalisme ("Je n'en avais pas, c'était le plus frappant : j'avais écrit cela comme un livre surréaliste".)

3. "Victor" n'est pas non plus proposé comme moment de la recrudescence de l'improvisation. Voir dans *L'Humanité*, 4 janvier 1967, p.4, une nouvelle version, ultérieure, qui met l'accent sur l'Evenement qui fera basculer le roman. Aragon journaliste part suivre la grève des taxis, "j'en étais à la fin du second tiers de l'ouvrage [...] Il ne fait aucun doute que ce fait a transformé du tout au tout le développement des *Cloches de Bâle* [...]". Le spectacle de la grève, joint aux récits des anciens de 1911-1912, ont pour corollaire un nouveau départ du roman. "Ce sont sans nul doute ce spectacle et ces récits qui sont entrés naturellement dans le roman, la vie m'ayant forcé la main, à moi comme à Flaubert", ignorant la fin de *L'Education sentimentale*, lorsqu'il en écrivit le début. On ne trouve pas trace dans le tome 7 d'une telle analyse, ni d'un tel rapprochement.

De même dans l'*O.P.*, VI, p.15-16, "Victor" retrouve sa place dans la description de l'architecture romanesque. "Quant aux *Cloches*, elles étaient encore loin d'avoir un titre : Bâle n'y apparaissait toujours pas dans la perspective. Je faisais le faraud, au fond, quand je tenais tête à Marty, mais... Où est-ce que j'allais aller au juste, avec ce roman, dont la suite m'a été dictée par le fait qu'en 1911, date où j'en arrivais, il y avait eu la première grande grève des chauffeurs de taxis, et cela juste comme on m'avait chargé à *l'Humanité* de la seconde, commencée en 33, et que je suivis comme reporter pendant plusieurs mois." Suit un récit détaillé (p.16-17) qui s'achève sur l'évocation d'un meeting de chauffeur le 29 au soir, à Bullier, organisé par la C.G.T..

Tout se passe, dans les *O.R.C.*, comme si l'écriture de la troisième partie des *Cloches* ne pouvait être placée sous le signe du croisement, ou d'un autre modèle d'improvisation : la dictée par l'histoire dont il a été question pour *Les Communistes* par exemple. Inversement "Victor" n'est pas non plus analysé à la lumière d'une lucidité ou d'une volonté de réalisme, consciente de ses objectifs.

4. Dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.112-113, la volonté de rompre avec un type de roman n'entraîne ni les même références ni la même définition du personnage. "Ici en tout cas j'ai écrit volontairement Catherine (c'est-à-

dire Elisabeth pour lui donner son nom véritable) afin de briser avec le roman parisien. J'ai donc introduit dans l'anecdote parisienne par quoi commençaient *Les Cloches*, cette étrangère pour, au-delà de Paris, créer une atmosphère autre, pour en sortir, non comme Barrès a pu sortir de Paris ou de Nancy dans *Les Déracinés* par un récit grâce à Mme de Noailles, autrement dit Mme Astiné Aravian, non pas sous les espèces d'un récit entendu en France, qui nous eût ramenés à la rhétorique de *Don Quichotte*, mais par le truchement d'un être vivant." La référence à Barrès voire à Cervantès ne reconduit pas le modèle du dépassement que suppose la nécessité d'en finir avec le monde de Becque, de Maupassant ou d'Alphonse Daudet. De même Catherine, référée directement à son pilotis, et implicitement à la source barrésienne, s'éloigne du modèle de l'héroïne positive, déjà en partie dénié par le tome 7.

5. Dans l'*O.P.*VI, p.11, l'improvisation cède progressivement la place à une concertation relative mais, contrairement au tome 7, celle-ci n'attend pas l'épilogue pour s'emparer de l'auteur : "Le chemin de Catherine, il avait beau nous ramener au début du siècle, je savais ou, tout au moins, j'inventais où il me conduisait. Catherine semblait en fait n'avoir rencontré un jeune officier que pour tomber avec lui dans la grève de Cluses en Savoie." L'épisode romanesque appartient d'abord à l'histoire de l'écriture, contrairement au tome 7, où il n'apparaît que sur le mode de la défense, dans le cadre de la scène avec André Marty.

6. Selon "Le Mentir-vrai", Catherine s'appelle Elisabeth : "Nulle part, dans tout ce que j'ai jamais écrit, le carrefour de l'imaginaire et du réel n'est plus sensible qu'en cette étrange fille dont j'ai tant rêvé, que bien sûr j'ai fini par croire la connaître." (IV,290) Mais si la nouvelle n'est pas citée à ce moment du tome 7, le préfacier revenant sur la part de l'autobiographie dans les *Cloches*, et commençant par Catherine encore , "corrige" l'oubli : "Je ne vais pas expliquer *Les Cloches* page à page pour je ne sais quel baccalauréat. Au reste, il suffira de se reporter à l'une de mes nouvelles de 1964 pour y trouver mes repentirs, mes renenez-y : puisque Catherine Simonidzé reparaît dans *Le Mentir-vrai*, et je m'aperçois que j'y ai été plus indiscret qu'ici, donnant son prénom véritable." (VII, 34).

7. Catherine permet de faire la part entre le réel et l'inventé. A la suite de la référence au "Mentir-vrai", le préfacier passe en revue les personnages d'enfants des *Voyageurs* ou des *Communistes* (VII, 35), abandonnant Guy de Nettencourt, traité sur le modèle de la méprise. Ce n'est qu'à l'issue de cette mise au point, qui nous renvoie, pour une image vraie, vers l'oeuvre poétique, que le préfacier aborde l'écriture du réel référentiel, hors de toute dimension biographique : il revient alors sur "cette petite partie du roman où passe la Bande Bonnot", et comparant son traitement dans *Les Cloches* et *Le Libertinage* ("Lorsque tout est fini"), il ne la réfère plus à Catherine. "[...] L'auteur des *Cloches* s'attache à l'histoire vraie de Bonnot et de ses compagnons." C'est au changement de couleur de la célèbre auto que l'on peut notamment mesurer le "parti pris réaliste" (VII, 36).

8. Catherine est l'un des nombreux "secrets" de l'enfant qui s'appelle Pierre dans "Le Mentir-vrai" : "J'imagine ainsi que dans les cachettes des maisons, sous des pierres de jardin, il y a des enfants qui enfouissent

leurs incompréhensibles secrets. Personne heureusement ne les retrouve, on en rirait, et rien au monde à penser ne me paraît plus insupportable. *Le Monde réel* est aussi fait de ces rêveries, je dirais même qu'il est bâti dessus." (IV, 291).

Voir aussi *Les Incipit* : la notion de "secret" renvoie également à l'enfance, à la découverte de l'écriture (XLII, 156-157), au manuscrit (*La Sorcière du Vésuve*, XLII, 178), caché dans un arbre mais découvert par M. Zamacoïs (XLII, 178-180), mais également appliquée à l'écriture adulte, avant *Le Monde réel*, et par exemple aux *Aventures de Télémaque* (XLII, 164).

9. Si le souvenir de Catherine s'associe à la découverte de Tolstoï et particulièrement d'*Anna Karénine* dans "Le Mentir-vrai" (IV, 292-295), dans l'*O.P.*, son image est réactivée par le nom de Gorki tout d'abord, dans le contexte du congrès de 1934 des Ecrivains soviétiques, à Moscou (*O.P.*VI, p.165-166), par celui de Romain Rolland ensuite en 1936 (*O.P.* VII, p.51). Les deux noms sont ensuite associés, pour un revirement du "préfacier" (*O.P.*VII, p.99-100) qui retire à Catherine la découverte de Romain Rolland : "[...] une autre s'était chargée de cette affaire, elle s'appelait Thérèse, c'était déjà "une vieille fille" comme on dit sauvagement au-delà de vingt-cinq ans." (p. 99).

10. Dans *Aragon parle*, *op. cit.* p. 114, le refus de mesurer le personnage de Catherine à l'aune du héros positif est explicitement associé au retour de la dimension privée : "Ce qui m'importait n'était pas ce qu'on en pensait au parti, à la *n.r.f.*, où vous voudrez : ce qui m'importait, c'est ce qu'en pensait Elsa."

11. Une telle lecture du personnage appartient déjà à l'épilogue des *Cloches* : "Hésitante, vacillante Catherine, comme elle s'approche lentement de la lumière! Nous sommes pourtant déjà à la fin de l'année 12, et déjà toute une humanité existe de laquelle les Catherine Simonidzé ne font qu'entrevoir les ombres au travers d'un écran." (VIII, 225). Mais le passage au pluriel, son opposition, dans le même paragraphe, à Victor ("Il avait raison, Victor, [...]"), puis à Clara oblige "l'auteur" à se détourner de Catherine, brutalement dévalorisée.

Dans le tome 7, Victor est oublié (voir index des personnages), comme cette différence entre la réalité et la fiction qui fait que le chauffeur de taxi sauve du suicide l'héroïne romanesque. Oblitération à l'origine de l'erreur commise sur le prière d'insérer de l'édition folio ? "Mentir-vrai" dont on ne sait à qui incombe la responsabilité ? (cf. "Catherine Simonizdé, la jeune Géorgienne qui, d'abord mêlée aux milieux anarchistes, entraînée par le socialisme russe, sera cependant amenée à se tuer quand elle regagnera le Caucase [...]").

12. Il en est de même à l'épilogue des *Cloches* : il faut refaire le monde, comme le livre, "avec pour héroïne une Clara, et non point Diane, et no point Catherine." (VIII, 226). La même oblitération de Victor se trouve dans *Aragon parle*, *op. cit.* p. 114. Clara s'oppose tout d'abord à Catherine ("[...] j'ai été appelé à chercher le contrepoids de cette errance, de cette confusion avec une femme, chez qui les idées ont déjà pris le parti de l'avenir."). Puis la comparaison intègre Diane : "Ainsi, du portrait de trois femmes, s'était fait une sorte de synthèse comme si j'avais voulu, dans une longue conversation, expliquer à Elsa que je n'étais peut-être que cela, mais que j'étais tout cela." Elsa s'est substituée au lecteur ancien,

comme à la volonté de le transformer celle de se justifier devant l'unique lectrice légitime.

13. Comme nous l'avons déjà signalé, au-delà des *O.R.C.*, l'apparition de Clara Zetkin au congrès de Tours associe les noms de Breton et d'Aragon : voir *Aragon parle, op. cit.* p. 114. Les analyses de Catherine et de Clara accroissent encore l'écart avec Victor.

14. Dans *Les Incipit*, la découverte des *Hauts de Hurlevent* est situé "à l'époque où s'écrivait l'épisode des Buttes-Chaumont dans *Le Paysan de Paris*" (XLII, 195).

Mais c'est à l'*O.P.*VII, p.99-100, qu'il revient de souligner les méandres d'un "mentir-vrai" ininterrompu : " *(et j'ouvre ici cette parenthèse italique pour un aveu : j'ai en réalité totalisé sur la tête de "Catherine" les bienfaits que j'ai reçus de six mains féminines... et j'ai bien signalé que le vrai prénom de Melle Simonidzé était celui d'une autre que j'avais rencontrée plus tard, ayant l'âge d'homme, et que j'avais vraiment aimée. Mais, ici, ne faut-il pas dire que celle donc qui s'appelait autrement que Catherine, si elle m'avait fait lire Wuthering Hights* et d'autres choses, - n'était pas la femme de qui j'ai dû de connaître, de lire et d'aimer Romain Rolland, et particulièrement *Jean-Christophe...*". Mais l'essentiel n'est pas d'amener le lecteur à faire la différence entre Catherine, Thérèse et Elisabeth : "*... ceci dit, j'en suis fâché, contredit ce que j'ai d'autre part laissé croire. Tant pis.*" A l'instar du tome 7, l'illusion de savoir est dénoncée. "*Tout cela pour ajouter une pierre invisible qui sépare du lecteur des personnages réels d'un monde inventé... [...]*". De telles déclarations sont rares dans l'*O.P.*., celle-ci souligne la complexité de la genèse de Catherine Simonidzé et sa libération - progressive dans le tome 7 - de son rôle d'intermédiaire, voire d'intercesseur, entre Elsa et l'auteur ancien.

15. Le "sujet", mais aussi le jeu sur les prénoms rapprochent Catherine de Bérénice. Nous y reviendrons dans le chapitre 5.

16. Et par exemple Barrès. Lionel Follet, dans *"Aurélien" : le fantasme et l'Histoire, op. cit.* p. 131-132, associe *Aurélien* et *Les Cloches*, rappelant que Catherine, comme Bérénice ensuite, procède largement du personnage d'Astiné Aravian.

17. "La convergence du roman vers Bâle, le congrès socialiste, la dénonciation de la guerre, tout cela n'a pas plus de résonance "historique", au sens mort de ce terme, que la méditation de Géricault sur la nation [...]" (VII, 36-37).

18. Le préfacier du tome 7 "oublie" le personnage de Jaurès, contrairement à celui de l'*O.P.*, évoquant les "jours de Février 34", et "de fil en aiguille", l'épilogue des *Cloches* "à cause de Jaurès qui représentait pour moi cette unité du monde ouvrier dont j'avais senti le frisson, la nuit du 9, à la station du métro Lancry... mais vous n'avez qu'à lire..." (*O.P.* VI, p. 26)

19. Dans *Aragon parle, op. cit.* p. 115 et 126, la même règle semble s'appliquer à tous les personnages romanesques. Il y a toujours deux composantes, une source écrite et l'autre non, qui suppose un ou plusieurs

pilotis. Aragon ne signale aucune exception, aucune restriction, mais l'illustration de la règle passe par Catherine ou encore par la Carlotta des *Beaux quartiers*.

20. Voir index des noms. Le choix du postfacier est en effet très limitatif, nous y reviendrons dans la suite de l'analyse.

21. Voir Maryse Vassevière, "La réécriture des *Communistes*", *Littérature*, n°4, décembre 1971, p.79-80. L'auteur de l'article propose de classer variantes et ajouts selon trois ensembles. Le premier, qui "transforme le sens dans le domaine des rapports auteur-sujet", correspond aux éléments que le postfacier analyse séparément dans les seconde et troisième rubriques. Le second sous-ensemble, qui transforme "le sens dans le domaine de l'expression du temps romanesque" coïncide pour l'essentiel avec la première rubrique proposée par le postfacier (le passage au présent). Enfin le troisième sous-ensemble met l'accent sur ce qui n'est pas annoncé comme rubrique dans le tome 26, il s'agit "d'ajouts qui transforment le sens dans le domaine des rapports auteur-écriture".

22. Nous n'employons l'expression "auteur second" que pour le différencier à la fois du personnage de l'auteur ancien et du postfacier.

23. La dénonciation du modèle balzacien est récurrente dans les *O.R.C.*. Nous la retrouverons dans le chapitre 4 où le temps balzacien, utilisé dans la première partie des *Beaux quartiers* est de nouveau un temps dépassé, à dépasser. Inversement, il n'existe pas, dans les *O.R.C.*, de temps stendhalien. Stendhal, à qui emprunter la notion de pilotis, semble exclusivement mobilisé pour décrire la genèse des personnages romanesques.
Voir *Entretiens*, *op. cit.* p.73-74 : l'interviewé décrit les deux conceptions du temps héritées du XIXème siècle, sans poser la nécessité d'un dépassement de l'un ou de l'autre.

24. Pour une analyse de la réécriture de ce fragment, voir Maryse Vassevière, art. cit. p. 81-82.

25. Peu de travaux ont été consacrés aux personnages de Jean et Cécile. Voir cependant pour Jean de Moncey, Jean-Claude Weill, "La cage-écriture ou la cueillette des trèfles à quatre", *Recherches croisées*, n°1, *loc. cit.* p.164. : il ne nous semble pas qu'Aragon ait jamais "avoué" le pilotis ("Jeannot de Moncey, engagé volontaire à quinze ans, général sous le consulat, maréchal d'Empire en 1804, et gouverneur des Invalides en 1833, où il reçut les cendre de Napoléon."), retrouvé par l'auteur de l'article.

26. Dans le tome 7, le choix de l'illustration est commenté à l'issue des réponses aux critiques (VII, 38-40). Pour ajouter un nouveau "scandale" : "A cet égard, *du point de vue du réalisme*, et pas de n'importe quel réalisme, il ajoute le témoignage de l'esprit à la description d'une époque, il aggrave mon cas, le caractère non-contemporain de mon roman" (VII,39). Le commentaire relance la polémique avec les critiques, mais répond peut-être aussi après-coup à la critique ancienne d'Elsa, annexant, sous couvert de Mucha, le style "décoratif" au réalisme.

27. Jean Peytard, "Variantes et change des instances textuelles dans le tome IV des *Communistes* (problèmes de méthodologie)", *Recherches croisées*,

n°1, *loc. cit.* p. 154, oppose la notion "d'iconicité textuelle", à celle d'illustration. Les cartes ou la reproduction du tableau de Brueghel, relèvent d'une même pulsion d'écriture/réécriture.

28. L'image du couple de communistes, auxquels restituer une importance égale, oblitère celle qui, dans la première version opposait Felzer à Orfilat, autrement dit Politzer à Nizan. Couple structurel pour Maryse Vasseviève, art. cit. p.85, montrant comment "la suppression de Patrice Orfilat entraîne celle de son opposé romanesque, Felzer." Pas plus dans cette rubrique que dans la suivante ("l'esprit de responsabilité"), le postfacier ne commente une "opération chirurgicale" qui fait disparaître le couple manichéen, cher au roman à thèse.

29. Pour une analyse de la transformation du personnage de Solomon, voir Jean Peytard, art. cit. p. 134-136.

30. Pour une analyse de la suppression du personnage de Baranger et de ceux qui comme lui, relèvent du projet initial, voir Maryse Vassevière, art. cit. p. 86.

31. Voir Maryse Vassevière, art. cit. p. 88. L'"accentuation du caractère national du roman" constitue l'un des points communs aux trois sous-ensembles étudiés.

32. Il s'agit ici des préoccupations du postfacier, non de celles de l'auteur de la seconde version. Pour Jean Peytard, art. cit. p.158 , l'écriture postfacielle n'est que l'un des aspects de la réécriture des *Communistes*. Notons toutefois que contrairement à l'ensemble de la postface (particulièrement dans ses passages discursifs qui se réfèrent à la définition du roman comme langage), l'analyse des trois rubriques tend à minimiser tout ce qui rend visible "l'écriture" elle-même, ou à la rendre intransitive.

33. Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, confiance et aveuglement sont dénoncés, dans l'*O.P.*, dès les années trente. A Raoul se substitue le personnage de l'auteur ancien, victime d'un "bourrage de crâne" et à l'auteur de la seconde version celui qui barrait, sur l'exemplaire d'un ami, la page 107 de *Hourra l'Oural*, en ajoutant ces quelques mots : "Et dire que je le croyais" (*O.P.*VI, p.152). Quant au "préfacier", il achève l'évocation de l'an 34 en interpellant ainsi son lecteur : "O jeunes gens de 1975, aujourd'hui savez-vous ce que c'est que le rire amer ?" (*O.P.*VI, p.179).

34. Pour Renald Lahanque, "Des *Communistes* à *La Semaine sainte* : la question du réalisme", *loc. cit.* p.51, hésitations des uns et certitudes des autres font à n'en pas douter de la première version un roman militant. Ce que la suite de la postface - usant des retards coutumiers dans les *O.R.C.* - tendra à confirmer. "L'unique position juste, fondée sur une confiance totale en Staline, [est] défendue par des militants exemplaires (comme Raoul Blanchard) et par le narrateur". C'est ce dernier point qui importe à ce stade de notre analyse. Privilégiés dès la première version des *Communistes*, les liens entre Blanchard et la narrateur se resserrent d'autant plus dans la seconde, que le postfacier privilégie à son tour la relecture politique du roman.

35. Voir Maryse Vassevière, art. cit. p.83-84, pour la suppression "des réflexions désobligeantes sur Léon Blum et *Le Populaire*. L'analyse proposée par Corinne Grenouillet (dans le cadre d'une communication du 23 novembre 1990, présentée devant le Groupe de recherches sur Aragon (C.N.R.S.), et intitulée "Sur les lectures des personnages des *Communistes*") va dans le même sens. Corinne Grenouillet signale la disparition des références à *Fils du Peuple* et plus généralement de tout ce qui concerne l'homme Thorez. Autant d'éléments qui datent le texte, y compris dans son rapport aux dirigeants communistes.

36. Voir Maryse Vassevière, art. cit. p. 83, pour la "diminution des marques de sympathie de l'auteur pour son intellectuel communiste".

37. Maryse Vassevière, "La fureur de lire", *Europe*, loc. cit. p.74-75 : "La réécriture entreprise pour corriger ce demi-échec des *Communistes*, brusquement interrompus avant leur fin promise pour avoir été lus comme un "roman où on dit du bien d'une certaine politique" [...] apparaît ainsi liée à une démarche de vérité".

38. Maryse Vassevière, "La réécriture des *Communistes*", *loc. cit.* p.87-88, relève et analyse l'existence de trois ajouts, "qui dénotent l'histoire d'une réécriture inutile à l'économie du récit, [et] connotent l'écriture romanesque".

39. Voir Jean Peytard, art. cit. p. 130-144 : l'analyse est illustrée d'une reproduction de la page ajoutée au manuscrit.

40. Dans la préface des *Beaux quartiers*, qui retrace l'histoire des collages dans les écrits et les oeuvres argoniennes, le collage n'est pas placé sous le signe de la discontinuité. Il relève davantage de "la suite dans les idées", que de pratiques différentes, voire différentielles (Voir chapitre 4).

Selon Wolfgang Babilas, "Le collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon", *Revue des sciences humaines*, n°151, juillet-septembre 1973, p.352-353, le fragment sur Dunkerque fait partie des "collages intersémiotiques" qui regroupent par exemple la transposition d'un tableau de Giorgio de Chirico dans *Les Beaux quartiers* et celles de nombreuses oeuvres de Géricault dans *La Semaine sainte*.

41. Pour Maryse Vassevière, art. cit. p. 88-89, les types de réécriture, définis dans chacun des trois sous-ensembles analysés dans son article, ont finalement la même fonction : la réécriture constitue une autocritique, une tentative de montrer et d'évacuer par l'écriture et la différence l'influence de l'idéologie stalinienne". Si elle est l'aboutissement d'un travail qui commence avec *La Semaine sainte* et se poursuit avec *Le Fou* et *La Mise à mort*, elle "n'est rien d'autre qu'une élimination des séquelles du stalinisme".

42. C'est à Jean, ce "jeune homme qui pourrait avoir été mon fils" (XI, 18), non à Armand que l'auteur prête sa "seconde guerre". La qualification du personnage est reprise dans l'épilogue de la seconde version des *Communistes* ("J'ai relu, moi, ce livre, un peu comme une lettre oubliée dans un vieux veston. Je le reprends, combien, quinze ans, seize ans après l'avoir cru terminé... Le temps a passé depuis sur nous tous, et Jean, mon

fils, et Cécile, et moi-même." XXVI, 264). L'oblitération du personnage, du lien "affectif" entre le "créateur" et sa "créature" est comme accrue par ce double déplacement.

43. Voir Mireille Hilsum, "La question du seuil dans le paratexte aragonien", *Histoire/roman*, *loc. cit.* p.293-299. Nous y soulignons notamment que la dénégation du seuil caractérise les *O.R.C.*1 comme les *O.R.C.*2 et qu'il faut à la postface des *Communistes* aveugler paradoxalement les concepts picturaux, nécessaires à la relecture des *Beaux quartiers* par exemple, pour que la place de *la Semaine sainte* soit reconnue.

44. Voir *Pour expliquer ce que j'étais*, *op. cit.* p.27-28. Dévalorisation du destinataire virtuel, refus du récit et dramatisation y vont déjà de pair : "Je sais très bien raconter ces choses faussement démentes, et vous ririez. Je n'ai pas envie que vous riiez de cela, dont vous ne verriez guère que la gesticulation". Mais il ne s'agit que d'une forme de précaution oratoire, qui vise - qui plus est - à protéger le groupe surréaliste des images toutes faites, prêtées au lecteur.

45. Il faut cependant relativiser. La dénonciation des journalistes par exemple caractérise l'oeuvre d'Aragon surréaliste. Il suffit sans doute de rappeler la phrase célèbre du *Paysan de Paris* : ""Et quand je dis *journaliste*, je dis toujours *salaud*." (*O.P.* III, p.166, note infrapaginale).

Il en va de même de l'interpellation du lecteur virtuel, comme le montrait Marie-Claire Dumas, analysant par exemple l'adresse au lecteur du *Traité du style*, le 20 janvier 1990, dans le cadre de son séminaire de doctorants, *Aragon ou la rage de l'expression* : à la manière des *Chants de Maldoror*, l'existence du lecteur est légitimée comme "souffre-douleur de l'auteur"; il est celui qui doit "supporter le texte, en subir les outrages", il est ainsi la cible d'une perpétuelle agression.

46. Cela tient bien sûr à la réception réelle des *Cloches* ou des *Communistes*, mais lorsque la critique est "bonne" (comme ce fut le cas pour *La Semaine sainte*), elle n'en est pas moins dénoncée (comme le montre la fin de la préface des *Cloches*). Dans les *Entretiens*, *op.cit.* p.160, l'interviewé, après avoir rappelé que c'est le critique qui donne au livre publié son visage, en vient à l'accueil réservé au *Fou* : "[...] Cette fois-ci je me reconnais dans le miroir qu'on me tend." Mais pas plus que dans le tome 11, il n'est fait allusion au Prix Renaudot attribué aux *Beaux quartiers*, la préface d'*Aurélien* qui cite les *Entretiens* ne rappelle pas non plus un tel acceuil, la réponse aux critiques ayant cessé, dans les préfaces intermédiaires, d'être une pièce essentielle du dispositif *O.R.C.*.

47. IL faut attendre l'*O.P.* pour que la figure d'un Breton, "lecteur pertinent" des oeuvres d'Aragon, émerge. Voir, à la suite du *Projet caressé* (*O.P.*I, p.171-174), le commentaire tardif qui signale l'altérité du début du texte (repris dans "Le Mentir-vrai") et son infléchissement "pour devenir un texte surréaliste, ce qui sans nul doute était mon désir initial, mais dont je n'avais pu emprunter d'emblée le ton, l'allure ni le développement". La transformation n'avait pas échappé à Breton, qui "l'ayant lu, m'avait dit : 'Tu devrais en couper tout le commencement'" (p.174).

Introduction de la seconde partie

1. L'index des personnages est significatif de la différence entre les deux préfaces intermédiaires.

Notes du quatrième chapitre

1. Voir chapitre 1.

2. Cependant il ne s'agit que d'une manière de dater, de situer la postface originale par rapport au contexte hsitorique, sans rapport avec la relation des "circonstances", individuelles et collectives, dans l'*O.P.*VII notamment.

3. Si nette que soit la différence avec les préfaces de la périphérie du *Monde réel*, l'*O.P.* est encore une fois beaucoup plus explicite (voir les appels de Gorki adressés à Aragon et Elsa pour qu'ils entreprennent le voyage, le retard qui ne leur permet pas de le revoir vivant, l'enterrement, le discours de Gide, *O.P.*VII, p.112-113, 115-129.) S'il ne s'agit ici que d'une simple allusion, n'a-t-elle pas pour fonction de renvoyer autant qu'au contexte évoqué, aux premiers chapitres de *La Mise à mort* ? (cf. par exemple "Le Miroir de Venise", II). Confirmant par là même l'ambiguïté du titre postfaciel ? Mais c'est encore à l'*O.P.* qu'il revient de se référer puis de citer *La Mise à mort* (*O.P.*, VII, "Annonce", p.149-156 et pour la citation du roman de 1965, p.159-165).

4. Rappelons que l'annonce de la série complète des *Communistes* était ainsi commentée par le postfacier : "[...] L'auteur avait cru bon d'annoncer, l'imprudent" (XXVI, 300). Voir chapitre 2, "*Les Communistes* ou l'origine avortée de l'écriture").

5. Le récit proposé par l'*O.P.*VI présente points communs et différences. L'épisode est situé en octobre 1934, et non en 1935, alors que la traduction des *Cloches* par Elsa, peut-être achevée, n'a pas encore été publiée. Le projet s'explique dès lors par des fuites et sans doute "le désir d'ouvrir les studios avec un projet tiré de la littérature étrangère" (p.171). L'intention qui fait échouer le projet est la même dans les deux versions : il s'agit des deux côtés de russifier ("[...] Affaire de rendre cette histoire française compréhensible au public pour lequel on travaillait à Odessa, il m'avait semblé ingénieux de lui donner ses prolongements au Caucase, la famille Simonidzé, le pétrole... et l'histoire des luttes ouvrières là-bas, en ce temps-là... J'avoue que je m'en tirais assez mal.", p.174-175). Mais le dénouement, qui dans l'*O.P.* n'a rien de symbolique, concerne avant tout les autres acteurs de l'épisode : "De leurs côtés, mes employeurs, ces prolongements russes (si j'ose dire) d'une histoire de 1910-1911, cela semblait leur causer des difficultés. Tout cela risquait de leur amener bien des ennuis." (p.175).

6. "Simplement, j'ouvrais la fenêtre : le panorama, il me fallait encore le découvrir" (VII,23) : Voir chapitre 3 ("*Les Cloches de Bâle* : un roman improvisé ?").

7. Voir chapitre 2, "Le contre-exemple du *Cahier noir*".

8. La même opposition entre deux logiques, l'une consciente qui relie *Les Beaux quartiers* aux *Cloches*, l'autre non qui en revient à *La Défense* se rejoue dans *Je n'ai jalais appris à écrire*. L'auteur en effet commente en deux temps l'incipit du second roman du *Monde réel* : "On peut noter sans doute, comme un parti pris, que je commence mon roman à la même heure que *Les Cloches*, et c'est vrai" (XLII, 231). Mais la localisation dans l'espace nous ramène en arrière : "Pourquoi Vernon ? C'est que c'est précisément à Vernon que j'avais, en 1923, commencé d'écrire *La Défense de l'infini*. A Vernon, où se situait un épisode assez semblable à l'histoire d'Angélique et du marchand de couronnes dans *Les Beaux quartiers*. Je n'y avais jamais songé avant d'écrire ces lignes-ci." (XLII, 231-233).

9. "Remarquez, que je pourrais insister ici sur la nécessité des décors *réels* pour donner réalité à ce dont le lecteur risque de douter, comme par exemple de la maison de Dora, *Les Hirondelles*. Faut-il dire que, peut-être, en faire l'achèvement de la vie de Pierre Mercadier était la reprise d'une certaine conception démoralisatrice de la société, dont le songe m'était venu quand j'écrivais *La Défense de l'infini*, ce livre que j'ai détruit sans être arrivé à ce point de convergence de mes personnages, de la foule de mes personnages, lequel devait beaucoup ressembler aux *Hirondelles* ?" (XV, 21-22). (Mais contrairement au tome 11, la référence au roman détruit n'a pour pour fonction de ranimer la non-préméditation ("Cela ne prouve pas grand-chose", ajoute le préfacier des *Voyageurs*, XV, 22). Il s'agit, beaucoup plus explicitement que dans la préface des *Beaux quartiers* de nier la différence entre deux conceptions du roman, l'une qui satisferait aux exigences du réaliste socialiste et l'autre pas : si la "perspective [peut dans *La Défense*] passer pour purement pessimisme : l'optimisme des *Voyageurs*, en effet, demeure très relatif." (XV, 22)

10. Voir index des personnages. A l'exception des Barrel et du maréchal-ferrant Avril, les autres personnages de "Sérianne" ne sont cités qu'après coup, dans le cadre de la relecture de "Paris", à l'appui de l'analyse de tel collage, ou sous couvert du retour de l'improvisation.

11. La métaphore picturale apparaît dans *J'abats*, *op. cit.* p.144, pour relier au contraire les deux derniers romans du cycle : "A cet égard *Aurélien*, pour reprendre le vocabulaire des peintres, est une préparation de la toile des *Communistes*, la plus significative." Loin de souligner la dimension inconsciente qui relie les second et quatrième romans du *Monde réel*, elle souligne l'architecture du cycle et la préparation dès *Les Cloches*, de son roman terminal (voir plus généralement p.143-144).

12. Une telle scission entre l'architecture et les personnages, voire entre les lieux et les personnages romanesques appartient en propre au tome 11. Elle n'est pas reconduite par exemple dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.114-115. La relation *Cloches/Beaux quartiers* proposée par le début du tome 11 ne s'y dément pas : "Voulant y donner d'emblée un contrepoids analogue à celui que constituait Catherine dans *Les Cloches*, j'ai abordé la matière romanesque par la province, non par Paris; avec la volonté d'y montrer précisément, non plus une certaine couche parisienne, [...] mais les liens entre les familles bourgeoises de province et les familles de Paris, c'est-à-dire, en réalité, la structure du capital industriel en France. Dans *Les Beaux quartiers*, la première et la seconde parties, ce sont les liens bancaires, financiers à travers le pays qui constituent la base du roman.

Et, partant de là, à l'exotisme de Catherine j'ai substitué l'exotisme de classe, Carlotta, fille d'ouvriers italiens, remplaçant ici à la fois Diane et Catherine [...]". On ne trouvera pas, dans le tome 11, les prémices d'une telle analyse de Carlotta, qui n'est jamais rapprochée des personnages des *Cloches*.

13. "Comprenez-moi bien : *je n'ai jamais su qui était l'assassin.*" (XLII, 191). Voir note 1 du chapitre 3.

14. Comparée à la version proposée dans les *Entretiens*, *op. cit.* p. 50, la distance qui sépare Armand de l'auteur s'est accrue "d'un roman" : s'il s'oppose à Jean de Moncey (pour les raisons reprises dans les tomes 11 et 26), l'Armand des *Communistes* n'est pas dévalorisé comme il l'est dans les *O.R.C.* (" [...] le personnage [...] a des traits de moi, non pas pour ce qu'il est dans *Les Beaux quartiers*, car dans *Les Beaux quartiers* sa biographie n'a rien à faire avec la mienne, mais pour ce qu'il est devenu entre *Les Beaux quartiers* et *Les Communistes* [...]"). Entre la version "Crémieux" et celle des *O.R.C.*, s'est glissé *La Mise à mort*, la réécriture des *Communistes* ne constituant plus que l'aboutissement "logique" d'une mise à distance de l'ancien héros des Beaux quartiers.

15. Pour Gérard Genette, le sommaire couvre tout le champ compris entre la scène et l'ellipse (voir *Figures*, II, p.129). Dans le passage cité, la "dénégation du sommaire" introduit une forme de prétérition inconnue du tome 7, qui ne met pas ainsi en scène les personnages romanesques ou du moins leurs pilotis.

16. Quoique non collée elle-même, la réplique de Carlotta ouvre formellement la série des petites phrases collées, précisément en ce qu'elle se différencie déjà de celles du tome 7 : les répliques collées n'appartiennent plus à des personnages de lecteurs, mais bien à des pilotis, voire plus généralement à des personnages posés comme réels, qui jouent un rôle direct ou indirect dans la genèse de l'écriture romanesque.

17. Mais si les escarpins réclamés par la fleuriste rappellent les bijoux de Mme Beurdeley, si tentants pour Edmond amoureux de Carlotta, le meurtre évité à l'auteur n'est - ni ne sera- associé à celui évité de même à Edmond (XI, 32). Le récit de la genèse de Carlotta n'anticipe pas la suite du roman, comme si le préfacier mimait l'ignorance, la non-préméditation, prêtée au personnage de l'auteur ancien.

18. De *La Mise à mort* à *la Femme blonde* de Manet, la négation de la différence entre deux types de héros (l'un positif, l'autre non) est parvenue à son terme. La différence avec la lecture ultérieure du personnage de Carlotta, dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.115, est doublement frappante : Carlotta ne se différencie de nulle Maria. Elle-même définie comme "fille d'ouvriers italiens", elle apparaît "étrangère au monde des Quesnel et jouant le jeu de Nana." Le roman de Zola se substitue à celui d'Aragon, sans effacer la référence picturale : Aragon souligne la parenté entre "la Carlotta des *Beaux quartiers* et *Nana*", avant de préciser : "Ce qui ne signifie pas que Carlotta soit une copie, il existe un côté de Carlotta qui n'est absolument pas de caractère littéraire, c'est le côté physique. Nana aurait sans doute pu être comme cela, c'est une affaire entendue. D'ailleurs, j'ai dit que, pour moi, Carlotta, c'était

physiquement la femme de Manet au sein découvert [...] : mais aussi parce que la femme du tableau ressemblait à une femme que j'ai connue." Contrairement au tome 11, le pilotis n'est évoqué qu'en dernier lieu. Et la référence au tableau ne fait que compléter l'évocation du personnage de Zola. Zola qui ne sera pas une fois cité dans le tome 11 où *Les Beaux quartiers* sont relus à une autre lumière.

19. La lecture d'Elsa était réduite - rappelons-le - à la petite phrase ("Et tu vas continuer longtemps comme ça?"), détachée de la signification que lui confère le redoublement de la question ("Qui cela aidera-t-il ?") dans la version reprise dans le tome 29. (Voir chapitre 2 "C'est là que tout a commencé").

20. "Il y avait ma vie, notre vie. [...] J'avais impatience de te parler, d'ouvrir une sorte de discours vers toi, une route à ce que je pouvais directement dire par les petites phrases de la conversation quotidienne." (VII, 16).

21. De nombreux travaux ont été consacrés tant à la pratique du collage qu'au discours sur les collages qui accompagne l'oeuvre d'Aragon. Nous nous y référerons dans le cours de notre analyse. Mais pour une vue d'emblée globale, voir Wolfang Babilas, "Le collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon", *Revue des Sciences Humaines*, n°151, juillet-septembre 1973, p.329-354.

22. De même dans *Je n'ai jamais appris à écrire*, le commentaire de l'incipit est fort "pauvre", comparé à celui des *Cloches* par exemple. A l'issue des deux rapprochements déjà signalés (voir note 8 de ce chapitre), l'auteur ajoute : "Au fond, je n'ai vraiment 'lu' ce roman que lorsque je l'ai repris pour les *Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et (votre serviteur)* : je ne l'avais, en 1937, guère que 'parcouru'." (XLII, 233)

23. Comme pour Carlotta, la source littéraire est cachée. Il faut se reporter à *Aragon parle*, *op. cit.* p.126, pour apprendre qu'au pilotis ("rencontré" aux Tuileries) se superposent deux sources littéraires : *M. François* de Tourgueniev (rencontré lui au Palais-Royal) et *Le Neveu de Rameau*.

Dans l'*O.P.*VII, p.103-105, le second collage est valorisé; il marque à lui seul la différence entre *Les Cloches* et *Les Beaux quartiers* ("[...] Je m'étais mis à un second roman, la suite et pas la suite du premier. C'est cela que j'allais écrire sur *mon* banc de pierre."). Après avoir souligné la différence entre la version du passage des *Cloches* aux *Beaux quartiers*, proposée dans les *O.R.C. 11, et celle que le "préfacier" vient de proposer (l'échec des Cloches* doublé de celui du scénario détourne l'auteur ancien d'un projet théâtral), la présentation du second collage apparaît comme nécessaire parce que "ce qui me travaille, c'est de n'avoir rien écrit de l'origine d'un des ces collages-là". La version du tome 11 est oubliée, comme celle donnée à Dominique Arban. Pilotis et *Neveu de Rameau* s'effacent. Seule reste la référence à Tourgueniev. Le titre, *Monsieur François*, complété de son sous-titre (*Souvenirs de 1848*), permet de mesurer "dans la grande songerie russe d'avant-hier pas mal du prestige des événements d'hier et d'après-demain , dans le pays de Tolstoï, de Lénine et de Maïakovski."

Le récit prend alors la couleur de l'*O.P.* : "Le curieux personnage qui s'assied à côté d'Edmond Barbentane avant la guerre de 14 ou de votre serviteur à l'avant-veille de celle de 1939... "Monsieur François" raconte sa vie et celle du monde avec ce sous-titre : *Souvenir de 1848*. C'est lui, cela est d'évidence. [...] Or, à la veille de 1939, et en mai 36 où j'achevais mes *Beaux quartiers*, l'inquiétude des révolutions manquées faisait partie de mes hantises. Le *Front Populaire*, cette énorme illusion, ne serait-elle qu'une illusion passagère ?

Tout ce qu'elle comportait d'espoirs n'aurait-il été que cette rêverie, au bout du compte ?".

La préface des *Beaux quartiers* efface l'intertexte, en même temps que sa signification aux yeux de l'auteur ancien. Rien dans le tome 11 ne renvoie explicitement aux années du Front populaire.

24. Voir chapitre 2: "'Diane' ou l'entrée dans la fiction".

25. Voir Suzanne Ravis-Françon, *Temps et création romanesque dans l'oeuvre d'Aragon*, (abrégée *Temps et création romanesque*), doctorat d'Etat sous la direction de Henri Mitterand, Université de Paris III, 1991, 2ème partie, chapitre 1, "La mise en place du temps : les repères temporels", p.93-98 et 105-116.

26. Voir chapitre 2 : "Prétérition et mise en scène du destinataire préfaciel".

27. Les références à la technique cinématographique, relativement nombreuses dans les *O.R.C.*, ont toujours pour vocation d'attirer l'attention sur l'actualité des oeuvres anciennes, cependant contrairement au "passage au grand écran", évoqué dans le cadre de la réécriture des *Communistes*, "la prise de vue au ralenti" attire l'attention sur le code, le travail de l'écriture. De même la référence à Godard (XI,35) attestera de la modernité du collage en tant que procédé.

28. Une note en effet précède la citation de *La Mise à mort* (qui a pour corollaire la dénonciation de la lecture ancienne d'Elsa). Elle restaure le croisement, rend à Elsa ce qui appartient à Elsa (l'anticipation de l'avenir), tout en revendiquant pour la première fois - mais en note - "ce réalisme dont nous nous réclamons, toi et moi." (XI, 17).

29. Voir chapitre 1 : "De nouveaux modèles d'écriture" et chapitre 2 : "Le déplacement linguistique". Mais le passage au discours dans le tome 11 ne vise plus à aborder l'avenir (de l'oeuvre, du réalisme ou du roman), il tend plutôt à maintenir la différence entre naturalisme et réalisme, entre XIXème et XXème siècles, tout en la dissociant de l'opposition entre les deux premières parties du roman.

30. "[...] Le collage cubiste est, pour Aragon, une pratique sémiotique où prédomine l'aspect référentiel. S'y ajoute une fonction critique ou autocritique [...]", Wolfgang Babilas, art. cit. p. 331.

31. L'ensemble de l'analyse est repris, sans différence notable, dans l'*O.P.*I, p.20-21. Le regard d'Aragon sur les collages dadaïstes et surréalistes ne semble pas avoir varié avec le temps. De même, l'analyse proposée par Wolfgang Babilas, art. cit. p. 332-335, s'appuie sur deux

sources principales : un article de 1923, "Max Ernst, peintre des illusions" et *La Peinture au défi*, 1930 (repris dans *Les Collages*, respectivement p.27-34 et p.37-77), auxquels reste fidèle "La suite dans les idées".

32. Cependant Wolfgang Babilas, art. cit. p. 332, montre que la première référence aux collages - sinon le premier collage - se trouve précisément dans *Anicet* : Jean-Chipre, autrement dit Max Jacob, y faisant l'éloge d'une esthétique de la pauvreté.

33. Le renversement de la problématique de l'*Avant-lire* est souligné par l'absence de référence à cette autre forme de "collage" que constitue la réécriture de Fénelon, à la façon d'Isidore Ducasse, corrigeant Vauvenargues. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, éd. du Seuil, 1982, , coll. Poétique, p.410-411, distinguant "la correction" de Fénelon où se lit l'influence des *Poésies* et le "collage" placé sour le signe des *Chants de Maldoror*. Voir également Nathalie Piégay, "Une correction magistrale : *Les Aventures de Télémaque*", *Pleine Marge*, n°12, décembre 1990, p. 71-77.

Anne-Marie Amiot, "Le plagiat, soleil noir de l'écriture", *Europe*, *loc. cit.* p. 14-19, rappelle qu'Aragon ne parle, pour *Les Aventures* que de "plagiat", réservant la notion de collage aux oeuvres ultérieures. "Ségrégation", dénoncée par l'auteur de l'article, maintenue par le préfacier du tome 11, alors même qu'il rangera parmi les collages, "la Joconde ornée de moustaches" de Duchamp (XI,29) et finalement *Les Poésies* (XI,34).

Contrairement au préfacier, l'auteur des *Incipit* envisage pour *Les Aventures* les deux aspects : la "correction" de Fénelon (XLII, 164) est complétée d'une écriture du "secret" qui résume ce que fut Dada pour l'auteur, "au point de contenir, dans la bouche des personnages divers, tous les manifestes de ce Mouvement, que j'ai écrits dans ces jours-là [...]" (XLII, 165).

34. La relecture des *Aventures*, dans *Les Incipit* va dans le même sens. Réécrire *Télémaque*, c'est en revenir au commencement, à la fois à l'enfance de l'auteur (qui apprit à lire dans Fénelon) et à l'influence d'un Ducasse, qui n'a plus pour fonction d'annoncer le passage au réalisme. (XLII, 163-164)

35. Contrairement aux références cachées (*Nana* ou *M. François*), avouées ultérieurement comme sources du roman ancien, l'intertexte flaubertien (qui s'ouvre ici avec *L'Education sentimentale* et s'achèvera avec *Salammbô*) connaît de multiples inscriptions dans le tome 11. Dénié ici (mi-caché, mi-montré puisqu'il ne s'agit pas des *Beaux quartiers*), il apparaîtra sous une forme plus aléatoire encore dans la présentation du troisième collage de "Paris", et ne s'affichera comme obligatoire que pour la présentation de "Passage-club". Il irrigue ainsi "La Suite dans les idées", comme *Blanche* bientôt. Comme *Blanche* déjà en gestation ? Le relecture de Flaubert qui s'inscrira explicitement dans le roman de 1967 nous semble en effet très largement contemporaine de la rédaction de la préface des *Beaux quartiers*.

36. *Le Monde réel* (à l'exception des deux premières parties des *Beaux quartiers*) ni *La Mise à mort* ne sont cités à l'occasion de l'histoire des collages dans l'oeuvre aragonienne. La stratégie d'évitement des *O.R.C.*

passe ici par d'autres relais : l'oeuvre critique (XI,32-33) d'une part, l'oeuvre romanesque d'Elsa (XI,34-35) de l'autre.

37. Nous remercions Lionel Follet, qui a attiré notre attention sur la citation des articles de l'*Anarchie*, le journal de Libertad, et de *L'Humanité* dans *Les Cloches de Bâle*. Voir Suzanne Ravis-Françon, *Temps et création romanesque*, *op. cit.*, 4 ème partie, chapitre 2, "Du document au monument", p.494-510, et annexes 4-6, p.743-745 pour reproduction d'un article de *L'Humanité* (22 juillet 1904) concernant la grève de Cluses, et deux articles de *L'Anarchie* (22 février 1906).

Voir également Suzanne Ravis-Françon, "Des discours de Jaurès au discours d'Aragon dans *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux quartiers*", *Recherches croisées*, n°2, *loc. cit.* p.107-113 et p.118-123.

Il n'entre pas dans notre perspective d'analyser le mode d'insertion du travail de documentation, de différencier par exemple les pratiques de Zola ou de Flaubert de celle d'Aragon. Ni inversement d'assimiler les collages dadaïstes et surréalistes aux "collages" réalistes. Ce que nous prenons en compte c'est le silence dans un cas et le rapprochement, par le préfacier lui-même, dans l'autre (voir la rétrospective sur les collages dans l'oeuvre critique, XI, 32-33).

Pour une analyse des différentes pratiques et fonctions du collage chez Aragon, voir Wolfgang Babilas, art. cit. p.353-354, qui résume deux grandes tendances : selon que prédomine "l'aspect référentiel" ou "l'aspect sémantique", le collage est mis "au service d'une intention réaliste" ou d'une "intention poétique, critique, stylistique, pragmatico-politique, etc."

38. Pour Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction*, *op. cit.* p.616-617, la présence ou l'absence de la fonction d'embrayeur permet de distinguer les différents types de collages. Les "collages" des *Cloches*, pas plus que la citation du tableau de Chirico dans "Sérianne" ne remplissent ce rôle. Silence et commentaire du préfacier se distribuent en fonction du contexte visé. La distance entre *Les Beaux quartiers* et *Les Cloches* s'accroit encore, de ce retour vers l'époque surréaliste.

39. Au chapitre 29 de "Paris", Aragon cite deux lignes du discours de Jaurès au meeting du Pré-Saint-Gervais auquel assiste Armand. Voir Suzanne Ravis-Françon, art. cit. p. 113-117 et p.123-129. Le retour de l'improvisation comme le choix de collages centrés sur Edmond accompagnent en sourdine la trahison du cadet.

40. Rappelons qu'à ce stade de la préface, le projet réaliste de l'auteur ancien est essentiellement porté par les lieux, qu'il s'agisse des liens économiques qui relient Sérianne à Paris ou indirectement du choix des Gaufres, associé, pour le personnage de l'auteur, au souvenir de février 34.

41. Mais le jeu de masques se poursuit, Boulevard Bineau et "Mentir-vrai" étant également repris dans la "Seconde lettre à Fougère" de *La Mise à mort*: "Rien du mobilier n'existait dans l'hôtel du Bineau à partir de quoi tout ici s'échafaude. 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." (XXXIII, 155). *La Mise à mort* n'est mobilisée, dans le tome 11, que pour

commenter le thème du dédoublement des deux frères (et dans les dernières pages la théorie des hommes doubles de Joseph Quesnel, XI, 43-44). Ni pour ce qui s'analyse ici comme "citation" d'un décor réel, ni pour les "vrais" collages du roman de 65.

42. Censément Edmond et "Aragon", dans un jeu de double comme un nouveau clin d'oeil vers *La Mise à mort*. Ou comme une anticipation de *Blanche*, passant indéfiniment de Fédéric à Gustave, et de Mme Arnoux à Elisa Schlesinger (Voir par exemple, XXXVII, 79).

43. Si "Le Mentir-vrai", comme *La Mise à mort*, joue de l'entrée du paratexte dans le texte, il nous semble que l'inverse se produit ici. Comme si le préfacier pastichait l'auteur contemporain.

44. Nous précisons puisque la présentation de "Passage-club" au contraire passe par le "collage" de coupures de presse notamment (cf. XI, 41 et 43).

45. Et peut-être au Flaubert de *La Correspondance*, qui entrera dans l'intertexte de *Blanche*. Le roman de 1967 retracera et datera les lectures de Marie-Noire : en 1964, Marie-Noire n'a pas lu *La Correspondance*, qui n'est pas en *Livre de poche* (XXXVII, 93), mais elle découvre *L'Education sentimentale*, en 1965, sinon en Livre de poche, peut-être en *Marabout* ("Il faudrait vérifier", XXXVII, 118-119), et la même année, en Garnier-Flammarion, *Salammbô* (XXXVII, 219).

46. *L'Education sentimentale*, IIème partie, chapitre 6.

47. Ce n'est que dans *Blanche* que se superposeront les absentes : Mme Arnoux ou Elisa, et Blanche, sinon Elsa. Du moins si l'on oublie *Aurélien*.

48. La rupture qu'introduit "Le Mentir-vrai" entre conceptions ancienne et contemporaine de l'art romanesque est commentée dans le tome 15 (et suggérée dans le tome 19, voir chapitre 5). Pour la note de la préface des *Voyageurs*, (analysée d'un autre point dans l'introduction), la nouvelle de 1964 marque l'émergence d'une esthétique qui brouille la transparence de la fiction réaliste. "Le travail du romancier *gomme* pour ainsi dire cette marge, afin de ne laisser qu'une image détachée de lui ou de ses modèles, de ses *pilotis*. Une image nette, un trait précis. Or, il m'est arrivé, réfléchissant sur cette technique, de prendre goût aux mauvaises épreuves de la photographie, celles où l'on voit à la fois les pilotis et les personnages, où parce que le cliché est *bougé*, il y a deux ou plusieurs silhouettes qui se chevauchent, et la réalité, précisément la réalité, donne à l'être décrit des allures de fantôme." (XV, 18-19, note infrapaginale).

49. "On n'en a pas tué assez, des femmes. Faudra recommencer. Paris... c'est à votre tour, maintenant, à vous les jeunes. Vous tuerez, vous tuerez [...]" ("Paris", chap.13, XII, 18).

50. "C'est à partir de là, d'évidence, que le frère aîné prend le pas sur Armand." (XI,22) Ou encore : "C'est à partir de là que le roman s'emballe [...]" (XI, 22).

51. Le préfacier oublie que le pilotis qui sera proposé pour le meurtre de Colombin est une femme, découpée en morceaux, comme le sera Mme Beurdeley (Voir "Passage-club", chap. 5, XII,173). Et que la scène du meurtre, relue par la préface des *Beaux quartiers*, l'est aussi par *La Mise à mort* (voir 9.4. "Le Docteur Paul").

52. De même que pour le "préfacier" de l'O.P., le choix du terme de "signataire" - inspiré par la présence d'une signature sur laquelle se clôt la préface des *Collages* - ne vise qu'à simplifier la lecture.

De même le maintien de l'italique, qui correspond à la typographie de la préface des *Collages* (abrégée *C.* en fin de citations), facilite la distinction.

53. Nous ne retenons que les extraits de la préface des *Collages* qui éclairent la différence avec celle des *Beaux quartiers*, citée, elle, en intégralité.

54. Globalement le rapport du "signataire" aux textes préfacés est identique à celui du "préfacier" de l'*O.P.*. Pas plus que le contexte de la rédaction (les années soixante) ne permet à soi seul de rendre compte de la différence entre la "dépolitisation du tome 7" et *La Fin du" Monde réel"*, le contexte auquel renvoient les textes préfacés ne saurait être dissocié du "contexte éditorial". Chaque collection détermine en partie le discours qui s'y déploie.

55. Le corps du livre précise en note : "Conférence prononcée le 2 mai à la Maison de la Culture", l'intertitre rappelant la date : "1935" (*Les Collages*, p.79).

56. La référence est précisée, dans le corps du livre, par une note infrapaginale: "article paru dans *Les Lettres françaises*, n° du 14 au 20 janvier 1960" (*Les Collages*, p.91).

57. Citons par exemple le "collage" d'un "texte, légèrement abrégé, d'une session de l'Assemblée Nationale tel qu'il se trouve imprimé dans le *Journal Officiel*", relevé par Wolfgang Babilas, art. cit. p.346.

58. La reprise, signalée dans *Je n'ai jamais appris à écrire*, n'est pas davantage analysée comme collage. Il ne s'agit que de "recopier" deux paragraphes d'un roman dans l'autre (XLII, 259).

59. La citation d'*Anicet* dans le "Troisième conte de la chemise rouge : "Oedipe" par exemple échappe à l'histoire des collages. Sur les collages de *La Mise à mort*, et plus généralement dans les derniers romans, voir Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction, op. cit.* chapitre 8, "Dans le labyrinthe de l'intertextualité", p.682-779.

60. "*1964, 1965... j'avais annoncé dans* La Peinture au défi *l'historique des collages en littérature. Les fragments d'un roman et d'une préface qui complètent ce livre* [...]." (*Les Collages*, p.22). Ce n'est que dans le corps du livre qu'une nouvelle note infrapaginale précise la provenance de l'extrait et que l'intertitre date : "1964. Le 'thème secondaire'" (*Les Collages*, p.101).

61. Voir le compte-rendu de l'Assemblée nationale (note 57 de ce chapitre) ou la conversation, rapportée dans *La Fin du "Monde réel"*, entre un sergent et les soldats du Lieutenant Barbentane, conversation réellement entendue comme le précisera le postfacier (XXVI, 312).

62. L'expression, "modernisme sans rivage", se trouve dans Aragon/Picasso : *Shakespeare*, Paris, 1965, cité par Wolfgang Babilas, art. cit. note 96, p.342.

63. Comme Mme Arnoux, celle de Frédéric ? Sur la réécriture de *L'Education sentimentale* dans *Aurélien*, voir le chapitre suivant. L'effacement des oeuvres aragoniennes associe désormais "presque explicitement" l'écriture romanesque des années soixante à celle de l'avant-dernier roman du *Monde réel*.

64. Nous rappelons que la métaphore de l'ouverture apparaît dans la préface des *Cloches* (VII, 23), avant d'être reprise dans celle des *Beaux quartiers* (XI,13), pour signifier la continuité des deux premiers romans du *Monde réel*, mais aussi la leçon tirée des insuffisances du premier, du point de vue du réalisme.

65. Le ton est différent dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.33-34 : "[...] Pierre Albert-Birot avait donné un titre, dont je ne suis pas du tout responsable : il appelait cela "La Critique synthétique", parce que ça n'était pas du tout de la critique. C'étaient des espèces de poèmes en prose, fort courts à propos d'un livre qui venait de paraître , ce qui me permettait à la fois la désinvolture, ou aussi bien un certain éloge poétique de choses que je n'aurais peut-être pas pleinement approuvées si j'en avais écrit sur le ton à proprement parler critique." L'anecdote n'a pas la valeur que lui confère le tome 11, à qui appartiennent en propre la réconciliation des différents versants de l'oeuvre et la réhabilitation, brusquement polémique, de ce qui se présente comme une découverte, engageant sinon le groupe, du moins Breton et Aragon. Dans *Aragon parle*, pas plus qu'Apollinaire, le reste de la critique n'est dénoncée.

66. Voir index des noms. Voir *O.P.* III, p.10, où Nancy n'est pas encore nommée, puis *O.P.* IV, p.19 et l'épisode de Venise p.307-331.

67. Le rapprochement ne sera pas repris dans le tome 15, qui ignore la relation *Beaux quartiers/ Voyageurs*. Et plus généralement le rôle du jeu dans la vie de Pierre Mercadier.

68. Voir VII, 36-37 et XI, 22.

69. Voir *Entretiens*, *op. cit.* p.51. Est-ce un hasard si l'interviewé commence ainsi : "Chez moi, voyez-vous, je ne peux à aucun moment dire : 'Mme Bovary, c'est moi', et je ne peux pas refuser qu'on le dise". L'anecdote elle-même a pour fonction de montrer "comment la réalité rentre dans un livre". Contrairement au préfacier qui n'en viendra qu'ensuite au roman, l'interviewé résume le meurtre de Colombin, puis donne sa source : "C'est une transposition tout à fait fantaisiste d'une chose vue. J'étais alors journaliste dans un grand quotidien du matin, je faisais les commissariats de police et les affaires criminelles, et j'ai eu l'occasion d'aller dans le XVIIIé arrondissement à côté d'une église, dans un petit

appartement qui était typiquement l'appartement du petit-bourgeois parisien, où tout avait un caractère de calme, de vie régulière, mais ce jour-là l'homme qui l'habitait avec sa femme avait disparu." Le tome 11 ne conserve ni l'effet de suspense, ni l'approche sociologique du personnage (qui inversement rappelle l'article paru dans *L'Humanité*). La focalisation sur le médecin légiste est plus lente à venir: "Et, quant à la femme, on était là en train d'en retrouver, dans la descente des cabinets, les morceaux coupés par son mari. Et je me rappellerai toujours mon entrée dans cet appartement, au milieu de cela, le docteur Paul, cherchant à reconstituer la morte, se tournant vers moi, comme j'entrais, pour me dire: 'Il me manque près de deux mètres d'intestins!'" Aux variantes près dans le traitement de la scène, l'essentiel est conservé : le passage au style direct notamment.

70. Il n'est pas fait mention de la rue de Richelieu dans la suite du récit proposé par les *Entretiens, op. cit.* p. 52 : L'interviewé relate le suicide du mari, au "Havre, me semble-t-il", et non à Rouen comme l'indique la coupure de presse collée dans le tome 11. Puis s'arrête sur la "férocité, qui est toute naturelle à la vie, même dans le vie de gens qui se présentaient comme des gens fort tranquilles".

Dans les *O.R.C.* XI, la troisième partie des *Beaux quartiers* étant placée sous le signe de *Salammbô*, la férocité soulignée par l'italique ("*à la main*") ne peut-elle renvoyer à la mise à mort de Mâtho, que décrira *Blanche* ? Et l'énigmatique Dr Paul, qui ne fréquente pas la rue de Richelieu, n'est-il pas une dernière incarnation de Flaubert ? C'est encore ce que suggère la lecture de *Blanche ou l'oubli* : "C'est de cette femme réelle que depuis près d'un siècle nous sommes amoureux. Nous. Je veux dire tous les hommes d'une certaine espèce. Ceux qui ne peuvent pas s'arrêter au coin de la rue Tronchet et de ce qui fut la rue de la Ferme [...], sans ressentir cette amertume de Frédéric qui attendit en vain, ici, Mme Arnoux, tandis que le peuple se soulevait ce jour de février 48. [...] Si un homme s'arrête à ce lieu banal, regarde autour de lui, ne se décide pas à traverser quand les voitures s'arrêtent, et ses yeux se perdent... je me dis : il pense à Mme Arnoux. Et dans le rue de Richelieu, je ne peux m'empêcher de chercher où était le magasin Schlésinger. [...] L'étrange chose que la vie : Mme Arnoux, pour nous, toute sa séduction sera de n'être pas morte du fait de Flaubert, romancier..." (1ère partie, chap. 5, XXXVII, 81-82). Le croisement du roman de 1967 avec "La Suite dans les idées" (du rendez-vous manqué des Galeries La Fayettes à l'étrange rencontre du docteur Paul) invite à penser que la préface du tome 11 n'accueille pas une "simple" relecture des *Beaux quartiers* à la lumière de Flaubert, mais qu'elle constitue - comme nous l'avions laissé entendre - un moment important de la genèse de *Blanche*.

71. Au contraire dans les *Entretiens, op. cit.* p.51-52, c'est au dénouement même du récit qu'appartient la comparaison entre le journaliste Aragon et ses confrères : "Cette histoire m'a beaucoup frappé. D'autant plus que mes confrères, eux, racontant l'histoire de ce crime et ce qu'ils avaient vu comme moi dans l'appartement, avaient eu, dirai-je, un dada: tous, ils se croyaient obligés de signaler la présence sur la table de nuit d'un livre [...] le livre qu'il lisait probablement encore la dernière nuit et qui était *Les Fleurs du mal*, occasion toujours bonne, bien entendu, pour nous faire entendre que [...] Baudelaire est à l'origine de tous les crimes."

Des *Fleurs du mal*, il ne reste rien dans le tome 11, comme s'il s'agissait de ne pas brouiller la "trace" de Flaubert.

72. Du côté de l'écriture ancienne, le préfacier oublie par exemple la référence à *Chéri-Bibi*, qui fonctionne comme le signe de la folie de Jeanne, à l'origine du meurtre ("Elle commençait d'être hallucinée par une affiche rouge, jaune et verte qu'on voyait sur tous les murs. Réclame d'un feuilleton [...] Et la légende de *Chéri-Bibi : Non, pas les mains! pas les mains!* Cette phrase, on ne sait comment, semblait se rapporter à son histoire." "Passage-club", ch. 15, XII, 222, voir aussi p.224 et ch. 18 p.233). Du côté de l'écriture contemporaine, le préfacier ne signale pas non plus la reprise et la réécriture du chapitre du meurtre, notamment de son incipit, dans le dernier chapitre de *La Mise à mort* ("Comment est-ce dit dans ce vieux livre de moi, toujours le même : *Avez-vous jamais tué un homme ? C'est beaucoup plus compliqué qu'on ne le croit.* " (XXXIV, 225).

Dans l'*O.P.V*, p.364-365, l'anecdote illustre ironiquement les difficultés du journaliste Aragon à *L'Humanité*. Elle est complétée d'une autre dont le titre est cité, sur trois lignes, imitant ainsi la disposition typographique du journal. Pas de collage donc pour ce titre : "*Boucher de son métier, il tue sa femme et la coupe en morceaux*". Avec ce commentaire : "Ce qui valut une nuée de lettres au journal, les bouchers écrivaient d'un peu partout (me disait-on), indignés. Enfin, fallait pas être trop surréaliste, hein ? " Commentaire ironique donc, qui sera, dans le tome 11, celui de l'épisode suivant...

73. Dans l'*O.P.*VI, p.15-20, le récit intervient à sa place chronologique. Le point de départ, ce n'est donc pas la fermeture du "Passage" dans *Les Beaux quartiers*, mais le moment des *Cloches* qui coïncide avec la fin de la seconde grève des taxis. Aragon évoque un meeting, à Bullier, le 29 janvier 34, auquel il s'est rendu avec Elsa ("Je ne vais pas décrire le meeting, mais imaginez l'atmosphère, la victoire d'une année de luttes."); puis il décrit plus particulièrement la sortie : "Il fallait pas se disperser, qu'est-ce qu'il y avait comme flics, dehors [...]. Le copain de la C.G.T., il nous a fait grimper dans la sienne, de voiture." p.17). Le lendemain, les grévistes ont décidé de bloquer l'Opéra, à midi. Le journaliste Aragon est sur les lieux à onze heures, et demande à l'accordéoniste aveugle qu'il joue *Le Temps des cerises* (p.18). "Et là-dessus, voilà qu'on m'empoigne : deux gaillards, des solides, pas tout jeunes, mais un peu là... Faisant très Messieurs, l'un à lunettes... Ben, dites donc, qu'est-ce que vous me voulez ? Lâchez-moi! 'Tu t'expliqueras au Poste', il dit, les lunettes. Moi, je crie toute sorte de choses, journaliste, d'abord, et puis vous êtes quoi? vous avez oublié votre uniforme, 'Tes papiers!', il dit, celui qui n'était pas myope ? Ah, quand ils ont vu ma carte, *l'Humanité*! Allez oust, et puis ne te fais pas prier, hein?" (p.18-19). L'ensemble, qui s'étend sur l'après-midi et la soirée, comporte bribes de description et de dialogue. Le dénouement, éludé dans le tome 11, est ici raconté : au matin, Aragon passe devant le juge, "étonnant ce qu'il était poli. On m'a rendu mes lacets. J'avais une faim de loup, mais d'abord j'ai acheté le journal. Alors, le juge, tout s'explique. Sur la première page, manchette en haut et à droite, à côté du titre : '*Ordre et autorité*' : *On arrête Aragon, rédacteur à L'Humanité. Défendez votre journal de combat!* (p.19-20). La citation n'est commentée qu'après coup sur le mode ironique. Le "préfacier" achève d'abord son histoire : de retour à la maison, Elsa raconte ses vaines recherches avec Vaillant. Puis

une parenthèses renvoie aux *O.R.C.* ("quel tome ? Eh bien, cherhez vous-mêmes! il y en a 42, alors...", p.20) pour le cliché de la coupure de presse. Le refus de préciser le volume abolit toute relation entre l'histoire et sa tansposition dans *Les Beaux quartiers*. Enfin dans le paragraphe suivant, le "préfacier" ajoute : "Il ne faut pas croire que l'arrestation, la manchette, tout ça, m'avait donné de l'importance au journal. Toujours les chiens écrasés." (p.20). Ce n'est pas l'écrivain qui est méconnu, mais le talent du journaliste qui n'est pas exploité.

74. L'analyse des *Beaux quartiers* va dans le même sens dans *Aragon parle, op. cit.* p.169-171. Le thème des hommes-doubles est défini "comme le reflet objectif d'une société, celle de ces hommes que je montre et dont je me distingue essentiellement". Mais l'analyse est ici plus précise que dans le tome 11, la duplicité de Quesnel renvoie à l'année 1913. "A cette date où les hommes peuvent à la fois avoir l'horreur de la guerre et pourtant en préparer, en précipiter la venue. C'est de cela que parle mon personnage. [...] Quesnel, en tant qu'individu, a l'horreur de la guerre, mais il va contribué à la déclencher. C'est à quoi tient en lui la duplicité et la conscience qu'il en a" (p.169). Mais des *Beaux quartiers* à *La Mise à mort*, l'auteur n'est pas censé perdre pied. L'analyse prolonge celle du second roman du cycle : "Si vous me parlez de *La Mise à mort* à ce sujet... rappelez-vous que les conditions objectives de la société n'ont pas fondamentalement changé en France de 1913 à 1965." (p.170) Rien n'actualise l'image du procès ni ne témoigne d'une quelconque perte de maîtrise (cf. par exemple : "Aussi le jeu, s'il y a jeu, cesse-t-il 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." p.171).

75. "Simplement je me trouve aujourd'hui en face d'une série de livres couverts de mon nom; je les ai relus après plusieurs années et je porte sur eux un jugement critique. Sans donner à cela une importance disproportionnée, ce fait, me semble-t-il, peut être inscrit à la minute du grand procès qu'on intente aujourd'hui au réalisme dans son ensemble, comme une pièce qui doit y figurer : précisons... dans le dossier de la défense." (XXVI. 293).

76. Le rapprochement entre les morts d'Apollinaire et de Maïakovski temoigne encore de la différence entre les *O.R.C.* et l'*O.P.*, même si l'écart tend ici à se restreindre. Pour un exemple de plus, voir l'évocation de la mort de Maïakovski dans *O.P.*V, p.93-97.

77. "C'est alors que j'inventais d'écrire par-dessus le marché, de petites histoires *pour moi*." (IV, 23).

78. Ou rappeler *Les Poètes* (1960). Voir Suzanne Ravis-Françon, *Temps et création romanesque, op. cit.* p.681-682 : "Si le souci et même la passion du devenir ont hanté Aragon à un degré rarement égalé chez les écrivains, caractérisant ainsi un 'temps aragonien', lorsque l'avenir se dérobe son absence est aussi plus brutalement perçue. Après s'être interrogé anxieusement sur les destinataires de ses 'bouteilles à la mer', et s'être résolu dans l'épilogue des *Poètes* à jouer le rôle d'une 'hypothèse' bientôt dépassée, l'auteur des *Chambres* et de *Théâtre/Roman* renonce à prétendre se prolonger dans les jours futurs, infinité vierge [...]. Le temps et sa

dimension tragique disparaissent seulement avec l'anéantissement du poète, mais aussi de sa parole."

79. "Alors pourquoi ne pas retoucher, comme les peintres leur tableau, un ou des romans, qu'ils aient au large de moi, ne serait-ce qu'une chance sur cent mille de ne pas sombrer ? Qu'ils demeurent langage, et non grimoire ?" (XXVI, 297).

80. "Quand côte à côte nous serons enfin des gisants, l'alliance de nos livres nous unira pour le meilleur et pour le pire dans cet avenir qui était notre rêve et notre souci majeur, à toi et à moi." (I, 13)

81. Suzanne Ravis, "Un personnage nommé le temps", *L'Arc*, n°53, p.34, souligne le lien entre la préface des *Beaux quartiers* et le roman de 1967 : "La tragédie collective d'une humanité sans repères et trouée d'oubli, telle qu'elle apparaît dans *Blanche*, rend aléatoire ce dernier effort pour briser le mur de la durée : écrire contre l'oubli." Mais, comme le souligne l'auteur de l'article, il appartient au narrateur de *La Mise à mort* d'opposer l'amour à l'oubli. "Seul facteur d'unité, l'amour seul le prolongera peut-être dans la nuit de l'avenir, s'il existe encore des hommes capables de l'entendre."

Notes du cinquième chapitre

1. L'ambiguïté du titre préfaciel est souligné par Daniel Bougnoux, "Au miroir de l'amour auréolé de liens", *Silex, loc. cit.* p.47 : "Ce titre de préface est un piège: Aragon taira l'essentiel, comme il l'annonce dès la page 10."

2. Selon Gérard Genette, *Seuils*, op. cit. p.223-224, la nécessité de répondre aux critiques caractérise la préface ultérieure. Or la réception d'*Aurélien* ne fut pas meilleure que celle des *Cloches* par exemple. Ce n'est donc pas l'acceuil lui-même qui détermine un profil de préface tardive, qui fait la différence entre préfaces situées à la périphérie du *Monde réel* et celles des romans intermédiaires.

Pour une vue globale de la réception d'*Aurélien*, voir Crispin Geoghegan, "Les fortunes d'*Aurélien*", *Silex, loc. cit.* p.88-92. Comme pour *Les Beaux quartiers*, avant l'intervention de Maurice Thorez, *L'Humanité* fait silence; le quotidien communiste ne consacrera quelques lignes à *Aurélien* qu'à l'occasion de sa réédition, en 1958, en refusant d'y voir autre chose qu'un roman d'amour. En conclusion de son article, l'auteur note que la "publication des *Communistes* semble en fait soulager maints critiques qui retrouvent l'Aragon d'avant *Aurélien*" (p.91).

3. Pour Daniel Bougnoux, "Au miroir de l'amour auréolé de liens", *Silex, loc. cit.* p.47, *Aurélien*, parce qu'il touche au domaine intime, relève plus que tous les autres romans du *Monde réel* de "l'espace du secret". C'est celui sur lequel, en dépit des apparences, Aragon s'est le moins "expliqué". L'auteur de l'article rappelle qu'une courte page est consacrée au roman dans *Les Incipit*, et qu'Aragon est également resté fort discret dans *Aragon parle*.

4. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.* p.217, range parmi les "esquives", qui sont autant de topoï, la prétérition ou "l'art d'écrire une préface en expliquant qu'on ne le fera pas".

5. Comme nous l'avons montré dans l'introduction, l'après-dire de *Blanche* rejoint celui de *La Mise à mort*. ("Une préface à *Blanche* ne serait que le livre tout entier répété." XXXVIII, 190). Mais la préface d'*Aurélien* retrouvera la volonté d'élucider le ou les sens du roman, qui a quitté les *O.R.C.* 2.

6. Les italiques, pour la citation des *Entretiens*, sont d'Aragon.

7. Dans *J'abats*, *op. cit.* p.35, ce n'est pas l'auteur qui revendique la part de Drieu dans la composition du personnage : "Quand j'ai écrit *Aurélien*, j'ai été pris entre les feux de deux sortes de lecteurs : les uns qui voulaient à toute force, contre l'évidence, que je fusse Aurélien, les autres qui y reconnaissaient Drieu. J'avoue que jusqu'à aujourd'hui, entre ces deux maux, je ne sais comment choisir le moindre. Il est vrai qu'Aurélien est né de moi, et qu'il a des traits de Drieu, que j'y ai pensé, mais je n'ai pas dit plutôt l'un ou l'autre que je m'en repens."

8. La dénégation l'emporte, dans *J'abats*, *op. cit.* p. 35, sur la revendication de fidélité au pilotis. A une exception près, qui ne fut pas nécessairement consciente : "Mme Bovary n'est ni Flaubert, ni la

pharmacienne de Trouville. J'ai pris toutes les précautions oratoires : rien de ce qui fait la vie d'Aurélien ne ressemble à ma vie, et me relisant ces jours-ci [...], j'ai trouvé une phrase fort suspecte, touchant Drieu. C'est quand Aurélien dit à sa femme de ménage : *Mme Duvigne, vous n'avez pas de pharmarcien dans votre famille?* Parce que Drieu avait un oncle pharmacien, et que ça l'agaçait qu'on le sût. [...] Ai-je inventé cette question à Mme Duvigne pour camoufler le pilotis, ou pour le souligner ? Ma foi, je n'en sais rien." Le tome 19 ignore l'anecdote. Quant à l'allusion à Flaubert, elle ne trouve guère d'équivalent dans le tome 19 qui ignore toute relecture à la façon des *Beaux quartiers*.

9. Nous rappelons que si les deux frères Barbentane sont issus du dédoublement de l'auteur, pour le tome 11, Politzer et Felzer sont également nés d'un même pilotis.

10. Pour Gwenola Leroux, "Mentir-vrai", *in 'Aurélien' ou l'écriture indirecte*, *op. cit.* p. 48, "[...] Aragon et Drieu ne sont pas seulement les deux pôles séparés du personnage [...]. Ils ont aussi nombre de traits communs qui fondent l'essentiel du personnage et justifient la fusion des images référentielles, suggérant que l'autre est aussi un double [...]".

11. Pour une analyse de l'image de l'ancien combattant à travers Aurélien et *Aurélien*, voir Suzanne Ravis-Françon, "Le Chemin de Césarée", *Silex*, *loc. cit.* p.103-112.

12. Le rapprochement avec *La Fin de Chéri* apparaît déjà dans *J'abats*, *op. cit.* p.144-145. Mais la différence entre les deux romans n'est affaire ni d'âge ni de sexe : "Il n'y a chez Colette aucune volonté *socialiste*, dans le réalisme, je le sais bien. Mais voilà justement l'exemple du cheminement de l'idée romanesque dans notre siècle. Le chemin qui va de *La Fin de Chéri* aux *Communistes* en passant par *Aurélien* n'apparaîtra peut-être pas encore à présent comme évident pour tout le monde. Ce chemin cependant existe, et c'est de là que part chez moi la méditation romanesque, vous pouvez m'en croire." Dans les *Entretiens*, *a fortiori* ensuite dans la reprise de l'écriture *O.R.C.*, l'image du chemin qui mène au dernier roman du cycle, comme toute référence au réalisme socialiste disparaissent.

13. Barrès n'apparaît ni dans *J'abats* ni dans les *Entretiens* ni dans la reprise *O.R.C.* Il faut attendre l'*O.P.* pour que le "préfacier" reconnaisse que les noms de Drieu et de Barrès s'appellent : "[...] Bérénice comme entité romanesque, est liée à Barrès, Aurélien [...] ne peut se détacher d'une certaine image, d'un ami ancien, avec qui toute amitié venait de se briser, il n'y avait pas si longtemps, je veux dire Pierre Drieu La Rochelle, lequel m'avait naguère raconté comment, en visite chez Barrès, il avait dit à celui-ci : 'Un jour, Aragon viendra vous voir...'" (*O.P.*, VII, 457).

14. A la génération de Colette (sinon de Barrès) succèdera celle d'Elsa (*Le Cheval blanc*, sinon *Gilles*). Mais Colette n'est pas sans évoquer aussi cette femme de la génération suivante, Colette Jeramec, première épouse de Drieu...

15. Un passage, non retenu dans le tome 19, des *Entretiens* est bien plus explicite que ne l'est la préface. L'article est replacé dans son contexte,

de même l'interviewé rappelle cette réponse que constitue le poème, "Plus belle que les larmes", lu à Radio Alger par Charles de Gaulle (p.58). La version donnée dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.141, est encore plus précise : le poème publié dans un journal de Tunis, par les soins de l'amiral Esteva, est "une réponse à Drieu La Rochelle, lequel venait de me dénoncer dans le journal de Doriot à Saint-Denis, repris par le journal de Doriot à l'échelle nationale, avec une image représentant une affiche de la mobilisation et des gens lisant l'affiche, ayant pour légende : "*Une de ces scènes de la rue en 1939 dont Aragon est le principal responsable*", car, comme chacun sait, c'est moi qui ai déclenché la guerre, bien entendu." La blessure ne se referme pas; le "préfacier" y reviendra (voir *O.P.*VII, p.457-458), ne se contentant pas de renvoyer son lecteur à *Aragon parle*.

16. Si la lecture du personnage d'Aurélien rejoint celle de *J'abats*, le préfacier gomme de nouveau la référence aux *Communistes* : "Et moi j'ai donné à Aurélien un autre avenir. Il est devenu un homme de Vichy dans cette partie des *Communistes* que je n'ai pas écrite, et n'écrirai sans doute jamais. Un homme de Vichy *moyen*... de ceux-là qui n'ont pas eu à opter pour le suicide [...]" (*J'abats*, op. cit. p.36-37).

17. Que la dénonciation vise le romancier Drieu se devine davantage dans *J'abats*, *op. cit.* p.37 : "C'est que décidément Aurélien n'est pas Drieu. Mais un personnage de roman. Un vrai personnage de roman ne peut se permettre ce schématisme de pensée qu'on ne songe pas à reprocher à l'homme de chair et de sang." Mais si "schématisme" et "caricature" se rejoignent, *Gilles* reste un roman innommable.

18. Voir l'analyse des extraits de *J'abats* proposée dans le chapitre 2 ("De la confusion à la dénonciation : réponses anciennes aux critiques des *Communistes*").

19. Peut-être l'image des lecteurs anciens se substitue-t-elle à celle de Drieu lui-même. Dans *J'abats*, *op. cit.* p.36, les éléments repris dans la préface du tome 19 (y compris les fragments des *Entretiens*) sont déjà présents mais s'ordonnent autour de la lecture imaginée : "On dit qu'il a passé le dernier jour de sa vie à lire *Aurélien*. Il n'y avait en tout cas rien de blessant pour lui dans ce livre, dans ce personnage d'Aurélien, ni ce qui lui ressemblait, ni ce qui lui était évidemment étranger. C'est que, quand je pensais à lui, je ne pouvais voir que cet ami que j'avais eu, non ce qu'il avait pu devenir ensuite. Aurélien, par rapport au vrai Drieu, est une image faible. Qui a perdu la violence de cet homme, devenu un inconnu pour moi, lequel s'est fait si singulièrement le thuriféraire de Doriot. Une image faible, humaine. En cette dernière journée, habité de l'idée du suicide, le vrai Drieu n'aura rien pu trouver dans cette image de ce que lui eût montré le moindre miroir."

20. L'incipit d'*Aurélien* par exemple n'est pas l'objet d'un commentaire comparable à celui des *Cloches*, dans le tome 7 par exemple. Rien ne rappelle non plus la thèse de la non-préméditation proposée dans le tome 11, ni la relecture des *Beaux quartiers* qui en découle.

21. La transformation du modèle de "l'écriture contre" interdit, à la manière ostensible des *O.R.C.* en général, de lire en *Aurélien* un anti-*Gilles*, ou encore un retournement de Montherlant, du Barrès à la fois du

Jardin de Bérénice et des *Déracinés*, voire une réponse à *L'Eglise* de Céline. Pour une telle lecture du roman, voir Lionel Follet, *'Aurélien' : le fantasme et l'Histoire*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles-Lettres, 2ème édition revue et corrigée, 1988, p.127-138; l'ensemble de l'analyse proposée tend à dégager "l'idée-force dont est né le projet scriptural d'*Aurélien* : la misogynie, comme le racisme, est consubstancielle à toute pensée de droite; la première exclusion "xénophobe" est celle qui frappe la moitié de l'humanité." (*op. cit.* p.133). Mais nous n'en retiendrons - malheureusement - ici que ce qui nous semble confirmer l'hypothèse d'une oblitération par le préfacier *O.R.C.*.

Lionel Follet montre par exemple comment *Aurélien* "fait le gris" par rapport au roman même de Drieu. La comparaison entre Philippe et Aurélien, Petite-Secousse et Bérénice est introduite par l'"aveu" tardif du "préfacier" (*O.P.*VII, p.455). La référence aux *Déracinés* par la version, tardive elle aussi, donnée dans *Aragon parle* (voir *Aragon parle*, *op. cit.* p.25). Inversement la lecture d'*Aurélien* comme réponse donnée à Montherlant remonte en amont de la rédaction du roman lui-même et prend pour point de départ "La leçon de Ribérac ou l'Europe française", paru d'abord sous forme d'article en 1941, repris en appendice aux *Yeux d'Elsa* (voir *O.P.*, IX, p.285-309). Quant à la pièce de Céline, Lionel Follet rappelle qu'elle est publiée en 1933, et analysée par Aragon, dans Commune (n°3, novembre 1933, p.277-283). Comment croire qu'Aragon a oublié que Céline, "en frontispice à cette édition pinceps de sa pièce, reproduisait la photographie d'une *souriante morte*, l'Inconnue de la Seine [...]" (*op. cit.* p.136-137) ? L'analyse de Lionel Follet montre comment l'image de la *Joconde du suicide*, selon l'expression de *Commune*, est transformée dans l'épisode du suicide de Catherine Simonidzné, avant de l'être dans *Aurélien*. Quoique le préfacier *O.R.C.* ait pu "oublier", le détournement du modèle de l'écriture contre comme la référence exclusive à des romancières (Colette puis Elsa) nous semble confirmer le caractère délibéré, essentiellement conscient du "projet scriptural" retracé par Lionel Follet.

22. Le refus de toute forme de "dénonciation" est sans doute à l'origine de la différence entre les préfaces des romans intermédiaires analysées dans ce chapitre.

23. Pour Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.* p.200-202, "la protestation de fictivité", qui constitue l'une des fonctions de la préface classique, se transforme, dans les préfaces modernes, en véritable contrat de fiction. Parmi les exemples cités par Gérard Genette, retenons trois romans d'Aragon: *Les Voyageurs*, *Aurélien* et *La Semaine sainte*. Mais en ce qui concerne *Aurélien*, le mouvement du tome 19 inverse celui de *J'abats* qui déniait l'identification de Drieu, avant d'en reconnaître en partie le bien-fondé.

24. Pour une mise au point sur le pilotis de Bérénice, voir Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, p.85, note 42. Gwenola Leroux, *Le Jardin d'"Aurélien" ou l'apport de la fiction romanesque*, thèse de nouveau doctorat, sous la direction de A. Henry, Montpellier III, p.121-125.

Nous reprenons ici Lionel Follet, "Eléments nouveaux sur la *Défense de l'infini*", *Recherches croisées* n°3, *loc. cit.* p.253-258. La "vraie Bérénice", née Denise Kahn, cousine de Simone Breton, épousa en 1921 le docteur Georges Lévy, installé à Strasbourg, puis Pierre Naville. Il n'y a

rien eu entre eux, sinon "la scène de la main prise au Lulli's - le Zelli's dans le réel -" (p.255), déjà dite au chapitre II du *Con d'Irène*. L'amie de Drieu, ce n'est pas "Bérénice", mais Elisabeth Eyre, rencontrée en 1921, évitée puis retrouvée. Avec celle qui est à l'origine de "La femme française", débuta probablement à la fin de 1924 une liaison qui semble s'achever dans les derniers mois de 25.

25. Du côté de Bérénice, on retrouve bien sûr le même corpus intertextuel que pour Aurélien. Pour la comparaison entre Bérénice et Mme Arnoux, que souligne le parallélisme entre Simone et Rosanette, voir par exemple Suzanne Ravis-Françon, "Le chemin de Césarée", *Silex, loc. cit.* p.109, et Maryse Vassevière, "La fureur de lire", *Europe, loc. cit.* p.71. Pour Lionel Follet, *op. cit.* p.79, Bérénice est un Emma Bovary "qui aurait épousé un Homais manchot", mais une note infrapaginale souligne que si "l'analogie est trop évidente pour n'avoir pas été méditée, [...] elle ne vaut pas preuve, au contraire, car on peut la lire aussi bien au négatif, comme retournement 'ducassien' [...]. Le 'bovarysme', en fait, est la part d'Aurélien..." .

26. Passer de Bérénice à Blanche, c'est encore une fois oublier Barrès. Voir *O.P. VII* p.455 : "[...] Barrès, à qui l'on sait qu'avec tout ce qui nous sépare j'ai gardé ce culte, pas toujours silencieux, qui met tant de mes amis contre moi, et fait qu'ils m'en veulent de m'égarer encore après tant d'années dans *Le Jardin de Bérénice* (On sait que j'ai donné le nom de cette enfant à la Bérénice d'*Aurélien*, et qui pourrait vraiment croire que c'est là l'effet d'un hasard ?)".

27. Voir Lionel Follet, "A propos du manuscrit d'*Aurélien*", *Recherches croisées*, n°1, *loc. cit.* p.90. Ce n'est qu'au chapitre 6 d'*Aurélien* que Jacqueline devient Blanchette, ce qui renvoie à la fin des *Beaux quartiers* où elle apparaissait sous le prénom de Blanche. "Aragon a dû se le rappeler avec retard".

28. Séparer Elsa de ce qui n'est pas Elsa, c'est mimer la mouvement même du tome 19. A partir du second extrait des *Entretiens*, *Aurélien* est relu à la lumière exclusive d'Elsa (du côté de la biographie) et du *Cheval blanc* (du côté du croisement). Ainsi se sépareront les deux histoires, celle à quoi renvoie l'écriture romanesque ancienne, et celle à quoi renverra l'époque de la rédaction d'*Aurélien*. Ce passage de la préface, comme l'ensemble du tome 19 "interdit" donc de lire par exemple en cette Bérénice, qui cesse de se confondre avec Blanche, la fusion de Nane, Colette Jeramec et Elsa. Pour une telle approche du personnage, voir Gwenola Leroux, *in 'Aurélien' ou l'écriture indirecte*, *loc. cit.* p.49-51.

29. Voir Gérard Genette, *Seuils*, op. cit. p.207 : "Tant pis pour ceux qui croyaient en percevoir aussi bien deux ou trois autres : ils devront désormais s'efforcer de contourner cet encombrant poteau indicateur, et ce ne sera pas si facile." Mais l'auteur signale en note que la formule dans les *Entretiens* était moins intimidante, puisqu'elle ne s'appliquait nullement au seul *Aurélien*. Dans le quatrième *Entretien*, l'interviewé relit son oeuvre à la lumière du thème indiqué : *Anicet* est "l'histoire d'un amour malheureux" (p.94); Diane, Catherine pour *Les Cloches*, Carlotta pour *Les Beaux quartiers* illustrent le même thème (p.95). "Avec *Les Voyageurs de l'Impériale*, c'est l'impossibilité du couple qui est le sujet même du

livre." (p.95) *Aurélien* perd son privilège. Au-delà de l'extrait repris dans le tome 19, l'interviewé en vient aux *Communistes*, qui montrent "l'histoire d'un amour qui se forme [...] dans les pires circonstances extérieures. Mais, même si les amants qui se rapprochent dans ces circonstances, celles de la défaite, ont un jour de bonheur, ce jour de bonheur n'est pas dépassé." (p.100) L'interviewé imagine la suite du roman, qui n'a pas été écrite : la séparation du couple est inévitable. L'impossibilité du bonheur est ensuite analysée à la lumière de *la Semaine sainte* (p.101-102), du *Fou* (p.102) et finalement des *Poètes* (p.103). Le tome 19 isole le sujet d'*Aurélien*, non seulement du *Monde réel*, mais de l'ensemble de l'oeuvre. Ce n'est que par l'analyse de Bérénice que le roman s'y rattache. De même ce n'est qu'à travers elle, que la volonté d'élucidation se place ostensiblement sous le double signe de l'envie de dire et de taire, annoncée dès les premières pages...

30. Mais dans un extrait non repris de "Il faut appeler les choses par leur nom" (*J'abats*, *op. cit.* p.145), c'est *La Fin de Chéri* qui témoigne de "cette conscience aiguë que l'auteur y montre de l'inégalité des changements qui se sont produits chez le combattant, et chez les femmes dont la vie a continué en son absence, pendant qu'il était dans les tranchées".

31. Avant d'en venir à son oeuvre personnelle, l'interviewé rappelle que le thème des amants malheureux parcourt la littérature, qui n'est en ceci que "le reflet de la réalité même de l'histoire. Il en est des amants comme des peuples." (*Entretiens*, *op. cit.* p.93)

32. D'un extrait à l'autre des *Entretiens*, il n'y a pas de place pour une lecture du roman qui ferait la part de la non-préméditation, du fantasme, ou du mythe. Il n'y a pas de place pour cette "double écriture" que désigne le titre de l'ouvrage de Lionel Follet : *"Aurélien* : le fantasme et l'Histoire. En ce qui concerne la "seconde", voir Lionel Follet, *op. cit.* p.95-97. La relation entre le roman et l'épilogue est également étudiée par Suzanne Ravis-Françon, "Répétition et progression dans *Aurélien*, ou le roman comme creuset ds contraires chez Aragon", *La Pensée*, n°193, juin 1977, p.49 : "Au fil du roman, grâce à de multiples notations comme les épisodes des anciens combattants, l'intermède du Tyrol, et, plus encore, avec l'Epilogue, situé en 1940, s'impose peu à peu une lecture historique d'*Aurélien* : sans l'annuler tout à fait, elle refoule la lecture poétique initiale, celle que l'on pourrait dire mythique".

33. Mais Bérénice est "un être de fuite", selon l'expression de Suzanne Ravis-Françon, comme le sont la Blanche des *Voyageurs* et celle de *L'oubli* ou encore le personnage de Marie dans *Théâtre/Roman* : voir "Répétition et progression dans *Aurélien* ou le roman comme creuset des contraires chez Aragon", *art. cit.* p. 37-38.

34. Selon Pierre Daix, *Aragon : Une vie à changer*, Ed. du Seuil, 1975, p.334, l'aveu "sonne vrai", mais n'est que la version politique d'une crise plus intime. Ce que ne dément pas - comme le note Pierre Daix - la reprise *O.R.C.* qui peint la naissance du *Cheval* et la jalousie de son premier lecteur. Qu'il s'agisse d'un nouvel exemple de "Mentir-vrai" explique à soi seul sa reprise dans les *O.R.C.*. Mais la stratégie du tome 19 "retourne" celle du tome 11. La préface "colle" l'aveu radiodiffusé, qui rapproche, en

dépit de leurs dénouements différents, le roman et la biographie. Comme si nous étions à la croisée de "La Suite dans les idées" et de *Blanche*. N'est-ce pas "la femme réelle" qui empêche le personnage de l'auteur de rejoindre Gustave, dans le tome 11 ? Dans *Blanche*, la "fiction" rejoint la "réalité", sinon la biographie d'Aragon, du moins celle de Flaubert. C'est aussi dans *Blanche*, que Gaiffier s'écrie : "Tu as bien fait de me quitter", voir Nathalie Limat-Lettellier, *Le Vertige de la fiction*, *op. cit.* p.147.

35. Voir Philippe Lejeune, "La Voix de son Maître : l'entretien radiophonique", *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Ed. du Seuil, 1990, p.135-137. A propos des entretiens Colette-Parinaud, l'auteur montre que l'intervieweur "présente comme une caricature du lecteur de fiction, obsédé par les problèmes de la ressemblance et du secret" (p.137). L'interview radiodiffusée amorce ainsi une tendance que la télévision a ensuite renforcée. Cependant dans le cas des *Entretiens*, l'initiative, qui appartient à l'interviewé, est reconduite par le préfacier *O.R.C.*.

36. Voir *J'abats*, *op. cit.* p.37 : "On me disait déjà d'*Aurélien*, avec ce visage offusqué des gens qui savent et vivent hors du péché, mais comment, comment avez-vous pu écrire *cela* de 1941 à 1943 ? dans un pareil temps n'y avait-il pas mieux à faire ?" Erreur de date ? Ou fusion déjà des deux romans, celui qui fut bien lu et celui qui ne le fut pas ?

37. A notre connaissance, aucune autre version aragonienne, antérieure ou ultérieure, ne reprend les arguments ici proposés. Dans les *Entretiens*, *op. cit.* p. 134-135, le choix du poème contre le roman relève de l'unique responsabilité de l'auteur, il est de plus préparé de longue date. C'est l'impossibilité de recommencer *Le Feu* de Barbusse qui en est à l'origine. La même idée est reprise et développée dans *Aragon parle*, *op. cit.* p.133 : ce qu'un roman a pu faire ne pourra pas être réédité, "C'était fini, *policièrement* fini, la répétition du phénomène n'était pas possible." L'auteur ancien se tourne alors vers la poésie et l'interviewé retrace les "voies complexes, différentes, les unes formelles, les autres de sens", il remonte vers les années 18-20, l'époque du poème-affiche (il s'agissait de faire que "le poème soit un événement pour les autres" p.134), vers les manifestations Dada qui "cherchaient à s'adresser à tous" (p.135); ainsi la démarche du poète de la Résistance est progressivement réinscrite dans la durée. Mais il appartient au "préfacier" de la lier directement à Breton (voir *O.P.*I, p.29-31).

38. Dans le tome 4, l'écriture romanesque se situe "naturellement" dans le contexte de la Résistance. La préface conjugue le croisement et une nécessité de servir, qui ne doit rien à l'époque surréaliste, mais rien non plus à un alignement politique, dicté de l'extérieur. Le préfacier évoque d'abord *Mille regrets* : "tu venais de me donner ma deuxième leçon d'histoire" (IV, 20). Le recueil d'Elsa joue le rôle qui sera celui du *Cheval* dans le tome 19 : "Que, dans ces mois de la défaite au sabordage de la Flotte, ce pays n'ait eu qu'un seul miroir, celui que tu lui as tendu, voilà ce qui ne peut se nier, et ce prélude au *Cheval blanc* n'a pas moins d'importance que le roman qu'il prépare [...]" (IV, 21). Mais l'écriture d'Elsa ne croise pas celle d'Aragon : "Nous avions quitté Nice, le combat changeait de nature. J'avais la responsabilité d'une organisation qui s'étendait sur la moitié du pays. A nouveau, la question est de savoir

comment mieux *servir*." (IV, 21). L'écriture romanesque - les petites formes - peuvent tout comme l'écriture poétique directement servir. Le recueil d'Aragon, *Servitude et Grandeur des Français*, s'inscrit directement dans le contexte de la Résistance : "[...] déjà obéir ou désobéir à Vichy était une question dépassée, c'était le temps où les jeunes gens se demandaient seulement faut-il ou non tuer ? Pour moi, il s'agissait d'écrire des textes qu'on pût imprimer dans nos imprimeries clandestines, transporter sous un petit format en nombre suffisant, et qui valussent les risques à quoi ils exposaient les porteurs de valise. Jamais je n'ai autant craint de ne pas être à la hauteur de ma tâche." (IV, 21).

39. Nous l'avons déjà signalé et nous y reviendrons en conclusion : la préface des *Cloches* ne cantonne pas Elsa dans un rôle de lectrice, simplement "C'est là que tout a commencé".

40. L'action d'*Aurélien* est retardée, située en 22-23, au lieu de 21-22. Pour une analyse détaillée du transfert de datation, voir Wolfang Babilas, "Madame ma Mémoire, vous m'en faites de belles!", *Silex*, *loc. cit.* p.95-102. Ou Suzanne Ravis, "Genèse et texte", *in "Aurélien" ou l'écriture indirecte*, *loc. cit.* p.26-29.

41. Selon Lionel Follet, le manuscrit d'*Aurélien* témoigne d'une facilité, d'un bonheur d'écriture, qui pourrait en partie expliquer cette prédilection d'Aragon. Cf. "A propos du manuscrit d'*Aurélien*", *Recherches croisées* n°1, *loc. cit.* p.91-99 : les chapitres référentiels paraissent beaucoup plus travaillés que les chapitres poétiques, mais l'ensemble du manuscrit beaucoup moins que celui des *Beaux quartiers*.

42. Voir chapitre 2 : "*Les Communistes* ou l'origine avortée de l'écriture".

43. Dans *J'abats*, *op. cit.* p.37-38, "l'auteur" - en train de "dire du bien" du premier roman de Philippe Sollers, *Une curieuse solitude* - en revient à *Aurélien* pour ne mentionner qu'une réaction, qui semble contemporaine de l'édition originale, et concerne globalement le roman. Les "responsables" ne sont désignés que de l'indéfini, mais ils sont de la même famille que ceux qui reprochèrent aux chauffeurs de taxis des *Cloches de Bâle* de n'être pas assez "porteurs de l'idéologie triomphante" (VII, 38). "L'auteur" résume leur point de vue : "En fait, on voulait dire que dans *Aurélien* la lutte des classes ne tient pas la place qui lui revient."(*J'abats*, p.37). Ecrire et faire l'éloge du roman de Sollers se ramène à une accusation plus précise : "C'est qu'*Aurélien*, c'est de la littérature bourgeoise, c'est que je commets le crime d'aimer la littérature bourgeoise." (*J'abats*, p.38).

44. La genèse de Bérénice s'est complétée, mais son identification au héros d'Elsa, en exluant Aurélien, oblitère ce qu'elle doit à Elisabeth Krüger, premier amour de Michel Vigaud. Voir Lionel Follet, *"Aurélien" : le fantasme et l'Histoire*, *op. cit.* p.118-119.

45. Pas plus qu'il ne s'agit pour le préfacier de confirmer ou d'infirmer la lecture de Bérénice comme "héros positif", la question de la fin n'est envisagée par rapport aux canons du réalisme socialiste. La différence avec la préface des *Voyageurs de l'impériale* est significative. La fin du roman est rapprochée de celle *La Défense de l'infini*, qui peut "passer pour purement pessimiste : l'optimisme des *Voyageurs*, en effet, demeure très

relatif. Car, à l'échec pur et simple de la vie de Pierre Mercadier, que trouve donc à opposer le roman?" (XV, 22). Rien d'autre, comme le souligne le préfacier citant les dernières lignes du roman, que l'illusion d'avoir fait "la der des der". Il faut attendre *Les Incipit* pour que la guerre soit comparée à l'image du bordel, sur lequel devait s'achever *La Défense*, mais la comparaison, amenée par "les Hirondelles" où s'achève la vie de Pierre, comme le rejet de l'alternative (pessimisme/optisme) infirme un type de lecture, qui n'appelle pas de réponse dans la préface d'*Aurélien*.

Les questions dont se détourne le préfacier trouvent des réponses divers, selon les critiques. Voir par exemple Daniel Bougnoux, art. cit. p. 65 : si le roman, dominé par le malheur d'aimer interdit de faire de Bérénice une héroïne positive, il n'en est pas de même à l'épilogue, l'auteur, qui l'écrit en pleine Résistance, charge Bérénice d'annoncer *Les Communistes*. Selon Lionel Follet, *op. cit.* p.111-113, l'héroïne de l'épilogue "a pour fonction d'éclairer le présent par l'*avenir*" (p.111), mais si elle "postule ce *véritable amour* qu'annonçaient *Les Cloches de Bâle*, elle ne l'aura pas vécu" (p.112). Et Lionel Follet conclut : "Bérénice, pourrait-on dire en détournant le mot de Freud, sera restée jusqu'au bout comme un 'continent noir'. Etonnante revanche du 'personnage', et preuve dernière de son ambiguïté, de la complexité des problèmes qu'il pose, à l'écriture comme à la lecture [...]". (p.113).

Voir enfin Jacqueline Dang Tran, "*Aurélien* est-il un roman à thèse ?", *Cahiers Textuels 34/44*, n°4/5, *François Rabelais-"Aurélien" d'Aragon*, textes réunis et présentés par François Charpentier et Marie-Claire Dumas, Université de Paris VII, 1989, p.81-89.

46. Daniel Bougnoux, art. cit. p. 47, distingue deux registres sur lesquels se développe l'explication du préfacier : premièrement la "*révélation* de 'certains' pilotis (réels *et* textuels)" et deuxièmement "la *justification* de l'écriture de ce roman, perçu comme anachronique et si mal reçu lors de sa parution en 1945 que vingt ans après Aragon éprouve encore le besoin de défendre *Aurélien* contre une certaine critique 'militante'." Mais Daniel Bougnoux ajoute (p.49): "Abrégeons tout ceci en décidant une fois pour toutes que les 'explications' d'Aragon sont souvent de fausses pistes [...]." Le besoin de défendre *Aurélien* ne fait pas exception : qu'il passe par la présentation du *Cheval blanc* ou par la réinterprétation du personnage de Bérénice, il ne s'agit encore que de masques, de "mentir-vrai".

47. Le roman ne tourne pas à l'épilogue, mais en cette fin de nuit qu'Aurélien passe avec Simone, qui reprend la Rosanette de Flaubert. Voir Suzanne Ravis-Françon, *La Pensée*, art. cit. p. 47-48 : "Jusqu'à la séparation d'Aurélien et Bérénice, dominent les chapitres centrés sur ces deux personnages principaux, chapitres où la perspective narrative fait souvent adopter au lecteur le 'point de vue' d'Aurélien et, plus rarement, de Bérénice [...]. Or, à partir des scènes de la Saint-Sylvestre (banquet des Anciens combattants, soirée au Lulli's, séparation des héros) le roman 'tourne'". Analyse confirmée par Lionel Follet, *op. cit.* voir p79-80 et p.107. C'est au chapitre 25 que le "point de vue narratif bascule et oscille" (p.80), que la présence focale de Bérénice se substitue à celle d'Aurélien, et non à l'épilogue où Aurélien assume de nouveau la focalisation narrative, Bérénice étant redevenue cet objet de regard qui attend la mort.

48. Selon Suzane Ravis-Françon, art. cit. p. 51, le roman oppose à Aurélien dont la dévaluation, "la réévaluation critique" s'accélère à partir du chapitre LV, le personnage de Paul Denis, qui "pourrait alors jouer le rôle d'une incarnation de l'auteur 'au bien', d'une justification, lui qui respecte la liberté de la femme, défend des idées antiracistes, et par son activité poétique échappe à la passivité d'Aurélien." Mais le préfacier du tome 19 ne relit pas son roman à travers *La Mise à mort*. Aurélien et Paul Denis ne sont pas "un seul et même personnage dédoublé".

Notes : conclusion de la seconde partie

1. Une note infrapaginale aurait pu par exemple signaler le croisement. Dans le court paragraphe de 1967 sur lequel s'achève l'ensemble préfaciel du tome 29, celui qui signe "A." (et date) en signale un autre : le maréchal Berthier meurt à Bamberg, dans cette ville bavaroise, non nommée dans *L'Inspecteur des ruines* "bien qu'on ne puisse douter que c'est là qu'Antoine Blond découvre dans son hôtel la *Loge des Etrangers* où Hoffmann fait jouer son *Don Juan*..." (XXIX, 19). Le croisement diffère de tous ceux des *O.R.C.*, d'une part parce que "je le dis dans *La Semaine sainte*" (ce qui n'est pas revendiqué comme "collage" est en effet inscrit dans le texte romanesque lui-même : voir XXX, p.181). Et d'autre part parce qu'il relève de circonstances extérieures. "Il est le résultat au contraire d'une aventure extérieure à nous deux, d'un cheminement objectif de l'histoire". (XXIX, 19).

2. Dans l'*OP.* VII, p.457, le "préfacier" signale en note une lecture "originaire" qui n'est ni commentée ni *a fortiori* démentie : "Jean Paulhan, quand je lui eus donné à lire le manuscrit, me dit que je n'aurais pas dû donner pour titre à ce livre *Aurélien*, mais *Bérénice*."

Notes de la conclusion

1. Pour la fonction autobiographique, voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p.228-231.

2. Pour une comparaison avec *Les Mots* de Sartre, voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p.197-243. Au début de son analyse (p.203-204), Philippe Lejeune dénonce l'allure apparemment traditionnelle de l'autobiographie sartrienne, il montre comment le titre et la division en deux parties sous-titrées égarent le lecteur. Puis il postule d'une part "Que l'ordre du texte n'est pas à chercher du côté de la chronologie." (p.204). Et d'autre part "Que là où l'on a cru lire une histoire, on a suivi une analyse [...]." (p.204) Etudiant ensuite les coupures chronologiques et les superpositions, l'auteur montre que "La véritable coupure, dans la vie de Sartre, est celle de 1940, c'est-à-dire le début de la prise de conscience politique" (p.205).

3. Pour l'histoire de la genèse dans la préface tardive, et les déclarations d'intention de la préface originale, voir Gérard Genette, *op. cit.*, respectivement p. 231-233 et p.205-208.

4. Pas un café ne renvoie à l'époque surréaliste. Ni au Certa, ni à La Source où par exemple Breton lut à Aragon *Les Champs magnétiques* (voir *O.P.*II, p.11-27), ni même à ce café quitté, un jour de février 34, avant l'ultime rencontre, due au hasard des événements, entre Aragon et Breton (voir *O.P.*VI, p.20-24).

5. L'image du bordel n'est pas encore devenue "un concept" (XLII, p.193). Le lieu ni son sens ultérieur ne sont actualisés dans les *Entretiens* : "Le fait, c'est simplement que j'ai écrit des textes et que, ensuite, il ne m'a plus intéressé d'aller là où ils me menaient" (p.132). Il faut attendre *Les Incipit*, pour que l'horizon vers lequel devait tendre *La Défense* se précise

et se superpose avec celui vers lequel tend *le Monde réel* : l'Apocalypse de 40 est dès lors une reprise du bordel de *La Défense* (XLII, p.213-214). Le rapprochement entre deux types d'"orgie" s'amorce - comme nous l'avons signalé - dans la préface des *Voyageurs* où la guerre de 14-18 est une première image reprise de *La Défense* (XV, 22).

6. "La différence des siècles, les perfectionnements d'un siècle sur l'autre de la machine d'état rendent plus difficilement accessible les coulisses sociales : en son temps, il était tout naturel que Balzac déjeunât avec Vidocq avant d'écrire *Vautrin*, et toute *La Comédie Humaine* s'ouvre naturellement sur l'*Histoire des Treize*, à quoi d'ailleurs ne se borne pas l'histoire de la violence intérieure, qu'on retrouvera par une autre route avec *La Rabouilleuse*, par exemple. A tout prendre le XXe siècle est beaucoup plus secret que le XIXe. Aussi le roman prenait-il moins pour moi le caractère d'une enquête que d'une hypothèse touchant la société de mon temps, d'une hypothèse dont j'allais chercher, de 1934 à 1950, dans le passé immédiat, je veux dire des jours des *Cloches* à ceux de 1940, les faits qui lui donneraient à mes yeux force de loi." (VII, 32).

7. Pour l'analyse de la préférence auctoriale, voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 233-236.

8. "On ne manquera pas de remarquer qu'*Anicet*, même avec sa clef, est tout le contraire de la peinture d'après nature. Les ressemblances avec des personnages connus n'y sont point fortuites, mais elles sont les appeaux d'un piège à alouettes, où le miroir éblouit. Il s'agissait pour l'auteur non de mettre en scène Picasso ou Chaplin, mais de se servir d'eux comme d'un lieu commun, pour exprimer des choses peu communes. [...] Mes personnages n'étaient point des symboles à mes yeux, mais le guignol de mes idées." (II, 20). Voir aussi le commentaire qui précède la publication d'un inédit : *Alcide ou De l'esthétique du Saugrenu*, p.25. Ou encore "Madame à sa tour monte", troisième conte du *Libertinage*, pour "un autre essai de personnification des idées" (II, 31).

9. Pour une analyse du thème du "Je n'ai pas changé", voir Gérard Genette, *op. cit.*, p.236-240.

10. Nous proposons en bibliographie une liste détaillée des commentaires tardifs insérés dans les huit premiers volumes de l'*O.P.*. De simples paragraphes en italique précèdent ou suivent parfois tel ou tel texte repris. De même l'insertion de documents dans le commentaire rend souvent aléatoire le classement du côté du texte ou du péritexte.

11. Pour "la cérémonie des adieux", voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 240-242.

12. Petit florilège des adresses au lecteur dans l'*O.P.* : complice : "[...] il faut m'y tenir. Aidez-m'y." (*O.P.*I, p.17); juge accrédité : "Cela, d'autres en jugeront, et qu'ils soient au besoin injustes! Car il n'y a pas de vraie justice." Et après un blanc : " Et c'est l'injustice, la merveilleuse injustice d'autrui que je demande aujourd'hui." (*O.P.*I, p.33). Juge récusé : "Retirez d'eux, retirez de nous vos doigts d'encre, ô simplificateurs des drames, vous qui tentez de toute chose donner l'explication suffisante, apaisante, l'*Ah, c'était donc ça*, qui permet de

passer outre, de classer, classer les affaires... comme des assassinats qu'on ne s'était pas expliqués." (*O.P.* IV, p.32). Ou encore interlocuteur qui n'aura pas à refaire le chemin de l'auteur : "Vous me direz 'vous avez tous été des aveugles!' Le pire n'est pas l'aveuglement. [...] O jeunes gens de 1975, aujourd'hui savez-vous ce que c'est que le rire amer?" (*O.P.* VI, p.178-179).

On ne trouve pas dans les *O.R.C.*1 cette image d'un lecteur jeune, auquel s'adresserait plus particulièrement l'auteur de *Blanche* par exemple. Dans un article paru le 11 octobre 1967, dans *L'Humanité*, "A la lumière de *Blanche ou l'oubli*", Aragon répondait ainsi à la célèbre question, "Pour qui écrivez-vous?" : "Je pense qu'on peut voir simplement dans l'ensemble de mes livres la constante du public cherché, si vous voulez, du lecteur. J'ai toujours pensé en écrivant que j'avais devant moi quelqu'un qui me ressemble mais un peu plus jeune. J'ai longuement pensé à un garçon de quinze ou seize ans, quelque part, en province [...]. Ecrire pour les jeunes gens c'est, à mon avis, écrire pour le plus grand nombre d'hommes et de femmes possibles."

13. Voir Gérard Genette, *op. cit.* p.232.

14. Voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 223-228.

15. Voir Michel Apel-Muller, "L'édition de 1942 des *Voyageurs de l'impériale* : une entreprise 'diabolique'", *Recherches croisées* n°1, *loc. cit.*, p.172-174. Ce n'est pas une conversation qui est à l'origine de la méprise, faussement datée par le préfacier *O.R.C.*, mais une lettre de Jean Paulhan. Dans le tome 15, le dispositif du tome 7 est à la fois maintenu (la scène est racontée) et détourné (elle entraîne une rectification du texte romanesque).

16. Pour une relecture plus conforme à l'esprit des *O.R.C.*, il faut attendre *Aragon parle*, *op. cit.*, p.118 : le roman naît comme "Diane" de "l'envie de raconter la vie de mon grand-père à Elsa." Et se poursuit dans l'improvisation : "Mais quand à savoir où j'allais, vers quoi cela se dirigeait... Je n'avais pas plus idée de Dora que d'autre chose."

Dans *Je n'ai jamais appris à écrire*, l'incipit rend à Paulette une place que les *O.R.C.* lui refusent, comme à la plupart de celles dont le prénom est affecté du même suffixe. La substitution d'un grand-parent à l'autre est ostensible : "Je ne sais même pas si je m'étais donné mon grand-père pour but, quand m'est né l'incipit de ce roman-là : "*Oh, quelle horreur!" s'écria Paulette.* Cette phrase, pour son ton de futilité, m'avait fait penser à ma grand-mère maternelle [...]." (XLII, 233-234)

17. L'*O.P.* est à bien des égards l'oeuvre d'un survivant, où s'égrènent les prénoms de ceux qui sont morts : André (Breton), Maurice (Thorez), Paul (Vaillant-Couturier)...

18. A la lecture des analyses consacrées aux romans des années soixante, dans la thèse de Nathalie Limat-Letellier, nous avons été sensible à ce qui les rapproche des préfaces *O.R.C.*1. Pour le choix de la fiction ou de "l'autofiction" - terme emprunté à Serge Doubrovsky - voir plus particulièrement *Le Vertige de la fiction*, *op. cit.*, chapitre 1 ,"*Humo duplex*, essai de description", p.59-147, et pour la "présence-absence du passé surréaliste", le chapitre 5, "L'anamnèse du surréalisme", p.442-497.

Le retour vers le surréalisme n'est encore qu'en gestation au moment des *O.R.C.*. La différence entre les *Entretiens* - proche sur ce point des *O.R.C.*1 - et *Aragon parle* - plus proche de l'*O.P.* - est significative. Pour la recension et l'analyse des articles d'Aragon pour *Les Lettres françaises*, voir Philippe Olivera, *Aragon et "Les Lettres françaises"*, *op. cit.* p.117-126. Le changement s'amorce en 1966, mais il est pour l'essentiel postérieur aux *O.R.C.*1..

19. "Je l'ai dit ou laissé entendre plusieurs fois dans ce texte : depuis mon enfance, et dès que j'ai donné vie extérieure à ce que j'écrivais, j'ai toujours été animé d'un certain esprit de contradiction de moi-même, il me semble même que je n'ai jamais écrit que pour contredire ce que j'avais écrit avant. Autant dans la forme que dans le fond. Si bien que mon *histoire*, en tant qu'écrivain, ne peut se comprendre si l'on n'y décèle cette perpétuelle dialectique tournée contre moi-même. (XLII, 246). Le thème est récurrent dans *Les Incipit*, et notamment pour articuler les "trois fins" du *Monde réel* : *Aurélien/Les Communistes/La Semaine sainte*. Voir XLII, p. 253-259 : *La Semaine sainte* reprend du dernier roman du *Monde réel*, cet "essentiel" à dire qui n'a pas été perçu (la question de l'établissement de la notion moderne de nation). Et contredit *Les Communistes*, en revenant à *Aurélien* par le biais de l'incipit d'un roman qui ne sera pas écrit (le roman de David d'Angers).

Le "recopiage" des *Communistes* dans *La Semaine sainte* est analysé sur un tout autre modèle que le collage, il ne coupe ni ne colle, mais témoigne de la vanité de ces deux gestes : "Ainsi je n'écris pas plus l'un que l'autre de ces livres à la façon de ceux qui font un plan et s'y tiennent, et ont grand soin de l'*étanchéité* du roman, de ne pas permettre les fuites à travers le plancher ou le plafond, vers le passé ou vers l'avenir." (XLII, 259).

La place des *Communistes* est explicitement posée comme inassignable : "sans respect des barrières du temps, de la chronologie romanesque. Ainsi se constitue une liberté qui va prendre corps aussi bien avec *Le Fou d'Elsa* qu'avec *La Mise à mort* ou *Blanche ou l'oubli*..." (XLII, 259).

20. Si les lecteurs, le plus souvent perfides, entrent dans l'espace romanesque dès *La Mise à mort* (voir Nathalie Limat-Letellier, *op. cit.*, p.82), il nous semble qu'inversement *La Mise à mort* "anticipe" la prise de distance vis-à-vis d'un réalisme socialiste, du même coup situé, daté. Dès les premières pages, le terme absent des préfaces *O.R.C.* est ironiquement utilisé : "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 ?" (XXXIII, p.28-29). La suite pourrait sonner comme une parodie du tome 7 : "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...." (XXXIII, p.29). La parodie du renversement ducassien ne vise sans doute pas le seul personnage de l'auteur ancien, mais elle dénonce aussi sa reprise, contemporaine de *La Mise à mort, dans* les préfaces *O.R.C.*.

Cependant Aragon revendique "l'étiquette" réaliste socialiste jusque dans la fin des années soixante. Voir par exemple la préface *D'un réalisme sans rivage*, ou encore "Un réalisme du devenir", repris dans *Les Lettres françaises*, n°1083, 3 juin 1965.

La référence disparaît des derniers romans, qui sont sans dimension épique, ni héros collectif, sans certitude ni conscience politique idéale, sans lisibilité enfin des codes de la représentation.

21. Aucune préface *O.R.C.* ne reprend l'idée d'un cycle au moins en partie préconçu. L'idée d'un projet devant aboutir aux *Communistes*, que contredit la préface d'*Aurélien*, n'est cependant pas tout à fait étrangère à celle des *Voyageurs* : "[...] Que Jeannot soit devenu un objet de premier plan, tandis que Pascal appartient ici au *fond* du tableau, s'explique par un projet qui était dès 1938-39 dans la tête de l'auteur, une idée qu'il se faisait du développement du *Monde réel*. Ici l'auteur se prépare déjà, sans savoir ce que va être le futur immédiat, un personnage qui aura trente et un ans l'année même où il écrit *Les Voyageurs*, le Jean-Blaise des *Communistes*." (XV, 19). Mais, dans *J'abats*, le projet est nettement plus ancien et plus global : "[...] aucun plan de ce dernier roman, ni de ceux qui m'y menaient, n'était arrêté dans ma tête, mais j'avais, dès le début, pris la décision de donner aux romans que j'entreprenais une certaine inclinaison propre à les faire converger vers ce roman que j'envisageais depuis *Les Cloches de Bâle*, c'est-à-dire depuis 1934." (*J'abats*, p.143).

Nous résumons ensuite la présentation du *Monde réel*, dans *J'abats*, p.142-144.

22. Une note infrapaginale recommande au lecteur d'appliquer de lui-même le principe de la perpétuelle dialectique, avant de souligner par l'italique : "*Jusqu'à ce roman-ci*" (XLII, 198).

23. Daniel Bougnoux, "Au miroir de l'amour auréolé de liens", *loc. cit.* p.49 : avec Aragon "*[...] Le métalangage retourne à la fiction*, [...] il n'y a pas chez lui de préface ou d'explication surplombante, parce que le mentir-vrai, ou la compulsion romanesque, ou le goût du brouillage et des masques, sont trop forts, mais *un seul texte* comme un long ruban déroulé/enroulé sur lui-même, un vertigineux *palimpseste* [...]." Et plus bas : "Si Aragon me paraît passionnant et à ce point moderne, c'est pour ce travail probablement indéfini qu'il impose au lecteur et dont l'enjeu final est moins de *dire* quelque chose que de manifester la complication d'un trajet, les méandres de cette diction, les soubassements de cette parole interminablement *reprise* : le vrai secret en un mot c'est le style."

Bien des travaux vont aujourd'hui dans ce sens. Voir par exemple Edouard Béguin, "La lecture au miroir. remarques pour lire *La Mise à mort* d'Aragon", *Aporie*, n°10, novembre 1988, p.23-24 : "Lire *La Mise à mort*, c'est se trouver confronté à l'épreuve de la lecture, à la lecture comme mise à l'épreuve du sujet lisant. Ce roman [...] renvoie au lecteur sa propre image, ou plutôt celle de sa lecture. Si ce roman est un miroir c'est avant tout de nous lisant. [...] Le texte devient une machine à déconcerter le lecteur [...] [qui] n'a qu'à se soumettre à l'épreuve de la défaillance de sa lecture. "

24. Voir déjà *J'abats*, op. cit. p.74-75 : "[...] Mais je vous supplie de me considérer plutôt, malgré mon âge, comme son débiteur et son élève. Qui reprendrait aujourd'hui son roman *Les Fantômes armés*, paru il y a dix ans, comprendrait autrement mieux ce qui s'est passé dans notre patrie depuis le 13 mai dernier qu'il ne le ferait à la lecture du meilleur des discours politiques imaginables." Puis l'"auteur souligne "cette étrange actualité" d'Elsa, "devançant toujours l'événement" et finit son évocation par *Le*

Monument, sur lequel s'achève à son tour la préface du tome 7 : "[..] Et peut-être avec *Le Monument* m'as-tu donné leçon comme jamais de me borner, pour écrire ce qui n'a point de bornes. C'était un peu comme si tu m'avais encore une fois dit : *Et tu vas continuer longtemps comme ça ?*" (VII, 42). Mais c'est l'unique occurrence dans les *O.R.C.* de ce roman d'Elsa paru en 1957, qui retrace la vie et le suicide d'un sculpteur qui eut à faire son portrait de Staline. Pour le rôle de l'affaire du portrait dans la genèse du roman, voir la préface d'Elsa Triolet (XIV, 11-16).

25. Voir *Aragon parle*, *op. cit.*, p. 159-160.

26. Dans la "Seconde lettre à Fougère", après l'évocation, à propos des *Beaux quartiers*, de "cette étrange inquiétude d'avoir donné la vie" (XXXII, 177), le chant de Fougère apparaît comme une autre image donnée de l'opposition entre les deux romanciers : "Je t'explique tout ceci, Fougère, pour que tu comprennes la nature de ces orages, de ces éblouissements, de ces rêves sans fin que lève en moi ton chant, quand ta voix soudain révèle d'autres êtres, venus au monde par toi, semble-t-il sans douleur, d'autres êtres que je ne pouvais rêver et qui rendent leur couleur de spectres aux fils de mon imagination, et me jettent à ce désespoir soudain, de n'être à côté de toi qu'un montreur de marionnettes [...]." (XXXIII, 177-178). Et peut-être la préférence accordée à *Aurélien* tient-elle à ce sentiment de ne pas être, pour ce roman-là, "un montreur de marionnettes".

27. Voir Marianne Delranc-Gaudric, *D'Elsa Triolet* [écrit en cyrillique] *à Elsa Triolet. Les quatre premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français*, thèse de nouveau doctorat, sous la direction de Léon Robel, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Université de Paris III, 1991.

28. Voir *O.P.*VI, p.221 : "C'est dans ce nouveau logis que, près de moi, sans que j'y prenne garde commencèrent à naître d'autres songes, dont je n'eus tout d'abord pas conscience. Et un secret travail pour *oublier* cette histoire des *Colliers*. La perte, Elsa, de ton langage d'enfance, et la conquête d'un pouvoir nouveau, dont tu me cachas si longtemps en toi l'ambition profonde... Et moi, le sourd... et moi, l'aveugle!" Puis voir *O.P.*VII, p.100, qui date en note du mois d'avril 1936 le début "d'une certaine mauvaise conscience [...]", p.320-321 (pour l'incompréhension en 1937 d'une réponse d'Elsa à quelqu'un qui lui demandait pourquoi elle n'écrivait pas). Et enfin *O.P.* VII, p.352 , pour la découverte du "*secret* d'Elsa" : le "préfacier" en revient à la surdité ou la cécité de l'auteur ancien, avant de se référer au roman de 67 : "j'ai tenté *d'avouer* dans *Blanche ou l'oubli*, dont la *Blanche* subit longtemps l'aveuglement d'un mari, pourtant qui l'aime, mais *ne remarque pas qu'elle écrit*...". En note, le "préfacier" évoque alors la plainte d'Elsa d'oeuvre en oeuvre, jusqu'au *Grand Jamais* (1965) et à *Ecoutez voir* (1968).

29. Le dernier des *Entretiens* s'ouvre sur une remarque de Francis Crémieux qui trouve "qu'on a assez peu parlé d'Elsa. "(p.159) mais se referme sur cette phrase d'Aragon : "Et que ceci, que je reprends directement à sa lèvre, soit l'image terminale de ces entretiens, la démonstration de ce que je dois à celle dont ma gloire est d'être, pour les autres, le Fou." (p.170)

ANNEXES

Table

- Tableau de concordance préfaces *O.R.C.*1 / Romans préfacés 679
- Tableau de concordance préfaces *O.R.C.*1 / Oeuvres contemporaines 680
- Index [1] des oeuvres, présenté par tome 681
- Index général des oeuvres littéraires et critiques 690
- Index général des oeuvres musicales, picturales et cinématographiques 693
- Index général des revues, journaux et publications périodiques 694
- Index des personnages, présenté par tome 695
- Index général des personnages d'Aragon 703
- Index général des personnages d'Elsa Triolet 707
- Index général des personnages (autres) 708
- Index des noms de personnes, présenté par tome 709
- Index général des noms de personnes 722

1.L'ensemble des index est établi à partir des préfaces *O.R.C.*1. Nous en proposons deux présentations. Celle par tome reflète la stratégie de chacune des préfaces, l'index général celle de la collection. Entrée à la première occurrence, dans les index présentés par tome.

Tableau de concordance préfaces *O.R.C.*1 / romans préfacés

tome	titre romanesque	parution originale	titre du paratexte	parution *O.R.C.*
2	*Anicet*	1921	*Avant-lire*	*1964*
	Le Libertinage	1924		
4	"Le Cahier noir"	1926		
	La Sainte Russie	1933		
	Servitude et Grandeur des Français	1945	*Les Contes de quarante années*	1964
	Nouvelles inédites	(1964)		
	Le Monde réel			
7	*Les Cloches de Bâle*	1934	"C'est là que tout a commencé"	1965
11	*Les Beaux quartiers*	1936	"La Suite dans les idées"	1965
15	*Les Voyageurs de l'impériale*	1942 (1965)	"Et comme de toute mort renait la vie"	1965
19	*Aurélien*	1944 (1966)	"Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique"	1966
26	*Les Communistes*	1949-1951 (1967)	*La Fin du "Monde réel"*	1967
29	*La Semaine sainte*	1958	*L'auteur parle de son livre*	(1959)

La date donnée entre parenthèses est celle de la version *O.R.C.* des romans réécrits; et pour le volume 29 celle de *J'abats mon jeu*

Tableau de concordance préfaces *O.R.C.*1 / oeuvres contemporaines

parution originale	titre du paratexte *O,R,C,*1	titres des oeuvres
1964	*Avant-lire* *Les Contes de quarante années*	*Entretiens avec Francis Crémieux (oct,63-janv,64)* *Le Voyage de Hollande*
1965	"C'est là que tout a commencé" "La suite dans les idées" "Et comme de toute mort renait la vie"	*La Mise à mort* *Les Collages* *Shakespeare*
1966	"Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique"	*Elégie à Pablo Neruda*
1967	*La Fin du "Monde réel"*	*Blanche ou l'oubli*

Tome 2 (*Anicet, Le Libertinage*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
Les Enfants de Cléopâtre, 12,14		*Le Général Dourakine*,12
"Quelle âme divine!",12,13		*Le Billet de logement*,12
Le Libertinage, 12,24,31,38,39		*Un Oncle d'Amérique*, 12
Les Rouné, 13		*Les Rougon-Macquart*,13
Les Fleuves et les heures,13		
L'Otage,13		
Tamerlan, 13		
Anicet ou le panorama, 15-18,20 22,23,25,31,32,35		
		[*Le Chalet*, 16] [1]
		Illuminations, 17
		Lettres de guerre, 20
		Le Voleur de Talan, 20
Le Paysan de Paris,22,39		*Le Feu*, 22
Les Beaux quartiers, 22,23		
Aurélien, 23,36		
Les Aventures de Télémaque, 23,24,32		
"La Demoiselle aux principes", 23,24 37		
"Le Scandale pour le scandale", 24		
Alcide ou De l'Esthétique du Saugrenu,25,26		*Les Mamelles de Tiresias*,25
		[*Sganarelle ou le Saugrenu imaginaire*,28] [2]
		[Parade, 28]
		[Petrouchka, 28]
"Madame à sa tour monte",31,32		*Fantômas*, 31
		Naz-en-l'air,31
		Judex,31
		Les Vampires,31
		Sous l'oeil des barbares31,38
"Lorsque tout est fini",32		*A Rebours*,32
Les Cloches de Bâle,32,35		*Impressions d'Afrique*,32
"Les Paramètres",32,36,37		*Le Jardin de Bérénice*,32,34
"Le Grand Tore", 32,38		*Les Chants de Maldoror*,32,37
"L'Extra",32,36,37		*Les Poésies*,32
La Défense de l'infini,32,39		
"L'Armoire à glace un beau soir",36 37		
"Au pied du mur",36-38		
"Poème à crier dans les ruines", La grande Gaieté,36		

Tome 2 (*Anicet, Le Libertinage*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
"Asphyxies",37,38		*Zoo ou la troisième*
"Paris la nuit" (*"Les Plaisirs*		*Héloïse*,37,38
de la capitale"),37-38		
"La Femme française",38	*A Tahiti*,38	*Adolphe*,38
"Cahier noir",39		

1. Les titres placés entre parenthèses appartiennent à des citations.
2. *Sganarelle ou le Saugrenu imaginaire* pour *Sganarelle ou le cocu imaginaire*

Tome 4 (les nouvelles)

ARAGON	ELSA	AUTRES
"Le Cahier noir",13,14	*A Tahiti*,13	
La Défense de l'infini,13		
Le Libertinage,13		
Le Mouvement perpétuel,13		
Le Paysan de Paris,13		
Le Traité du style,13		
"Lettre à Francis Viélé Griffin",13		
"Entrée des succubes",13		
Aurélien,14		
Les Cloches de Bâle,14,19		
La Sainte Russie,15		
		Galileo Galilei,18
Hourra l'Oural,19	*Bonsoir, Thérèse*,19,20	
Le Fou d'Elsa,19,22		
Histoire parallèle		
(ou *Histoire de L'URSS*),19, 22		
Elsa,19		
La Semaine sainte,19		
Les Beaux quartiers,19		
Les Voyageurs de l'impériale,19		
Le Crève-coeur,19		
Les Yeux d'Elsa,19		
	Mille regrets,20	
Servitude et grandeur		
des Français,21	"Henri Castellat",21	
	"Le Destin personnel",21	
	Le Cheval blanc,21	
	Les Manigances,21	
"Le Droit romain n'est plus",22	"Les Amants d'Avignon",22	
"Les jeunes gens",22		
"Les Rencontres", 22		
"Le Mentir-vrai", 23		

Tome 7 (*Les Cloches de Bâle*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
Le Paysan de Paris,13 *Front rouge*,13 *Les Cloches de Bâle*,16,19-22, 24,26,27,30-41 *Le Fou d'Elsa*,21		*La Parisienne*,23 *Fromont jeune et Risler aîné*, 23 *Les Liaisons dangereuses*,26 *Les Hauts de Hurlevent*,29
Le Monde réel, 31,32 *Les Beaux quartiers*,31,32,40 *Les Communistes*,31,35		*Jean-Christophe*,31
		La Comédie humaine,32 *L'Histoire des Treize*,32 *La Rabouilleuse*,32 *Vautrin*,32
Aurélien,33,41	"La Femme au diamant",33 "Les Amants d'Avignon",33,42 *Le Cheval blanc*,33	
La Semaine sainte,34,36,41 "Le Mentir-vrai",34 "Le Carnaval", 35 *Les Voyageurs de l'impériale*,35 *Le Libertinage*,35 "Lorsque tout est fini",36 *Pour un réalisme socialiste*,37		
		Le Mariage de Figaro,40
	Le Monument,42	

Tome II (*Les Beaux quartiers*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
Les Beaux quartiers,11,13-20,22-24, 27,29,32,35,37,39,43,44		
Le Monde réel,11,18		
Les Cloches de Bâle,11,12,20,21,30, 43		
La Défense de l'infini,16		
Aurélien,16,19,32		
La Mise à mort,17,18,34,35,43	"Les Amants d'Avignon",17	
	Anne-Marie,17	
	Les Fantômes armés,17,35	
Les Communistes,18		
		La Femme blonde,19
La Semaine sainte,22		
	Le Grand Jamais,23	
		Mont de piété,27
		Rose des vents,27
		Feu de joie,27
		Le Corset Mystère,27
		Le Bon apôtre,28
Anicet,28		
Les Aventures de Télémaque,28		
"Asphyxies",28		
Le Libertinage,28		
Le Paysan de Paris,28,39,43		
"Le Mentir-vrai",30		
La Peinture au défi,33		
		D'un réalisme sans rivages,33
	L'Inspecteur des ruines,34	*Poésies*,34
		Trilby,34
		Grenade,34
		Bérénice,34
		Une femme mariée,35
	Les Manigances,35	*Le Voir et le savoir*,35
	Luna Park,35	
	Le rendez-vous des étrangers,35	
	Le Cheval roux,35	
	L'Ane,35	
	"Le Mythe de la baronne Mélanie",35	
		Funérailles de Phocion,36
[*Treize études*,37]		[*Treize études*,37]
Les Voyageurs de l'impériale,39		*Salammbô*,39
Le Roman inachevé,39,40		
Il ne m'est Paris que d'Elsa,41		
		Le Temps des cerises,42
		L'Itinéraire d'Aragon,43.

Tome 15 (*Les Voyageurs de l'impériale*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
Les Voyageurs de l'impériale,12,13, 15,17-28		
		Vierges d'Orient,14
Les Cloches de Bâle,17,23 *Les Beaux quartiers*,17 "Le Mentir-vrai",18 *Les Communistes*,19		
		Werther,19 *Illusions perdues*,19 *Dominique*,19 *Lady Macbeth du canton de Mtensk*,19 *Peter Ibbetson*,19 *Le Grand Meaulnes*,19 *Les Cavaliers*,19 *Gouverneurs de la rosée*,19 *Le Guépard*,19
Le Roman inachevé,20-21 "Marguerite Marie et Madeleine",20 *Feu de joie*,20 "Vie de Jean-Baptiste A",20 *Anicet*,21 *Le Crève-coeur*,25,27 "Vingt ans après",27 *Le Paysan de Paris*,27 *Aurélien*,27		*L'Etrangère* (Bellini),20 *L'Italienne à Alger*, 20 *La Muette*,20 *Norma*,20 *L'Etrangère* (Ferré),21

Tome 19 (*Aurélien*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
Aurélien,11-23		
Entretiens avec Francis Crémieux,11		
		Chéri,12
		La fin de Chéri,12
La Défense de l'infini,15		
"Le Cahier noir",15		
Les Beaux quartiers,15		
Blanche ou l'oubli,15,18		
La Mise à mort,15,18		
Le Fou d'Elsa,15,18		
"Il n'y a pas d'amour heureux",15		
Les Voyageurs de l'impériale,16,20 21,23	*Le Cheval blanc*,16,17,19-23	
Anicet,18		
	Mille Regrets,19	
Le Monde réel,20,22		
	Le premier accroc coûte deux cent francs,21	
	"Les amants d'Avignon", 21	
Les Communistes,22		

Tome 26 (*Les Communistes*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
Le Monde réel,293,313,321 *Les Communistes*,293,294,299-313,321 *Les Cloches de Bâle*,294 *Les Beaux quartiers*,294 *Les Voyageurs de l'impériale*,294,299 *Aurélien*,294,299,301		*L'Astrée*,295,296 *La Nouvelle Héloïse*,295 *Don Quichotte*,295 *Le Rouge et le noir*,295 *James Bond*,296 *Fantomas*,296 *Naz-en-l'air*,296 *La Jeune fille Violaine ou L'Annonce faite à Marie*,299 *Hamlet*,299 *L'Education sentimentale*,299 *La Chanson de Roland*,307 *Histoire du Parti communiste (bolchévik) de l'URSS*,310
La Semaine sainte,313 *Le Fou d'Elsa*,313 *La Mise à mort*,313,323	*Le Grand Jamais*,316,321,323	*Alice au Pays des merveilles*, 318 *Poisson soluble*,318 *Les Mamelles de Tirésias*,320 *Les Champs magnétiques*,320

Tome 29 (*La Semaine sainte*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
La Semaine sainte,11-19		*L'Education sentimentale*,11
Les Communistes,11-14,17,18		*Guerre et Paix*,11
Aurélien,12,14		
Le Paysan de Paris,12		
Les Cloches de Bâle,12		
	Le Cheval blanc,15	
"La rose et le réséda",16		
"Celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas",17		
		Smara,17
	L'inspecteur des ruines,19	*Don Juan* (Hoffmann),19

Adolphe II, 38
Alcide ou De l'esthétique du saugrenu *II, 25,26*
Alice au pays des merveilles XXVI, 318
"Les Amants d'Avignon" IV, 22; VII, 33,42; XI, 17; XIX, 21
L'Ame XI, 35
Anicet ou le panorama II, 15,18,20,22,23,25,31,32,35; XI, 28; XV, 21; XIX, 18;
Anne-Marie XI, 17
L'Annonce faite à Marie XXIX, 299
A Rebours II, 32
"L'Armoire à glace un beau soir" II, 36,37
"Asphyxies" II, 37,38; XI, 28
L'Astrée XXVI, 295,296
A Tahiti II, 38; XI, 28
"Au pied du mur" II, 36-38
Aurélien II, 23,26; IV, 14; VII, 33,41; XI, 16,19,21; XV, 27; XIX, 11-23; XXVI, 294, 299, 301
Les Aventures de Télémaque II, 23,24,32; XI, 28
Les Beaux quartiers II, 22,23; IV, 19; VII, 31,32,40; XI, 11, 13-20,22-24,27,29,32,35,37, 39,43,44; XV, 17; XIX, 15; XXVI, 294
Bérénice XI, 36
Le Billet de logement II, 12
Blanche ou l'oubli XIX, 15,18
Le Bon apôtre XI, 28
Bonsoir, Thérèse IV, 19,20
"*Le Cahier noir*" II,39; IV, 13,14; XIX, 15
"Le Carnaval" VII, 19
Les Cavaliers XV, 19
"Celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas" XIX, 17
Les Champs magnétiques XXVI, 320
La Chanson de Roland XXVI, 307
Les Chants de Maldoror II, 32,37
Chéri XIX, 12
Le Cheval blanc IV, 19,20; VII, 33; XIX, 16,17, 19-23; XXIX, 15
Le Cheval roux XI, 35
Les Cloches de Bâle II, 32,35; IV, 14,19; VII, 16,19-24,26,27,30-41; XI, 11,12,20,21,30,43; XV, 17, 23; XXVI, 294; XXIX, 12
La Comédie humaine VII, 32
Les Communistes VII, 31,35; XI, 18; XV, 19; XIX, 22; XXVI, 293,294,299-313, 321; XXIX, 11-14,17,18
Le Corset mystère XI, 27
Le Crève-coeur IV, 19; XV, 25,27
La Défense de l'infini II, 32,39; IV, 13; XI, 15; XV,21,22; XIX, 15

"La Demoiselle aux principes" II, 23,24,27
"Le Destin personnel" IV, 21
Dominique XV, 19
Don Juan (Hoffmann) XXIX, 19
Don Quichotte XXVI, 295
"Le Droit romain n'est plus" IV, 22
D'un réalisme sans rivages XI, 33
L'Education sentimentale XXVI, 299; XXIX, 11
Elsa IV, 19
Les Enfants de Cléopâtre II, 12, 14
"Entrée des Succubes" IV, 13
Entretiens avec Francis Crémieux XIX, 11
"L'Extra" II, 32,36,37
Les Fantômes armés XI, 17,35
Fantômas II, 31; XXVI, 296
"La Femme au dianant" VII, 33
Le Feu II, 22
Feu de joie XI, 27; XV, 20
La Fin de Chéri XIX, 12
Les Fleuves et les heures II, 13
Le Fou d'Elsa IV, 19, 22; VII, 21; XIX, 15; XXVI, 313
Fromont jeune et Risler aîné VII, 23
Front rouge VII,13
Galileo Galilei IV, 18
Le Général Dourakine II, 12
Gouverneurs de la rosée XV, 19
Le Grand jamais XI, 23; XXVI, 316, 321,323
Le Grand Meaulnes *XV, 19*
"Le Grand Toré" II, 32,38
La grande Gaîté II, 36
Grenade XI, 34
Le Guépard XV, 19
Guerre et paix XXIX, 11
Hamlet XXVI, 299
Les Hauts de Hurlevent VII, 29
"Henri Castellat" IV, 21
L'Histoire de l'URSS (ou *L'Histoire parallèle*) IV, 19,22
L'Histoire des Treize VII, 32
Histoire du parti communiste (bolchevik) de l'URSS XXVI, 310
Hourrah l'Oural IV, 19
Les Illuminations II, 17
Les Illusions perdues XV, 19
Il ne m'est de Paris que d'Elsa XI, 41
Il n'y a pas d'amour heureux XIX, 15
Impressions d'Afrique II, 32
L'Inspecteur des ruines XI, 34; XXIX, 19
L'Itinéraire d'Aragon XI, 43
James Bond XXVI, 296
Le Jardin de Bérénice II, 32,34
Jean Christophe VII, 31
"Les Jeunes gens" IV, 22

(*La Jeune fille Violaine, voir L'Annonce faite à Marie*)
Lady Macbeth du canton de Mtensk XV, 19
"Une lettre à Francis Viélé Griffin" IV, 13
Lettres de guerre II, 20
Les Liaisons dangereuses VII, 26
Le Libertinage II, 12,24,31,38,39; IV, 13; VII, 35; XI, 28
"Lorsque tout est fini" II, 32; VII,36
Luna Park XI, 35
"Madame à sa tour monte" II, 31,32
Les Mamelles de Tirésias II, 25; XXVI, 320
Les Manigances IV, 21; XI, 35
"Marguerite Marie et Madeleine" XV, 20
Le Mariage de Figaro VII, 40
"Le Mentir-vrai" IV, 23; VII, 34; XI, 30; XV, 18
Mille regrets IV, 20; XIX, 19
La Mise à mort XI, 17,18,34,35,43; XIX 15,18,19 XXVI, 313,323
Le Monde réel VII, 31,32; XI, 11,18; XIX, 20,22; XXVI, 293,313,321
Mont de piété XI, 27
Le Monument VII, 42
"Le Mythe de la baronne Mélanie" XI, 35
Naz-en-l'air II, 31
La Nouvelle Héloïse XXVI, 295
Un oncle d'Amérique II, 12
L'Otage II,13
"Les Paramètres" II, 32,36,37
"Paris la nuit/Les Plaisirs de la capitale" II, 37,38
La Parisienne VI, 23
Le Paysan de Paris II, 22,39; IV, 13; XI, 28,29,43; XV, 27; XXIX, 12
La Peinture au défi XI, 33
Peter Ibbetson XV, 19
"Poème à crier dans les ruines" II, 36
Poésies II, 32
Poisson soluble XXVI, 318
Pour un réalisme socialiste VII, 37; XI, 33
Le Premier accroc coûte deux cents francs XIX, 21
"Quelle âme divine!" II, 12,13
La Rabouilleuse VII, 32
"Les Rencontres" IV, 23
Le Rendez-vous des étrangers XI, 35
Le Roman inachevé XI, 39,40; XV, 20,21
"La Rose et le réséda" XXIX, 16
Rose des vents XI, 27
Le Rouge et le noir XXVI, 295
Les Rougon-Macquart II, 13
Les Rouné II, 13
La Sainte Russie IV, 16
Salammbô XI, 39
La Semaine sainte IV, 19; VII, 34,36,41; XI, 22;

XXVI, 313; XXIX, 11-19
Servitude et grandeur des Fançais IV, 21
[*Sganarelle ou le "saugrenu" imaginaire* II, 28]
Smara XXXI, 17
Sous l'oeil des barbares II, 31,38
Tamerlan II, 13
Traité du style IV, 13
Treize études XI, 37
Trilby XI, 34
Les Vampires II, 31
Vautrin VII, 32
"Vie de Jean- Baptiste A‡" XV, 20
Vierges d'orient XV, 14
"Vingt ans après" XV, 27
Le Voir et le savoir XI, 35
Le Voleur de Talan II, 20
Les Voyageurs de l'impériale IV, 19; VII, 35; XI, 39; XV, 12,13,15,17-28; XIX, 16,20,21,23; XXVI, 294,299
Werther XV, 19
(*Wuthering Heights*, voir *Les Hauts de Hurlevent*)
Les Yeux d'Elsa IV, 19
Zoo ou la troisième Héloise II, 37,38

Index des oeuvres musicales, picturales et cinématographiques

[*Le Chalet* II, 16]
Judex II, 31
La Femme blonde XI, 19
Une femme mariée XI, 35
L'Etrangère (Bellini) XV,20
L'Etrangère (Léo Ferré) XV,21
Funérailles de Phocion XI, 36
L'Italienne à Alger XV,20
La Muette de Portici XV,20
Norma XV,20
[*Parade* II,28]
[*Petrouchka* II,28]
Le Temps des cerises XI, 42

Index des journaux, revues et publications périodiques

L'Air du mois XV, 34
Broom II, 36
Ce Soir XV, 24
Commune XI, 44
Les Ecrits nouveaux II, 24
L'Emancipation nationale XIX, 13
La Femme française II, 38
Guide bleu XI, 14,15
L'Humanité IV, 15,18; VII,23,28; XI,21,43; XXIX, 17
Journal de la jeunesse II,13
Journal des voyages II,13
Les Lettres françaises XI, 33; XXVI, 309
Literaturnaïa Gazeta XI, 35
Littérature IV, 13; XI, 44
Littérature internationale IV, 17
Mon Beau livre II,13
Mon Bonheur II,13
Le Monde XXVI, 309
Mon Journal II,13
Nouvelle revue française XV, 35
Les Nouvelles littéraires XXIX, 12
Le Populaire XXVI, 311-313
Querschnitt II, 12
La Révolution surréaliste II, 39; IV, 13
La Revue européenne II, 39; IV, 13
SIC II, 25; XI, 38
The Dial II, 31
Vanity Fair XV, 23

Index des personnages

Tome2 (*Anicet, Le Libertinage*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
Charles d'Orléans,13		
Hafiz,13		
Anicet,17,19,20,21		
L*, 17		
Hortense,17		
Arthur,17,21		
Gertrud,17		
Viagère,17		
Mirabelle,17,19-22,31,35		
Ange Miracle,18		
Jean Chipre,18,20		
Professeur Omme,18		
Bleu,18,20,21		
Pol,18		
Baptiste Ajamais,18		
Trainée,19		
Princesse Merov,19		
Marina,19		
Boulard aîné,19		
Pedro Gonzales,19		
L'homme pauvre,19		
Le couple Gonzales,20		
Le Marchesino,21		M. de Pourceaugnac,21
Mary de Perseval,23		
Denis,23,24,32,38		
Alcide,26,38		
Monsieur Cognac,26		
Monsieur Boylesve,27		
Matisse (*Mme à sa tour monte)31,32		
Clément Grindor,32,35		Des Esseintes,32
Céline,32,37		Philippe, 32
Eléonore,32		Petite Secousse,32
Catherine Simonidzé,35		
Mau-la-Sagesse,35		
B.,35		Fantômas,35
		Néron,36
		Sénèque,36
		Iago,36
Léonore,37		
Mélanie,37		
Pierre,37		
Frédéric,37		
Le Speaker,37		
Frédéric-Pierre,38		
		Obermann,39

Tome 4 (nouvelles)

ARAGON	ELSA	AUTRES
	Charlotte,21	
	Michel Vigaud,21	
	Henri Castellat,21	

Tome 7 (*Les Cloches de Bâle*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
		Don Quichotte,14
		Julien Sorel,14
Guy de Nettencourt,17,18,27		
M. Romanet,17,18,27		
Diane de Nettencourt,18,20,23, 27,29,37,40		
Colonel Dorsch,18		
Sabran,18		
Brunel ou Brunelli,18-20 25,30,31		
Wisner,19,30,31		
Catherine Simonidzé,20,23-26, 29,30,34,37,40		
Les Mercurot 20		
Desgouttes-Valèze,20,23		
Hélène Mercurot,23		
M.Simonidzé,23		
Martha Jonghens,25		
Libertad,25,31		
Jean Thiébault,25,30		
Mme de Lérins,27		
		Catherine Earnshaw,29,30 34
		Heathcliff,30
Joris de Houten,31,35		
	Célestin,33	
Jacques,34		
Elisabeth [1],34,		
Sonia,34		
Katia,34		
Pierre,35		
Abbé Prangaud,35		
Pascal Mercadier,35		
Jeannot ou Jean-Blaise,35		
Werner,35		
Bande Bonnot,36		
Clara Zetkin,37,38		
		Suzanne,40
		La Comtesse,40

1. Nous distinguons par son prénom le personnage du "Mentir-vrai" de celui des *Cloches*.

Tome II (*Les Beaux quartiers*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
Diane de Nettencourt,12		
Clara Zetkin,12		
La famille Simonidzé,12		
Catherine Simonidzé,12		
Emile Barrel,14		
Les Barrel,14,15		
Les Barbentane,14,16		
Armand Barbentane,14,17,18,20, 22-24,32,40		
Avril,14		
Adrien Arnaud,16		
Leurtillois,16		
François de Loménie,16,17		
Maria Pallatini,16-19,22		
Respellière,17		
Carlotta Beneduce,17-19,21,22, 29-31,40		
Edmond Barbantane,17,18,22-24, 29-32,40,43	Célestin,17	
Thérèse,17		
Jean de Moncey,18		Dr Jekyll et Mr Hyde,18
Du Paty de Clam,20		
Richard Grésandage,20,21,30		
Joseph Quesnel,21,30,40,43,44		
Jeanne Cartuywels,21,30		
Charles Leroy,21,22,42		
Colombin,21,22,42		
Elise Grésandage,21		
Esther Barrel,29		
Micheline Cartuywels,30		
Les frères Barbentane,31		
Mme Beurdeley,32		
		Don Juan,34
		Oedipe,34
		Le Cid Campeador,34
	Antoine Blond,34,35	
		M.Jourdain,35
Pierre Mercadier,39		

Tome 15 (*Les Voyageurs de l'impériale*)

ARAGON	ELSA	AUTRES

Pierre Mercadier,13,17-19,21
22,26
Paulette Mercadier,17-19
Pascal Mercadier,17-19,22
Dora,17,21,22
Blanche,18
Jeannot ou Jean-Blaise
Mercadier, 18-20,22
Levet-Duguesclin,18
Mme Seltsam,20
Sophie Seltsam,20
Les Dames Manescù,20
M. Werner,20
Jean-Baptiste A*,20,21

Tome 19 (*Aurélien*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
Aurélien Leurtillois,11-16,20-23		
		Chéri,12,13
Bérénice 14-16,23,33		
Blanche,15		
Edmond Barbentane,15		
Blanchette,15		
Fougère,15		
	Michel Vigaud,16,19-23	
	Les frères Sagoin,19	
	Adèle,19	
Jean Mercadier,20		
Pascal Mercadier,20,21		
	Simone,22	
	Louise Delfort,22	

BIBLIOTHÈQUE « DE LA »

ARAGON ELSA AUTRES

Hippolyte,302
Jean de Moncey, 305-307,310,313
Les d'Aigrefeuille,305
Cécile,305-307
Felzer-Politzer,308,309
Borman-Solomon,308-310
Paul Langevin,308-310
de Monzie,308,309
Dr Cesbron,309
Ilya Ehrenbourg,309,310
Raoul Blanchard, 310-312
Bastien Prache,311
César Dansette,311
Clodius,311
Armand Barbentane,312,313
Decker,312,313
Paul Faure,313
Brossolette,313

Tome 29 (*La Semaine sainte*)

ARAGON	ELSA	AUTRES
		Julien Sorel,11
		Bezoukhov,11
Berthier,13,18,19		
La Rochefoucault-Liancourt,13		
Richelieu,13		
Paul Reynaud,13,17		
Anatole de Monzie,13,17		
Colonel Avoine,13		
	Michel Vigaud,15	
Jean de Moncey,17,19		
Michel Vieuchange,17		
Abbé Blomet,17		
Général Dame,17		
Général Molinié,17		
Général Langlois,17		
Général Prioux,17		
Général La Laurencie,17		
Général Billotte,17		
Général Blanchard,17		
Lieutenant de Versigny,17		
Colonel Marc,18		
Aurélien Leurtillois,19		
Armand Barbentane,19		
	Antoine Blond,19	

Index général des personnages d'Aragon

A° Jean-Baptiste (*Feu de joie*) XV,20,21
Ajamais Baptiste *(Anicet)* II,18
Aigrefeuille d'(*Les Communistes*) XXVI,305
Alcide (*Alcide ou De l'esthétique du Saugrenu*) II,26,38
Anicet (*Anicet*) II,17,19-21
Arnaud Adrien (*Les Beaux quartiers*) XI,16
Arthur (*Anicet*) II,17,21
Avoine C°¹ (*Les Communistes*) XXIX,13
Avril (*Les Beaux quartiers*) XI,14

B. (*Libertinage*) II,35
Barbentane Armand *(Les Beaux quartiers)* XI,14,17,18,20,22-24,32,40;
XXVI,312,313
XXIX,19
Barbentane Edmond *(Les Beaux quartiers)* XI,17,18,22-24,29-32,40,43; XIX,15
Barbentane (famille) *(Les Beaux quartiers)* XI,14,16
Barbentane (frères) (*Les Beaux quartiers*) XI,31
Barrel Emile (*Les Beaux quartiers*) XI,14
Barrel Esther (*Les Beaux quartiers*) XI,29
Barrel (famille) (*Les Beaux quartiers*) XI,14,15
Beneduce Carlotta (*Les Beaux quartiers*) XI,17-19,21,22,29-31,40
Bérénice (Morel) (*Aurélien*) XIX,14-16,23,33
Berthier (M^me^¹) (*La Semaine sainte*) XXIX,13,18,19
Beurdeley Mme (*Les Beaux quartiers*) XI,32
Billotte G^me^¹ (*Les Communistes*) XXIX,17
Blanchard G^me^¹ (*Les Communistes*) XXIX,17
Blanchard Raoul (*Les Communistes*) XXVI,310-312
Blanche ("Cahier noir") XIX,15
Blanche (*Blanche*) XIX,15
Blanche (Pailleron) (*Les Voyageurs de l'impériale*) XV,18
Blanchette (Barbentane) (*Les Beaux quartiers*) *XIX,15*
Bleu (Anicet) II,18,20,21
Blomet abbé *(Les Communistes)* XIX,17
Bonnot (*Les Cloches*) VII,36
Boulard aîné *(Anicet)* II,19
Boylesve (*Alcide*) II,27
Brossolette Pierre (*Les Communistes*) XXVI,313
Brunel (Brunelli) (*Les Cloches*) VII,18-20,25,30,31

Cartuywels Jeanne (*Les Beaux quartiers*) XI,21,30
Cartuywels Micheline (*Les Beaux quartiers*) XI,30
Cécile (Wisner) (*Les Communistes*) XXVI,305-307

Les personnages sont présentés dans l'ordre alphabétique de leur nom de famille. Lorsqu'ils ne sont connus ou cités par Aragon que par leur prénon ou surnom, ils sont alors classés à ce prénom ou surnom.
Nous n'indiquons pour chacun qu'une oeuvre (roman ou recueil).

Céline (*Libertinage*) II,32,37
Cesbron Dr (*Les Communistes*) XXVI,309
Chipre Jean (*Anicet*) II,18,20
Clodius (*Les Communistes*) XXVI,311
Cognac M. (*Alcide*) II,26
Colombin (*Les Beaux quartiers*) XI,21,22,42

Dame 6e1 (*Les Communistes*) XXIX,17
Dansette César (*Les Communistes*) XXVI,311
Decker (*Les Communistes*) XXVI,312,313
Denis (*Libertinage*) II,23,24,32,38
Desgouttes-Valèze (*Les Cloches*) VII,20,23
Dora (*Les Voyageurs*) XV,17,21,22
Dorsch Col. (*Les Cloches*) VII,18
Du Paty de Clan (*Les Beaux quartiers*) XI,20

Ehrenbourg Ilya (*Les Communistes*) XXVI,309,310
Eléonore (*Libertinage*) II,32
Elisabeth ("Mentir-vrai", cf. aussi Simonidzé C.) VII,34

Faure Paul (*Les Communistes*) XXVI,313
Frédéric-Pierre (*Libertinage*) II,38

Gertrud (*Anicet*) II,17
Gonzales (couple) (*Anicet*) II,20
Gonzales Pedro (*Anicet*) II,19
Grésandage Elise (*Les Beaux quartiers*) XI,21
Grésandage Richard (*Les Beaux quartiers*) XI,20,21,30
Grindor Clément (*Libertinage*) II,32,35

Hafiz (*Tamerlan*, tragédie de l'enfant) II,13
Homme Pauvre (l') (*Anicet*) II,19
Hortense (*Anicet*) II,17
Houten (Joris de) (*Les Cloches*) VII,31,35

Jacques ("Mentir-vrai") VII,34
Jonghens Martha (*Les Cloches*) VII,25

Katia ("Mentir-vrai") VII,34

L*, (*Anicet*) II,17
La Laurencie Ge1, (*Les Communistes*) XXIX,17
Langevin Paul (*Les Communistes*) XXVI,308-310
Langlois Ge1 (*Les Communistes*) XXIX,17
La Rochefoucault-Liancourt (*Semaine sainte*) XXIX,13
Léonore (*Libertinage*) II, 37
Lérins Mme (*Les Cloches*) VII,27
Leroy Charles (*Les Beaux quartiers*) XI,21,22,42
Leurtillois Aurélien (*Aurélien*) *XI,16; XIX,11-16,20-23; XXIX,19*
Levet-Duguesclin (Les Voyageurs) XV,18
Libertad (*Les Cloches*) VII,25,31
Loménie (François de) (*Les Beaux quartiers*) XI,16,17

Manescù (Mmes) (*Les Voyageurs*) XV,20
Marc C°¹ (*Les Communistes*) XXIX,18
Marchesino (*Anicet*) II,21
Marina (*Anicet*) II,19
Matisse (*Libertinage*) II,31,32
Mau-la-Sagesse (*Libertinage*) II,35
Mélanie (*Libertinage*) II,37
Mercadier Jean (Jeannot, Jean-Blaise) (*Les Voyageurs*) VII,35; XV,18-20,22; XIX,20
Mercadier Pascal (*Les Voyageurs*) VII,35; XV,17-19,22; XIX,20,21
Mercadier Paulette (*Les Voyageurs*) XV,17-19
Mercadier Pierre (*Les Voyageurs*) XI,39; XV,13,17-19,21,22,26
Mercurot Hélène (*Les Cloches*) VII,23
Mercurot (les) (*Les Cloches*) VII,20
Mérov (Princesse) (*Anicet*) II,19
Mirabelle (*Anicet*) II,17,19-22,31,35
Miracle Ange (*Anicet*) II,18
Molinié G^al (*Les Communistes*) XXIX,17
Moncey (Jean de) (*Les Communistes*) XI,18; XXVI,305-307,310,313; XXIX,17,19
Monzie (Anatole de) (*Les Communistes*) XXVI,308,309; XXIX,13,17
Morel (voir Bérénice)

Nettencourt (Diane de) (*Les Cloches*) VII,18,20,23,27,29,37,40; XI,12
Nettencourt (Guy de) (*Les Cloches*) VII,17,18,27

Omne Pr, (*Anicet*) II,18
Orléans (C. d') (*L'Otage*, tragédie de l'enfant) II,13

Pallatini Maria (*Les Beaux quartiers*) XI,16-19,22
Perseval (Mary de) (*Aurélien*) II,23
Pierre ou Frédéric (*Libertinage*) II,37
Pierre ("Le Carnaval") VII,35
Pol (*Anicet*) II,18
Politzer Georges (Felzer) (*Les Communistes*) XXVI,308,309
Prache Bastien (*Les Communistes*) XXVI,311
Prangaud abbé ("Le Mentir-vrai") VII,35
Prioux G^al (*Les Communistes*) XXIX,17

Quesnel Joseph (*Les Beaux quartiers*) XI,21,30,40,43,44
Respellière (*Les Beaux quartiers*) XI,17
Reynaud Paul (*Les Communistes*) XXIX,13,17
Richelieu (A-E duc de) (*Semaine sainte*) XXIX,13
Romanet M., (*Les Cloches*) VII,17,18,27

Sabran (*Les Cloches*) VII,18
Seltsam Mme (*Les Voyageurs*) XV,20
Seltsam Sophie (*Les Voyageurs*) XV,20
Simonidzé Catherine (*Les Cloches*) II,35; VII,20,23-26,29,30,34,37,40 XI,12
Simonidzé (famille) (*Les Cloches*) XI,12
Simonidzé (père) (*Les Cloches*) VII,23

Sonia, ("Le Mentir- vrai") VII,34
Solomon Jacques (Borman) (*Les Communistes*) XXVI,308-310
Speaker (Le) (*Anicet*) II,32,37

Thérèse (*Les Beaux quartiers*) XI,17
Thiébault Jean (*Les Cloches*) VII,25,30
Traînée (*Anicet*) II,19

Versigny L' (*Les Communistes*) XXIX,17
Viagère (*Anicet*) II,17
Vieuchange Michel (*Les Communistes*) XXIX,17

Werner (*Les Voyageurs*) VII,35; XV,20
Wisner voir Cécile
Wisner (*Les Cloches*) VII,19,30,31

Zetkin Clara (*Les Cloches*) VII,37,38; XI,12

Index des personnages d'Elsa Triolet

Adèle (*Le Cheval blanc*) XIX,19

Blond Antoine (Antonin) (*Inspecteur des ruines*) XI,34,35; XXIX,19

Castellat Henri (*Mille regrets*) IV,21
Célestin ("Les Amants d'Avignon") VII,33; XI,17
Charlotte (*Mille regrets*) IV,21

Delfort Louise (*Le Premier accroc*) XIX,22

Sagoin (frères) (*Le Cheval blanc*) XIX,19
Simone (*Le Cheval blanc*) XIX,22

Vigaud Michel (*le Cheval blanc*) IV,21; XIX,16,19-23; XXIX,15

Index des personnages (autres)

Almaviva (Comtesse) (Beaumarchais)	VII,40
Bezoukhov (Tolstoï)	XXIX,11
Chéri (Colette)	XIX,12,13
Cid Campeador	XI,34
Des Esseintes (Huysmans)	II,32
Don Juan	XI,34
Don Quichotte (Cervantès)	VII,14
Earnshaw Catherine (Emily Brontë)	VII,29,30
Fantômas (Marcel Allain et Emile Souvestre)	II,35
Heathcliff (Emily Brontë)	VII, 30
Hippolyte (Racine)	XXVI,302
Iago (Shakespeare)	II,36
Jekyll Dr et Hyde Mr (Stevenson)	XI,18
Jourdain M. (Molière)	XI,35
Néron (Racine)	II,36
Obermann (Senancourt)	II,39
Oedipe	XI,34
Petite Secousse (Barrès)	II,32
Philippe (Barrès)	II,32
Pourceaugnac (M. de) (Molière)	II,21
Sénèque (Barrès)	II,36
Sorel Julien (Stendhal)	VII,14; XXIX,11
Suzanne (Beaumarchais)	VII,40

Index des noms de personnes

Tome 2 (*Anicet, Le Libertinage*)

ARTISTES, AUTEURS, CREATEURS	LECTEURS, CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
Shakespeare, 12, 36			
Mouëzi-Eon, 12			
Cléo de Mérode, 12			
Brigitte Bardot, 12			
	Marguerite, 12		
Zola, 13			
Balzac, 13			
Stendhal, 13			
		Charles d'Orléans, 13	
Gide, 15, 18, 29, 35			
Elsa, 15			
		Goethe, 17	
			Fredirika Brion, 17
		Rimbaud, 17	
		Schiller, 17	
		Lélian-Verlaine, 17	
			Gaston Gallimard, 18
		Cocteau, 18, 20	
		Max Jacob, 18, 21	
			Jean Chiappe, 18
		Valéry, 18, 20	
		Picasso, 18, 20, 21,	
		Chaplin, 18, 20	
		Breton, 18	
		Lise (*die Gänse Lisel*), 19	
		Jacques Vaché, 19	
		Ducasse, 19	
		Diego Rivera, 19	
		Léonce Rosenberg, 19	
			Lacenaire, 19
			Landru, 19
		Reverdy, 20	

Nous reprenons, dans la présentation par tome, les fonctions attribuées par le préfacier *O.R.C.*. Le même nom peut donner lieu à plusieurs entrées. Exemple : Roger Garaudy, auteur de *Un réalisme sans rivages* sera mentionné dans la première colonne, le critique des *Beaux quartiers dans la seconde*.

Tome 2 (Anicet, Le Libertinage)

ARTISTES,AUTEURS,CREATEURS	LECTEURS,CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
Delaunay,20			
Vaché,20			Mata-Hari,21
Breton,20,22,31			
		Apollinaire,22	
Matisse,23			
Théophile de Viau,24			
			Paul Budry,24
Apollinaire,25			
[Pierre Cèpe,25,28 [1]]			
		[Poe,26 [2]]	
		[Molière,26]	
Jarry,31			
Rimbaud,31			
Ducasse,Lautréamont			
31,32,37			
Villiers de l'Isle-Adan,31			
Barrès,31,32,36			
		Bande Bonnot,32,35	
Huysmans,32			
Roussel,32			
			Doucet,32
Eluard,32			
		Raymond-la-Science,35	
Racine,36			
Chklovski,37			
Pougny,38			
Gorki,38			
Elsa,38			
Constant,38			
[Mme de Staël,38]			
Sénancourt,38			

---

1. Pseudonyme d'Aragon.
2. Sauf indication contraire, les noms notés entre parenthèses apparaissent dans des citations.

Tome 4 (nouvelles)

ARTISTES,AUTEURS,CREATEURS	LECTEURS,CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
Villon,14			
Maupassant,15			
Binet-Valmer,15			
			Vaillant-Couturier,15
Elsa Triolet,16			
Georges Sadoul,16			
Thomas Mann,17			
Heinrich Mann,17			
			Van der Lubbe,17
			Vitali Primakov,17
Günther,17			
Jean-Richard Bloch,18			
André Malraux,18			
Bertold Brecht,18			
Johannès Becher,18			
		Clara Zetkin,19	
			Robert Denöel,19
Roger Martin du Gard,21			
Joè Bousquet,21			
Max Jacob,21			
André Maurois,22			

Tome 7 (*Les Cloches de Bâle*)

ARTISTES,AUTEURS,CREATEURS	LECTEURS,CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
Cervantès,14			
Stendhal,14,22,30			
[Elsa Triolet,21 [1])			
	Elsa 21,23		
Bruno Jasienski,21			
	Bruno Jasienski,22		Denoël,22
Elsa Triolet,22,42			
Henri Becque,23			
Maupassant,23			
Alphonse Daudet,23			
Henri Barbusse,24			
Romain Rolland,24,26			
		Libertad,25,31	
Gorki,26			
Tolstoï,26			
Nietzsche,26			
			Marie,26
	Vaillant-Couturier,27		
			Vaillant-Couturier,27,28
			Lucien Sampaix,28
			Auguste Delaunes,28
			André Marty,28,29
	André Marty,28-29		
			Violette Nozières,29
			Stavisky (Affaire),29
			Prince (Affaire),29
Emily Brontë,29,30,34			
	Romain Rolland,30		
			Lépine,31
			Chiappe,31
			Jaurès,31
Balzac,32		Vidocq,32	
		Bande Bonnot,36	
		Géricault,37	
		Clara Zetkin,37,38	
	Marcel Cachin,38		

1. Mention dans la dédicace des *Cloches*

Tome 7 (*Les Cloches de Bâle*)

ARTISTES,AUTEURS,CREATEURS	LECTEURS,CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
Alphonse Mucha,39,40			
Gauguin,39			
Toulouse-Lautrec,39			
Albert Dürer,39			
Rousseau,39			
			Mme de Warens,39
			Poincaré,40
		Paris,40	
Constantin Paoustovski,40,41			Gallimard,40
Matisse,40			
Lydia Delt,40 [1]			Lydia Delt,40

1. Mentionnée comme traductrice du livre de Paoustovski et secrétaire de Matisse.

Tome II (*Les Beaux quartiers*)

ARTISTES,AUTEURS,CREATEURS	LECTEURS,CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
André Gide,11			
Gorki,11			
Elsa Triolet,11,23,34,35			
Jean Lods,13			
Mme de Sévigné,14			
			"Arthur Rimbaud" (enseigne),15
		François Ier,16	
Charles Lamb,18			
Le Titien,19			
Corrège,19			
Manet,19			
		[Du Paty de Clam,20]	
Picasso,20,34,[38]			
		Poincaré,22	
Georges Auric,26			
Beethoven,26			
Georges Braque,27			
Pierre Reverdy,27,[38]			
André Breton,27,37			
Philippe Soupault,27,28			
Paul Eluard,27			
Robert Desnos,27			
Marcel Duchamp,28,29			
Max Ernst,28			
Francis Picabia,28 [1]			
Footitt (clown),28			
		Garibaldi,29	
Giorgio de Chirico,29			
			Breton,29
			Napoléon III,29
			Alberto Savinio,29
Vinci,29			
			Gustave,30-31
Jean-Richard Bloch,33			
André Malraux,33			
John Heartfield,33			
Adolf Hoffmeister,33			

---

1. Dédicataire de "Asphyxies".

Tome II (*Les Beaux quartiers*)

ARTISTES,AUTEURS,CREATEURS	LECTEURS,CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
Roger Garaudy,33,34			
Ducasse,34		Cid Campeador,34	
La Rochefoucauld,34			
Vauvenargues,34			
Hoffmann,34,35			
Hugo,35			
Du Maurier,35			
Mickhaël Svetlov,35			
			Constantin Simonov,35
Godard,35,36			
Racine,36			
Swift,36			
Lewis Caroll,36			
Alfred Jarry,36			
Poussin,36,46			
Pierre Schneider,36,46			
	[Lomènie de Brienne,36]		
André Masson,36			
Apollinaire,37,44			
[Renoir,38 ']			
			P. Albert-Birot,38,39
Flaubert,39			
			Jacques Baron,39
			Lépine,40
			Hennion,40
			Chiappe,40
			Dr Paul,42
			Vaillant-Couturier,43
			Elsa Triolet,43,46
			Colonel de la Roque,43
	Roger Garaudy,43		
	Van der Velde,43		
	Frederic Lefèvre,43		
Maïakovski,44			
Walt Disney,46			

---

1. La reproduction de la page de *SIC* comporte en outre les noms de Valéry, Larbaud, Derain, Jacob, Gris, Apollinaire, Braque, Matisse, Gide,, Léger, Reverdy, et Picasso. Nous ne donnons dans l'index que ceux cités également dans le texte.

Tome 15 (*Les Voyageurs de l'impériale*)

ARTISTES,AUTEURS,CREATEURS	LECTEURS,CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
		"Louis",11,12 ',[2]	
			Edmond Revel,12
		Fernand de Biglione, 12-17,19,21	
		Marguerite,13-17,19, [Marguerite,20],21	
		Les Massillon,14	
		Edmond,14,15,17,18	
			Monticelli,15
			Monet,15
			Renoir,15
			Sisley,15
			Clémenceau,16
			Sarrien,16
		Marthe,18	
		Dreyfus,18,27	
Leonardi,20		[Marie,20]	
		[Madeleine],Madeleine,20	
			Gallimard,20,24,25
[Aragon Louis,21]		Evêque de Clermont,21	
Léo Ferré,21			
Elsa Triolet,22,24			
			Eleonor Roosevelt,23
			Hickes,23
			Roosevelt,23
			Richard Wright,24
			Bucard,24
			Elsa Triolet,24,25, [Elsa 27]
			Jean Paulhan,24,25
Maiakovski,24			
			Robert Denoël,24

---

1. Le prénom d'Aragon est repris (en style direct puis indirect libre) de la bouche de sa mère. Pour ne pas compliquer inutilement l'index, nous considérerons que l'ensemble des personnages familiaux intervient à titre de pilotis.
2. La liste des occurrences, pour l'ensemble des membres de la famille, est peu significative, puisque nous ne compte que des prénoms et des noms, non de la présentation par le lien de parenté par exemple. Il nous semble que le maintien des critères choisis pour les autres préfaces permet cependant de distinguer l'originalité de celle des *Voyageurs*.

Tome 15 (*Les Voyageurs de l'impériale*)

ARTISTES,AUTEURS,CREATEURS	LECTEURS,CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
			Drieu la Rochelle,25 Claude Gallimard,25 Bob Sloane,25,27 Pétain,25 de Gaulle,25
	Jean Paulhan,26		

Tome 19 (*Aurélien*)

ARTISTES,AUTEURS,CREATEURS	LECTEURS,CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
	Francis Crémieux,11,15		
			Gallimard,11
		Drieu La Rochelle, 12-14	
Colette,12			
			Doriot,13
			Pétain,13
Valéry,14			
		Elsa Triolet,15	
Brassens,15			
Elsa Triolet,16-17,20			
			Elsa Triolet,17-18

A quoi s'ajoutent les initiales d'Aragon (A.,12,15,16-17) et de Francis Crémieux (C.,16-17).

Tome 26 (*Les Communistes*)

ARTISTES,AUTEURS,CREATEURS	LECTEURS,CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
D'Urfé,295			
Rousseau,295			
Rabelais,295			
Colette,296			
Willy,296			
Paul Adam,296			
H. de Régnier,296			
Jules Verne,296			
Lénine,296			
Proust,296			
Roussel,296			
Stendhal,297			
Lautréamont,297,298,318			
Claudel,299			
Shakespeare,299			
Flaubert,299			
Renoir,304			
		Politzer,308,309	
		Solomon,308-310	
		Langevin,308-310	
		de Monzie,308,309	
		Ehrenbourg,309,310	
Ehrenbourg,309			
P.Cot,309			
A. Dumas,310			
Picasso,310			
Staline,310			
		Staline,310	
		Serol,312	
		[Brossolette,313]	
		[Paul Faure,313]	
R. Garaudy,314			
Elsa Triolet,316,321,323			
P. Eluard,316			
J. Cardan,316-319			
Bombelli,316-318			
Gauss,316-318			
P. Bourget,317			
C. Nodier,317			
A. Robbe-Grillet,317			
Nerval,318			
Rimbaud,318			
Mallarmé,318,319			
E. Gallois,318			
L. Caroll,318			

Tome 26 (*Les Communistes*)

ARTISTES,AUTEURS,CREATEURS LECTEURS,CRITIQUES PILOTIS AUTRES

A. Breton,318-320
Hugo,319
Papus,319
Sâr Peladan,319
Apollinaire,320
P.Soupault,320
[Einstein,322]

Tome 29 (*La Semaine sainte*)

ARTISTES, AUTEURS, CREATEURS	LECTEURS, CRITIQUES	PILOTIS	AUTRES
C. Nodier, 11			
	J. d'Ormesson, 12, 13		
	G. d'Aubarède, 12		
		Berthier, 13, 18, 19	
		La Rochefoucault-Liancourt, 13	
		Richelieu, 13	
		P. Reynaud, 13, 17	
		A. de Monzie, 13, 17	
	P. de Boisdeffre, 13		
Balzac, 13			
Stendhal, 13			
			Claude Gallimard, 14
	Elsa Triolet, 14, 15		
	R. Rolland, 14		
Elsa Triolet, 15, 19		Géricault, 15	
		James Dean, 15	
		Michel Vieuchange, 17	
		Général Dame, 17	
		Général Molinié, 17	
		Général Langlois, 17	
		Général Prioux, 17	
		Général La Laurencie, 17	
		Général Billotte, 17	
		Général Blanchard, 17	
		Lieutenant de Versigny, 17	
		La Comtesse de Paris, 18	
		Colonel Marc, 18	
		Napoléon, 18	
		Louis XVIII, 18	
		Foch, 19	
		Gamelin, 19	
Hoffmann, 19			
J. Audiberti, 21			

Index général des noms de personnes

Adam Paul, XXVI,296
Albert-Birot Pierre, XI,38,39
Apollinaire Guillaume, II,22,25; XI,37,44; XXVI,320
Aragon (voir également Cèpe P.) XV,11,12,21
Aubarède Gabriel d', XXIX,12
Audiberti Jacques, XXIX,21
Auric Georges, XI,26

Balzac Honoré de, II,13; VII,32; XXIX,13
Barbusse Henri, VII,24
Bardot Brigitte, II,12;
Baron Jacques, XI,39
Barrès Maurice, II,31,32,36
Becher Johannès, IV,18
Becque Henry, VII,23
Beethoven Ludwig von, XI,26
Berthier M^al, XXIX,13,18,19
Biglione Fernand de (Toucas F.) XV,12-17,19,21
Billotte (Gal), XXIX,17
Binet-Valmer, IV,15
Blanchard (Gal), XXIX,17
Bloch Jean-Richard, IV,18; XI,33
Boisdeffre Pierre de, XXIX,13
Bombelli Raffaele, XXVI,316-318
Bonnot (Bande), II,32,35; VII,36
Bourget Paul, XXVI,317
Bousquet Joë, IV,21
Braque Georges, XI,27
Brassens Georges, XIX,15
Brecht Bertold, IV,18
Breton André, II,18,20,22,31; XI,27,29,37; XXVI,318-320
Brion Federika, II,17
Brontë Emily, VII,29,30,34
Brossolette Pierre, XXVI,313
Bucard Marcel, XV,24
Budry Paul, II,24

Cachin Marcel, VII,38
Cardan Jérôme, XXVI,316-319
Caroll Lewis, XI,36; XXVI,318
Cèpe Pierre (voir Aragon), II,25,28
Cervantès Miguel de , VII,14
Chaplin Charlie, II,18,20
Chiappe Jean, II,18; VII,31; XI,40
Chirico Giorgo de, XI,29
Chklovski Victor, II,37
Claudel Paul, XXVI,299

Clémenceau Georges, XV,16
Cocteau Jean, II,18,20
Colette Gabrielle-Sidonie, XIX,12; XXVI,296
Constant Benjamin, II,38
Corrège Antonio, XI,19
Cot Pierre, XXVI,309
Crémieux Francis, XIX,11,15

Dame (Gal), XXIX,17
Daudet Alphonse, VII,23
Dean James, XXIX,15
Delaunay Robert, II,20
Delaunes Auguste, VII,28
Delt Lydia, VII,40
Denoël Robert, IV,19; VII,22; XV,24
Desnos Robert, XI,27
Disney Walter Elias (Walt) XI,46
Doriot Jacques, XIX,13
Doucet Jacques, II, 32
Dreyfus Alfred, XV,18,27
Drieu La Rochelle Pierre, XV,25; XIX,12-14
Ducasse Isidore (voir Lautréamont)
Duchamp Marcel, XI,28,29
Dumas Alexandre, XXVI, 310
Du Maurier Georges, XI,35
Du Paty de Clam, XI,20
Dürer Albert, VII,39

Edmond (Toucas) XV,14,15,17,18
Einstein Albert, XXVI, 322
Elsa (Triolet) II,15,38; IV,16; VII,21-23,42;
XI,11,23,34,35,43,46; XV,22,24,
25,27; XIX,15-18,20; XXVI,316,321
323; XIX,14,15,19
Eluard Paul, II,32; XI,27; XXVI,316
Ehrenbourg Ilya, XXVI,309,310
Ernst Max, XI,28

Faure Paul, XXVI,313
Ferré Léo, XV,21
Flaubert Gustave, XI,39; XXVI,299
Foch (Mal), XXIX,19
Footitt Georges Tudor Hall, XI,28
François Ier, XI,16

Gallimard Claude, XV,25; XXIX,14
Gallimard Gaston, II,18; VII,40; XV,20,24,25; XIX,11
Gallois Evariste, XXVI, 318
Gamelin (Gal), XXIX,19
Garaudy Roger, XI,33,34,43; XXVI,314

Garibaldi Guiseppe, XI,29
Gauguin, VII,39
Gaulle (Gal. de), XV,25
Gauss Carl Friedrich, XXVI,316-318
Géricault Théodore, VII,37; XXIX,15
Gide André, II,15,18,29,35; XI,11
Godard Jean-Luc, XI,35,36
Goethe Johann Wolfgang von, II,17
Gorki Alexandre, II,38; VII,26; XI,11
Günther Karl, IV,17
Gustave, XI, 30,31

Heartfield John, XI,33
Hennion Célestin XI,40
Hickes, XV,23
Hoffmann E.T.A., XI,34,35; XXIX,19
Hoffmeister Adolf, XI,33
Hugo Victor, XI,35; XXVI,319
Huysmans Joris-Karl, II,32

Jacob Max, II,21; IV,21
Jarry Alfred, II,31; XI,36
Jasienski Bruno, VII,21,22
Jaurès Jean, VII,31

Lacenaire, II,19
La Laurencie (Gal), XXIX,17
Lamb Charles, XI,18
Landru Henri Dédiré, II,19
Langevin Paul, XXVI, 308-310
Langlois (Gal), XXIX,17
La Rochefoucauld (François, duc de), XI,34
La Rochefoucault-Liancourt, XXIX,13
La Rocque (Col. de), XI,43
Lautréamont (comte de) II,19,31,32,37; XI,34;
XXVI,297,298,318
Lefèvre Frédéric, XI,43
Lélian-Verlaine, II,17
Lénine Vladimir Illitch, XXVI,296
Léonardi, XV,20
Lépine Louis, VII,31; XI,40
Libertad, VII,25,31
Lise, II,19
Lods Jean, XI,13
Loménie de Brienne, XI,36
Louis XVIII, XXIX,18

Madeleine, XV,20
Maïakovski Vladimir, XI,44; XV,24
Mallarmé Stéphane, XXVI,318,319

Malraux André, IV,18; XI,33
Manet Edouard, XI,19
Mann Heinrich, IV,17
Mann Thomas, IV,17
Marc (Col.), XXIX,18
Marguerite II,12; XV,13-17,19,20,21
Marie VII,26; XV,20
Marthe XV,18
Martin du Gard Maurice, IV,21
Marty André, VII,28,29
Massillon, XV,14
Massillon J-B. (Evêque de Clermont), XV,21
Masson André, XI,36
Mata-Hari, II,21
Matisse Henri, II,23; VII,40
Maupassant Guy de, IV,15; VII,23
Maurois André, IV,22
Mérode Cléo de, II,12
Molière, II,26
Molinié (Gal), XXIX,17
Monet Claude, XV,15
Monticelli Adolphe, XV,15
Monzie Anatole de, XXVI,308,309; XXIX,13,17
Mouèzi-Eon, II,12
Mucha Alphonse, VII,39,40

Napoléon Ier, XXIX,18
Napoléon III, XI,29
Nerval Gérard de, XXVI,318
Nietzsche Friedrich, VII,26
Nodier Charles, XXVI,317; XXIX,11
Nozière Violette, VII,29

Orléans Charles d', II,13
Ormesson Jean d', XXIX,12,13

Pams Jules, VII,40
Paoustovski Constantin, VII,40-41
Papus, XXVI,319
Paul Or, XI,42
Paulhan Jean, XV,15,24-26
Péladan, XXVI,319
Pétain (Mal), XV,25; XIX,13
Picabia Francis, XI,28
Picasso Pablo, II,18,20,21; XI,20,34,38; XXVI,310
Poe Edgar, II,26
Poincaré Raymond, VII,40; XI,22
Politzer Georges, XXVI,308-309
Pougny Jean, II,38
Poussin Nicolas, XI,36,46

Primakov Vitali, IV, 17
Prince Albert, VII,29
Prioux (Gal), XXIX,17
Proust Marcel, XXVI,296

Rabelais François, XXVI,295
Racine Jean, II,36; XI,36
Raymond-la-Science, II,35
Régnier Henri de, XXVI,296
Renoir Auguste, XI,38; XV,15; XXVI,304
Revel Edmond, XV,12
Reverdy Pierre, II,20; XI,27,38
Reynaud Paul, XXIX,17
Richelieu (A-E, duc de), XXIX,13
Rimbaud Arthur, II,17,31; XI,15; XXVI,318
Rivera Diego , II,19
Robbe-Grillet Alain, XXVI,317
Rolland Romain, VII,24,26,30; XXIX,14
Roosevelt Eleonor, XV,23
Roosevelt Franklin-Delano, XV,23
Rosenberg Léonce, II,19
Rousseau Jean-Jacques, VII,39; XXVI,295
Roussel Raymond, II,32; XXVI,296

Sadoul Georges, IV,16
Sampaix Lucien, VII,28
Sarrien Ferdinand, XV,16
Savinio Alberto, XI,29
Schiller Friedrich, II,17
Schneider Pierre, XI,36,46
Senancourt Etienne P. de, II,38
Sérol Albert, XXVI,312
Sévigné Mme de, XI,14
Shakespeare, II,12,36; XXVI,299
Simonov Constantin, XI,35
Sisley Alfred, XV,15
Sloane, XV,25,27
Solomon Jacques, XXVI,308-310
Soupault Philippe, XI,27,28; XXVI,320
Staline Joseph, XXVI,310
Stavisky Serge, VII,29
Stendhal, II,13; VII,14,22,30; XXVI,297; XXIX,13
Staël Mme de, II,38
Svetlov Mikhael, XI,35
Swift Jonathan, XI,36

Titien, XI,19
Tolstoï Lev N., VII,26
Toucas Edmond, voir Edmond

Toucas Fernand, voir Biglione
Toucas Madeleine voir Madeleine
Toucas Marguerite, voir Marguerite
Toucas Marie, voir Marie
Toucas Marthe, voir Marthe
Toulouse-Lautrec, VII,39
Triolet Elsa, voir Elsa

Urfé (Honoré de), XXVI,295

Vaché Jacques, II,19,20,
Vaillant-Couturier Paul, IV,15; VII,27,28; XI,43
Valéry Paul, II,18,20; XIX,14
Van der Lubbe, IV,17
Van der Velde, XI,43
Vauvenargues (marquis de), XI,34
Verne Jules, XXVI,296
Viau Théophile de, II,24
Vidocq François, VII,32
Vieuchange Michel, XXIX,17
Villiers de l'Isle-Adam, II,31
Villon François, IV,14
Vinci Léonard de, XI,29

Warens Mme de, VII,39
Willy (Gauthier-Villars), XXVI,296
Wright Richard, XV,24

Zetkin Clara, IV,19; VII,37,38
Zola Emile, II,13

Bibliographie

I INSTRUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

GEOGHEGAN Crispin, *Louis Aragon, Essai de bibliogaphie*, volume I, *Oeuvres. Tome 1 : 1918-1959. Tome 2 : 1960-1977*, London, Ed. Grant and Cutler Ltd, 1979.

On trouvera un complément riche dans la thèse de :

RAVIS-FRANÇON Suzanne, *Temps et création romanesque dans l'oeuvre d'Aragon*, 3 volumes, thèse de doctorat d'Etat, sous la direction de M. Mitterand, Université de Paris III, 1991, p. 687-733.

(Lorsqu'il s'agit de Paris le lieu d'édition n'est pas mentionné.)

II OEUVRES D'ARAGON

1 Collections :

Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon (O.R.C.), 42 volumes, Ed. Robert Laffont, 1964-1974. Illustrations choisies par les auteurs. Les préfaces et postfaces rédigées par eux :

- **Tome 2**, préface "Avant-lire" (1964) pour *Anicet ou le Panorama* et *Le Libertinage*.
- **Tome 4**, préface "Les Contes de quarante années" (1964) pour *Le Cahier noir*, *La Sainte Russie*, *Servitudes et Gradeurs des Français*, *Nouvelles inédites*.
- **Tome 7**, préface "C'est là que tout a commencé" (1965) pour *Les Cloches de Bâle (volumes 7 et 8)*.
- **Tome 11**, préface "La suite dans les idées" (1965) pour *Les Beaux quartiers* (volumes 11 et 12).
- **Tome 15**, préface "Et comme de toute mort renaît la vie..." (1965) pour *Les Voyageurs de l'impériale* (volumes 15 et 16).
- **Tome 19**, préface "Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique..." (1966) pour *Aurélien* (volumes 19 et 20).
- **Tome 26**, postface "La Fin du *Monde réel*" (1967) pour *Les Communistes* (volumes 23-26).
- **Tome 29**, ensemble préfaciel intitulé "L'auteur parle de son livre", composé de : "L'auteur parle de son livre" (*Two Cities*, Paris, 15 avril 1959), "Il faut appeler les choses par leur nom" (fragment d'un discours prononcé le 23 avril 1959), d'un bref commentaire *O.R.C. de*

1967 et d'un poème de J. Audiberti. Pour La Semaine sainte (volumes 29 et 30).

- **Tome 34**, "*Le Mérou*, après-dire" (1970) pour *La Mise à mort* (volumes 33 et 34).

- **Tome 38**, "Après-dire" (1971) pour *Blanche ou l'oubli* (volumes 37 et 38).

- **Tome 41**, "Prose au seuil de parler" (1974) *in Théâtre/Roman* (volumes 41 et 42).

- **Tome 42**, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (1974).

(Pour le détail des préfaces constituant notre corpus, voir le tableau donné en annexe.)

L'Oeuvre poétique (*O.P.*), 15 volumes avec "Hors d'Oeuvre" par Jean Ristat, Livre Club Diderot, 1974-1981. Illustrations choisies par l'auteur. Cette édition comprend - jusqu'au tome VIII - de nombreux textes tardifs d'Aragon. Nous n'en précisons la date que lorsqu'elle diffère de celle du volume d'accueil. Les commentaires comportent souvent des documents (cités fragmentairement ou repris en totalité) : nous ne signalons que les principaux :

- **Tome 1**, 1974 pour des textes de 1917-1920 :
  "Ecrit au seuil", p.11-33, pour l'ensemble du volume.
  Note sans titre, p.174, après *Le projet caressé*.
  Un commentaire, sans titre, de 1966, p.333-334, avant "Notes pour un collectionneur" qui succèdent aux *Aventures de Télémaque*.

- **Tome 2**, 1974 pour des textes de 1921-1925 :
  "L'homme coupé en deux", reprise d'un article des *Lettres françaises*, 1966, p.9-55.
  "Origine de 'Bouée' (*commentaire de 1974*)", p.94-98.
  Présentation sans titre, p.275-278, du *Troisième Faust*.

- **Tome 3**, 1974 pour des textes de 1926 :
  "L'an 26", p.9-10.

- **Tome 4**, 1974 pour des textes de 1927-1929 :
  "J'appelle poésie cet envers du temps", p.9-36.
  "Prélude à un autodafé", p.139-146.
  "Tout ne finit pas par des chansons", p.307-331.
  "Du *Trésor des Jésuites* et de ce qui s'ensuivit", p.331-336.
  "... Et de ce qui s'ensuivit (*fin*)", p.375-379.

- **Tome 5**, 1975 pour des textes de 1930-1933 :
  - Note sans titre sur l'illustration, p.8.
  - "*Ici commence* Une préface morcelée. 1. Avertissement", p.11-16.
  - "Une préface morcelée. 2. D'Elsa et de l'amour d'Elsa", p.41-55.
  - "Une préface morcelée. 3. Maïakovski et ce qui s'ensuivit...", p.93-97.
    Complétée d'un paragraphe, sans titre, p.110.
    Puis de : "*...et ce qui s'ensuivit*. L'entracte de mai", p.111-119.

- "Une préface morcelée. 4. Ce poème que je déteste. 1930", p.139-152.
- "Une préface morcelée. 5. L'an 31 et l'envers de ce temps", p. 175-184.
- "Une préface morcelée. 6. 1932. Janvier - Février - Mars - Avril", p.297-316.
  "Fin de l'an 32", p. 322-340.
- "Une préface morcelée. 7. 1933", p.343-375.
  Une introduction, sans titre, p.405-407, pour *Aux Enfants rouges*.
  Complétée d'un commentaire, sans titre, p.414-416, pour des dessins de Giacometti destinés à *La Lutte anti-religieuse*.

- **Tome 6**, 1975 pour des textes de 1934-1935 :
  "Circonstances de la poésie en 1934. 1.", p.9-37.
  "Postface à l'*Oural* (1975)", p.149-152.
  "Une parenthèse de plus", p.158.
  "Circonstances de la poésie en 1934. 2.", p159-179.
  "D'un congrès et de ce qui s'ensuivit", p.189-196.
  "Fin de l'année 34", p.205-206.
  "1935", p.207-225.
  "Ce mois de juin", p.273, pour présenter une chanson "La nouvelle ronde".
  Deux paragraphes, sans titre, p.282, après "Hugo réaliste", discours prononcé en 1933.
  "Prélude au congrès de Paris", p.283-300, interrompu par la reprise de documents.
  "Le congrès de juin", p.301-310.
  "Les lendemains du congrès", p.329-338.
  "Post-scriptum à *Commune 26*", p.375-376, avec citation de la dernière page du numéro, consacrée aux *Nourritures terrestres* de Gide.
  "Second post-scriptum à *Commune 26*", p.377-378.
  Dans "la guerre d'Ethiopie", p.391-405, commentaires et documents se mêlent encore plus étroitement.
  L'ensemble est suivi de : "Une lettre des officiers et soldats italiens", p.407-409.
  "Les oublis", p.423-424.
  Le volume s'achève sur un commentaire, sans titre, p.448-450, situé après "La Défense du Roman français".

- **Tome 7**, 1977 pour des textes de 1936-1937 :
  "Quarante ans après. Prélude à l'an 36 de ce siècle", p.9.
  "L'année 1936" (p.12) est commentée mois par mois :
  "Janvier", p.13-16.
  "Comment achever ce janvier", p.47-52.
  "Nous sommes bien en février", p.53-58 et p.63-66.
  "Mars et avril", p.67-70 et p.77-78.
  "Rolland et Brecht. Pour ne pas quitter avril...", p.93-113.
  "Juin commence", p.115-129.
  "Annonce (*Chapeau de géant*)", p.149-156.
  "Juin à Paris", p.167-169.
  "Juillet - août. *Moscou - Barkiva - Moscou*", p.177-214.
  "Quelque chose de changé", p.215-224.
  "Retour en France", p.225-234.

1937 : "L'année terrible dans le miroir généralement appelé le temps. Chronologie", p.273-288.
"*Ce soir...*", p.317-325.
"De la prose et des vers (*Parenthèse*)", p.326-327.
"Le Chant", p.331-336.
"La Prose en 1937", p.337-338.
"Thomas Mann. *Freud et l'avenir*", p.339-341.
"Elsa", p.351-373.
"Le Scandale", p.385-386.
"Le Congrès dans son ensemble", p.387-390.
"Octobre", p.391-392.
"La Mort en octobre *ou si l'on préfère* La Mort à Paris", p.441-447.
"Le Vent d'Arles", p.455-462.

- **Tome 8**, 1979 pour des textes de 1938 :
"La chronologie remise en ordre. Introduction non chiffrée à l'an 38", p.7-10.
"1938 (Ouverture)", p.13-19.
"Janvier, février", p.33-41 : le commentaire entoure deux poèmes de Desnos.
"Mars 38 commence", p.53-54.
"Mars en carême", p.85-91 : comprend un poème de Supervielle et un texte de Jean Cassou.
"Faut-il compter ceci comme mars ou comme avril ?", p.93-98.
"Avril", p.107-108.
"Faut-il en dire davantage ?", p.109-116.
Deux pages sans titre, p.155-156, pour présenter un poème de Paul Eluard, "Les Vainqueurs d'hier périront".
Deux pages sans titre, p.159-160, pour présenter un discours d'Aragon également paru dans *Commune*, "La Victoire du réel".

- **Tome 9**, 1979 pour 1939-1942. **Tome 10**, 1979 pour 1943-1945. **Tome 11**, 1980 pour 1946-1952. **Tome 12**, 1980 pour 1953-1956. **Tome 13**, 1981 pour 1957-1962. **Tome 14**, 1981 pour 1963. **Tome 15**, 1981 pour 1964-1979.

L'Oeuvre Poétique, 7 volumes, seconde édition revue et complétée, Messidor-Livre Club Diderot, 1989-1990. Textes et datations sont revus. La collection comporte quelques inédits supplémentaires et des notes ou "après-dire" d'Edouard Ruiz.

2. Publications séparées : proses ou oeuvres reprises dans les *O.R.C.*

(Nous reprenons la séparation entre les deux collections. Les oeuvres en prose, notamment critiques, parues après 1938, sont recencées dans cette section, contrairement à celles qui précèdent cette date - soit l'équivalent de l'*O.P.* VIII - qui figurent dans la section suivante. Ce choix ne va pas sans inconvénients, mais nous avons voulu voulu mettre en relief un aspect de la perpétuelle reprise des textes par Aragon.)

Anicet ou le panorama, Ed. de la Nouvelle Revue Française, N.R.F., 1921. Repris dans *O.R.C. I*.

Bibliographie

Le Libertinage, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1924. Repris dans *O.R.C.* I.

Traité du style, Gallimard, N.R.F., 1928. Reproduit pour la collection L'Imaginaire, Gallimard, 1980.

Les Cloches de Bâle, Ed. Denoël et Steele, 1934. Repris dans *O.R.C. VII et VIII.*

Les Beaux quartiers, Ed. Denoël et Steele, 1936. Repris dans *O.R.C.* XI et XII.

Les Voyageurs de l'impériale, Gallimard, N.R.F., 1942. Edition censurée. Nouvelle version reprise dans *O.R.C.* XV et XVI.

Aurélien, Gallimard, N.R.F., 1944. Repris dans *O.R.C.* XIX et XX.

L'Homme communiste, Gallimard, N.R.F., 1946.

Les Communistes, publié en 6 volumes de 1949 à 1951, à la Bibliothèque française :

- *Les Communistes*, février-septembre 1939. 1949.
- *Les Communistes*, septembre-novembre 1939. 1949.
- *Les Communistes*, novembre 1939-mars 1940. 1950.
- *Les Communistes*, mars-mai 1940. 1950.
- *Les Communistes*, mai 1940. 1951.
- *Les Communistes*, mai-juin 1940. 1951.

La seconde version *O.R.C.* (1967) est publiée dans les volumes 23 à 26.

Hugo, poète réaliste, Ed. Sociales, 1952.

L'Exemple de Courbet, Ed. Cercle d'Art, 1952.

Le Neveu de M. Duval, Les Editeurs Français Réunis, 1953.

La Lumière de Stendhal, Ed. Denoël, 1954.

Littératures soviétiques, Ed. Denoël, 1955.

Entretiens sur le musée de Dresde, avec Jean Cocteau, Ed. cercle d'Art, 1957.

La Semaine sainte, Gallimard, N.R.F., 1958. Repris dans *O.R.C. XXIX et XXX.*

J'abats mon jeu, Les Editeurs Français Réunis 1959. Comprend I : "Un perpétuel printemps" (*Les Lettres françaises*, n°748, 20 novembre 1958), "Secrets de fabrication" (interview pour *Frétoria*, "coll. littéraire des Archives sonores du Monde", sous la direction de Georges Conchon, avec la collaboration de Jacques Audiberti, présentation par Gilbert Gil), "Donner à lire" (Discours prononcé le 13 décembre 1958), "Paroles de Saint-Denis" (Discours prononcé le 28 février 1959), "L'auteur parle de son livre" (Interview par Jean Grobla pour *Two Cities*, publiée le 15 avril 1959), "Sur Géricault", "Savoir aimer"(*Les Lettres françaises*, n°768, 9 avril 1959), "Il faut appeler les choses par leur nom" (Conférence prononcée le 23 avril

1959), "Elsa" (Discours prononcé le 7 mai 1959) . II : "Intervention au IIè Congrès" (Moscou, décembre 1954), "Discours d'Ivry" (pour le XIIIè congrès du Parti communiste français, en juin 1954), "Réalisme socialiste pas mort" (*Les Lettres françaises*, n°673, 30 mai 1957), "Le tournant des rêves" (*Europe*), "Le discours de Moscou"(prononcé le 28 avril 1959), "Mon jeu".

Histoire de l'U.R.S.S. de 1917 à 1960, t.I et II, Presses de la Cité, 1962. Partie de *Histoire Parallèle de l'U.R.S.S. et des U.S.A.* par André Maurois et Aragon.

Entretiens avec Francis Crémieux, Gallimard, N.R.F., 1964. Postface de Francis Crémieux.

La Mise à mort, Gallimard, N.R.F., 1965. Repris dans *O.R.C.* XXXIII-XXXIV.

Les Collages, Ed. Hermann, coll. Miroirs de l'art, 1965. Préface de 1965. Comprend : "Max Ernst, peintre des illusions" (inédit, 1923), "La peinture au défi (préface à L'Exposition de collages, Galerie Goemans, mars 1930), "John Heartfield et la beauté révolutionnaire" (Conférence prononcée à la Maison de la Culture, 2 mai 1935); "Adolf Hoffmeister et la beauté d'aujourd'hui" (*Les Lettres françaises*, 14 janvier 1960); "Le 'thème secondaire'" (Extrait de *La Mise à mort*, 1964); "Collages dans le romans et dans le film" (Extrait de la préface *O.R.C.* tome 11, 1965); "Le ciel découpé" (*Henri Matisse, roman*, 1965); "Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit" (inédit, 1965)

Shakespeare, Ed. Cercle d'Art, 1965. Contient "Skakespeare, Hamlet et nous", repris sous le titre "Shakespeare, Picasso et nous" dans *Les lettres fançaises*, n°1102, 21 octobre 1965, et "Murmure", repris dans *La Mise à mort*.

Blanche ou l'oubli, roman, Gallimard, N.R.F., 1967. Repris dans *O.R.C.* XXXVII-XXXVIII.

Aragon parle avec Dominique Arban, Ed. Seghers, 1968.

Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Ed. Albert Skira, coll. Les Sentiers de la création, 1969. Repris dans *O.R.C.* XLII.

Henri Matisse, roman I et *II*, Gallimard, N.R.F., 1971.

Théâtre/Roman, première publication dans *O.R.C.*, XLI-XLII, 1974.

Le Mentir-vrai, nouvelles, Gallimard, N.R.F., 1980. Comprend les nouvelles des *O.R.C.* IV : "Le Cahier noir" (*La revue européenne*, n°36 et 37, 1et février et 1 er mars 1926, voir *infra*), "La Sainte Russie" (*Humanité* , 1933), *Servitude et Grandeur des français, Scènes des années terribles* (La Bibliothèque Française, 1945), et cinq nouvelles inédites ("Damien ou Les Confidences", "L'Inconnue du Printemps", "Shakespeare en meublé, "Les Histoires" et "Le Mentir-vrai"). Comprend aussi : "La souris rouge" (*Commune*, n°2, octobre 1933), "Un roman commence sous vos yeux" (*Europe*, mai 1937), "Les rendez-vous romains" (*Les Lettres françaises*, n°601, 5 janvier 1956), "Le contraire-dit" (*Les Lettres françaises*, n°1427, 15 mars 1972), "La valse des Adieux" (*Les Lettres françaises*, n°1455, 11 octobre

1972), "Le Mauvais Plaisant", texte d 1926 publié pour la première fois dans *Digraphe*, n°5 Ed. Galilée, 1975. S'y ajoutent sept nouvelles inédites.

Ecrits sur l'art moderne, Ed. Flammarion, préface de Jacques Leenhardt, 1981.

La Défense de l'infini (fragments), suivi de *Les Aventures de Jean-Foutre la Bite*, préface et note d'Edouard Ruiz, Gallimard, N.R.F., 1986. Repris dans *O.P.* II : "Lettre à Francis Vielé-Griffin sur la destinée de l'homme" (*Littérature*, n.s. n°13, juin 1924), *O.P.* IV : "Entrée des succubes" (*La Révolution Surréaliste*, n°6, 1er Mars 1926) et "Moi l'abeille j'étais chevelure..." (*La Révolution surréaliste*, n°8, 1er décembre 1926). Repris dans *O.R.C.* IV : "Le Cahier noir. 1", fragment de *La Défense de l'infini*, *La revue Européenne*, IV, n°36, 1er février 1926, p.1-17 et "Le Cahier noir. Fin.", *ibidem.*, n°37, 1er mars 1926, p.28-38.
Fragments inédits de *La Défense de l'infini*, présentation de Lionel Follet, *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, diffusion Les Belles Lettres, n°3, 1991, p. 206-283.

Pour expliquer ce que j'étais, Gallimard, N.R.F., préface de Michel Apel-Muller, 1982. Texte de 1943, publié à titre posthume.

3. Publications séparées : vers, ou proses reprises dans l'*O.P.*

Feu de Joie, Au Sans Pareil, collection Littérature, 1920. Repris dans *O.P.* I.

Les Aventures de Télémaque, Ed. De la Nouvelle Revue Française, 1922. Repris dans *O.P.* I.

Le Mouvement perpétuel, (1920-1924), Librairie Gallimard, 1926. Repris dans *O.P. II et III, Les Destinées de la Poésie.*

Le Paysan de Paris, Librairie Gallimard, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1926. Repris dans *O.P. III.*

La grande Gaîté, Gallimard, 1929. Repris dans *O.P.* IV.

Persécuté persécuteur, Editions surréalistes, 1931. Repris dans *O.P.* V.

Hourra l'Oural, Ed. Denoël et Steele, 1934. Repris dans *O.P.* VI.

Pour un réalisme socialiste, Ed. Denoël et Steele, 1935. Comprend "D'Alfred de Vigny à Avdéenko", "Les écrivains dans les soviets" (*Commune*, n°20, 15 avril 1935), "John Heartfield et la beauté révolutionnaire" (*Commune*, n°21, 15 mai 1935), "Message au Congrès des John Reed Clubs", "Hugo, poète réaliste", "Le Retour à la réalité". Textes repris dans *O.P.* VI.

Le Crève-Coeur, Gallimard, N.R.F., coll. Métamorphoses XI, 1941. Repris dans *O.P.* IX.

Les Yeux d'Elsa, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, coll. des Cahiers de Rhône, 1942. Repris dans *O.P.* IX.

Le Musée Grévin (sous le pseudonyme François la Colère), Bibiothèque Française, 1943. Repris dans *O.P.* X.

La Diane française, Ed. P. Seghers, coll. Poésie 44, 1944. Repris dans *O.P.X.*

En étrange pays dans mon pays lui-même, En français dans le texte et *Brocéliande*, précédés de *De l'exactitude historique en poésie*, Ed. A la Voile latine, Monaco, 1945; Repris dans *O.P. X., à l'exception de Brocéliande* repris dans *O.P.* IX.

Chronique du Bel Canto, Ed. Skira, 1947. Repris dans *O.P.* XI.

La Culture et les hommes, Ed. Sociales, 1947. Repris dans *O.P.* XI.

Le Nouveau Crève-coeur, Gallimard, N.R.F., 1948. Repris dans O.P. XI.

L'Homme Communiste II, Gallimard, N.R.F., 1953. Préface reprise dans *O.P. XII.*

Les Yeux et la Mémoire, Gallimard, N.R.F., 1954. repris dans *O.P. XII.*

Mes Caravanes et autres poèmes (1948-1954), Ed. Seghers, 1954. Repris dans *O.P.* XII.

Le Roman inachevé, Gallimard, N.R.F., 1956. Repris dans *O.P. XII.*

Elsa, Gallimard, N.R.F., 1959. Repris dans O.P. XIII.

Les Poètes, Gallimard, N.R.F., 1960. Repris dans *O.P. XIII.*

Le Fou d'Elsa, Gallimard, N.R.F., 1963. Repris dans *O.P.* XIV.

Le Voyage de Hollande et autres poèmes, Ed. Seghers, 1965. Repris dans *O.P.* XV.

Elégie à Pablo Néruda, Gallimard, N.R.F., 1966. Repris dans *O.P.* XV.

Les Chambres, poème du temps qui ne passe pas, Les Editeurs Français Réunis, 1969.

Les Adieux, Ed. temps actuels, 1981. Repris dans la seconde édition de l'O.P. XV.

4. Préfaces allographes

(Les préfaces et articles, respectivement proposés dans cette section et la suivante, soulignent d'autres aspects de l'activité d'Aragon, négligés par le préfacier *O.R.C.*)

Bibliographie

ROY Pierre, *Catalogue à l'exposition Pierre Roy*, "Celui qui s'y colle", Galerie Pierre, 1928. Repris dans *O.P.* III.

SAVITRY Emile, "Invitation à l'exposition Emile Savitry, "Si... mais le bruit...", 1929. Repris dans *O.P.* IV.

"*La peinture au défi*", 1930. Repris dans *Les Collages*, 1965.

APOLLINAIRE, *Les Onze mille verges*, Ed.sous le manteau, 1930. Réédité par R. Deforges, L'Or du temps, 1970.

NERUDA Pablo, *L'Espagne au coeur*, coll. de l'Association Internationale des Ecrivains pour la défense de la culture, juillet 1938. Repris dans *O.P.*VIII.

VAILLANT-COUTURIER, Paul, *Enfance*, Ed. Sociales internationales, 1938. Repris dans *O.P. VIII.*

CASSOU Jean, 33 sonnets composés au secret par Jean Noir (pseudonyme), présentés par Fançois la Colère, Ed. de Minuit, 15 mai 1944. Repris dans *O.P.*X.

DECOUR Jacques, *Comme je vous en donne l'exemple*, Les Editions Sociales, 1945.

FOUGERON André, *Dessins de Fougeron*, Les Treize Epis, série Album de dessins 2, 1947.

PERI Gabriel, *Les Lendemains qui chantent*, Ed. Sociales, 1947.

ELUARD Paul, *Poèmes politiques*, Gallimard, 1948.

BLOCH Jean Richard, *Les plus belles pages de J.R. Bloch, présentées par Aragon*, La Bibliothèque Française, 1948.

KLEIST Heinrich von, *Michael Kohlhaas*, Les Editeurs Français Réunis, 1949.

JDANOV, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Ed. de la Nouvelle Critique, 1950.

DELLUC Louis, *La Guerre est morte*, Les Editeurs Français Réunis, 1952.

DAIX Pierre, *La Dernière forteresse*, Les Editeurs Français Réunis, 1954.

GUILLEVIC, *31 sonnets*, Gallimard, 1954.

Introduction aux Littératures soviétiques, contes et nouvelles, anthologie, Gallimard, coll. Littératures soviétiques, 1956.

AITMATOV Tchinghiz, *Djamilia*, traduit du russe par A. Dmitriev et Aragon, préface Aragon, Les Editeurs Français Réunis, 1959.

Elsa Triolet choisie par Aragon, anthologie préfacée par Aragon, Gallimard, N.R.F., 1960.

Bibliographie

GARAUDY Roger, *D'un réalisme sans rivages*, Plon, 1963.

BARRES Maurice, *L'Oeuvre de Maurice Barrès annotée par Philippe Barrès*, tome 2, Club de l'Honnête Homme, 1965. Repris de *Les Lettres françaises*, n°238, 16 décembre 1948.

PASTERNAK Boris, *Les Voies aériennes et autres nouvelles*, traduit du russe par Andrée Robel, Gallimard, coll. Littératures soviétiques, 1966.

HOLAN Vladimir, *Une nuit avec Hamlet*, traduit du tchèque par Dominique Grandmont, Gallimard, 1968. Repris dans *Les Lettres françaises*, n°1238, 26 janvier 1968.

KUNDERA Milan, *La Plaisanterie*, traduit du tchèque par M. Aymonin, Gallimard, coll. Du Monde entier, 1968. Repris dans *Les Lettres françaises*, n°1252, 9 octobre 1968.

TRIOLET Elsa, *Fraise des bois, Camouflage, O.R.C.* XXIX, 1973.

5. Articles d'Aragon

5.1. Repris dans l'*O.P.*

- "Rimbaud. Puisque son nom fut prononcé", *Le Carnet critique*, 5, 15 avril-15 mai 1918, p.6-9. Repris dans *O.P.I.*
- "Préface à Maldoror", *Les Ecrits nouveaux*, août-septembre 1922. Repris dans *O.P.II.*
- *"Introduction à 1930", La Révolution surréaliste*, n°12, décembre 1929, p.57-64. Repris dans *O.P.V.*
- *"Le surréalisme et le devenir révolutionnaire", Le Surréalisme au service de la révolution*, n°3, décembre 1931, p.2-8. Repris dans *O.P.* V.
- "L'A.E.A.R. salue le premier Congrès des écrivains soviétiques", *Commune*, n°11-12, juillet-août 1934, p.1153-1157. Repris dans *O.P.* VI.
- "Défense du roman français", *Commune*, n°29, 15 janvier 1936, p.562-568. Repris dans *O.P.* VII.
- "Du réalisme dans le roman", *Vendredi*, 2 avril 1936. Repris dans *O.P.* VII.
- "La dernière leçon de Gorki", *Commune*, n°36, 15 août 1936, p.1444-1447. Repris dans *O.P.* VII.
- "Les jours de Gorki", *Europe*, n°164, 15 juillet 1936. Repris dans *O.P.*VII.
- "Ne rêvez plus qu'à l'Espagne!", *Europe*, n°168, 15 novembre 1936, p.353-361. Repris dans *O.P.* VII.
- "Pour la défense de la culture", *Commune*, n°40, décembre 1936, p.418-423. Repris dans *O.P.* VII.
- "Vérités élémentaires", *Commune*, n°43, 15 mars 1937, p.804-809. Repris dans *O.P.* VII.
- "Un roman commence sous vos yeux", *Europe*, n°190, 15 mars 1938, p.289-303. Repris dans *O.P.* VII.

Bibliographie

- "Discours au deuxième Congrès international des Ecrivains pour la Défense d la Culture", Prononcé à Paris le 16 juillet 1937, *Commune*, n°48, 15 août 1937. Repris dans *O.P.* VII.
- "Réalisme socialiste et réalisme français", conférence d'octobre 1937, *Europe*, n°190, 15 mars 1938, p.289-303. Repris dans *O.P.*VII.
- "Vive Gorki", *Commune* n°56, avril 1938. Repris dans *O.P.* VIII.
- "Jdanov et nous", *Les Lettres françaises*, n°224, 9 septembre 1948, p.1 et 5. Repris dans *O.P.* XI.
- "Staline et la France", *Les Lettres françaises*, n°456, 12 mars 1953, p.1 et 2. Repris dans "Hors d'oeuvre", *O.P.* XII.
- "Sur un portrait de Staline. Commentaire d'Aragon", *Les Lettres françaises*, n°457, 19 mars 1953, p.1 et *Les Lettres françaises*, n°459, 2 avril 1953, p.1. Repris dans "Hors d'oeuvre", *O.P.* XII.
- "A haute voix", *Les Lettres françaises*, n°450, 9 avril 1953, p.1 et 4. Repris dans "Hors d'oeuvre", *O.P.* XII.
- "La parole est aux créateurs", *Les Lettres françaises*, n°462, 23 avril 1953, p.1 et 10. Repris dans "Hors d'oeuvre", *O.P.* XII.
- "Le discours de Prague", *Les Lettres françaises*, n°944, 20 septembre 1962, p.7. Repris dans *O.P.* XIII.
- "André Breton", *Les Lettres françaises*, n°1151, 6 octobre 1966, p.1. Repris dans *O.P.* XV.

5.2. Articles non repris dans l'*O.P.*

- "Un crime horrible rue de l'Asile Popincourt. Un ordonnateur des Pompes funèbres coupe sa femme en morceaux et va se suicider au cimetière de Rouen.", *L'Humanité*, 14 septembre 1933, p.1 et 3.
- "Pour qui écrivez-vous?", *Commune*, n°4, 15 décembre 1933; n°5-6, janvier-février 1934; n°7-8 mars-avril 1934.
- "Aragon vous parle : de lui-même", *France Nouvelle, n° 739, 17 décembre 1959, p.32.*
- *"Aragon vous parle : de la difficulté d'écrire l'Histoire", France Nouvelle*, n°741, 31 décembre 1959, p.28.
- "L'aventure terrestre de Tristan Tzara", *Les Lettres françaises*, n°1010, 2 janvier 1964, p.1 et 6.
- "L'homme Tzara", *Les Lettres françaises*, n°1011, p.1 et 8-9.
- "Les clefs", *Les Lettres françaises*, n°1015, 6 févier 1964, p.1, 8 et 9.
- "Pour une image vraie, I", *Les Lettres françaises*, n°1039, 23 juillet 1964, p.1 et 8 (Premier de trois articles écrits à la mort de Maurice Thorez).
- "Pour une image vraie, II", *Les Lettres françaises*, n°1040, 30 juillet 1964, p.1 et 7.
- "Pour une image vraie, fin", *Les Lettres françaises*, n°1041, 6 août 1964, p.1 et 10.
- "Puisque vous m'avez fait docteur...", *Les Lettres françaises*, n°1063, 14 janvier 1965, p.1 et 8.
- "Un réalisme du devenir", *Les Lettres françaises*, n°1083, 3 juin 1965, p.1, 6 et 7.
- "Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ?", *Les Lettres françaises*, n°1096, 9 septembre 1965, p.1 et 8.

- "A propos de la résolution", *Cahiers du communisme*, "Débats sur les problèmes idéologiques et culturels", n° spécial 5-6, mai-juin 1966, p.262-264.
- *"Télémaque* et dada vus en 1922 et en 1966", *Les Lettres françaises*, n°1155, 3 novembre 1966, p.5.
- "La vie et l'imagination", *L'Humanité*, 4 janvier 1967, p.1 et 4.
- "A la lumière de *Blanche ou l'oubli*", *L'Humanité*, 10 janvier 1967.
- "Lautréamont et nous, I : ce qu'il fut pour la génération de 1917", *Les Lettres françaises*, n°1185, 1er juin 1967, p.5-9.
- "Lautréamont et nous, II : Les Poésies voient le jour", *Les Lettres françaises*, n°1186, 8 juin 1967, p.3-9.
- "La preuve par l'autre. Le 'comment' des *O.R.C.*", *Les Lettres françaises*, n°1198, 7 septembre 1967, p.3, 4 et 5.
- "Lettre ouverte à André Breton sur *Le Regard du sourd*, l'Art, la Science, et la liberté", *Les Lettres françaises*, n°1388, 2 juin 1971.
- "D'un grand art nouveau, la recherche", *L'Humanité*, 5 mai 1977, p.1, 8 et 9.
- "Aragon, dits et non dits", *La Nouvelle Critique*, n°128, novembre 1979, p.27-36. Extraits des émissions réalisées par Raoul Sangla pour la télévision en 1979.

III ETUDES CRITIQUES SUR ARAGON

1. Etudes générales

1.1. Ouvrages

BERNARD Jacqueline, *Aragon. La permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, José Corti, 1984.
BIBROWSKA Sophie, *Une mise à mort. L'itinéraire romanesque d'Aragon*, Les Lettres Nouvelles, Dossier des Lettres Nouvelles, Denoël, 1972.
DAIX Pierre, *Aragon, une vie à changer*, Seuil, 1975.
GARAUDY Roger, *L'itinéraire d'Aragon*, Gallimard, coll. "Vocations", 1961.
GAVILLET André, *La Littérature au défi, Aragon surréaliste*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1957.
GINDINE Yvette, *Aragon prosateur surréaliste*, Genève, Droz, 1966.
HAROCHE Charles, *Les Langages du roman*, Editeurs Français Réunis, 1976. (Deuxième partie, chapitre 2 : "Aragon, une métamorphose du langage", p.359-318.)
JUIN Hubert, *Aragon*, Gallimard, coll. La Bibliothèque idéale, 1960.
LECHERBONNIER Bernard, *Aragon*, Bordas, coll. Présence Littéraire, n°805, 1971.
LECHERBONNIER Bernard, Garnier, *Les Critiques de notre temps et Aragon*, 1976.
LESCURE Pierre de, *Aragon romancier*, Gallimard, 1960.
LEVI-VALENSI Jacqueline, *Aragon romancier d'"Anicet" à "Aurélien"*, S.E.D.E.S, coll. Romans et romanciers, 1989.
RAILLARD Georges, *Aragon*, Editions Universitaires, coll. Classiques du XXè siècle, 1964.
SADOUL Georges, *Aragon*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1967.

Bibliographie

SUR Jean, *Aragon, le réalisme de l'amour*, avec des notes marginales d'Aragon, Ed. du Centurion, coll. Humanisme et Religion, 1966.

Ouvrage collectif:
Ecrire et voir. Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels, coordonné par Jean ARROUYE, Publications de l'Université de Provence, 1991.

1.2 Thèses

LAVOINNE Yves, *Aragon journaliste communiste. Les années d'apprentissage (1933-1953)*, 3 volumes, thèse de doctorat d'Etat, sous la direction de M. Mansuy, Université de Strasbourg II, 1984.
LEROUX Gwenola, *le Jardin d'"Aurélien" ou l'apport d'Aragon à la modernité romanesque*, 2 volumes, sous la direction de A. Henry, Université de Montpellier III, 1990
LIMAT-LETELLIER Nathalie, *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, 3 volumes, thèse de nouveau doctorat, sous la direction de Mme Dumas, Université de Paris VII, 1990.
RAVIS-FRANÇON Suzanne, *Temps et création romanesque dans l'oeuvre d'Aragon*, 3 volumes, thèse de doctorat d'Etat, sous la direction de M. Mitterand, 1991, Université de Paris III, 1991.

1.3. Revues et numéros spéciaux :

L'Arc, n°53, *Aragon*, Aix en Provence, 1973.
Europe, Elsa Triolet et Aragon, n°454-455, février-mars 1967.
Europe, Aragon romancier, n°717-718, janivier-février 1989.
Faites entrer l'infini, Journal de la Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, bisannuel depuis février 1986, 10 numéros parus de 1986 à mai 1991.
Le Magazine littéraire, Le siècle d'Aragon, n°10, 1967.
La Pensée, "Aragon : 'je lègue à la nation'...", n°260, novembre-décembre 1987.
Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, Annales littéraires de l'Université de Besançon, diffusion Les Belles Lettres, n°1, 1988; n°2, 1989; n°3, 1991.

1.4. Articles :

BABILAS Wolfang, "Le collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon", *Revue des Sciences Humaines*, n°151, juillet-septembre 1973, p.329-354.
GARAUDY Roger, "Hommages croisés", *Europe*, n°454-455, février-mars 1967, p. 79-92.
HILSUM Mireille, "Les Préfaces tardives d'Aragon pour les *Oeuvres romanesques croisées*", *Poétique*, n°69, 1987, p.45-60.
JAKOBSON Roman, "Le métalangage d'Aragon", *L'Arc*, n°53, 1973, p. 79-84.
LABRY Suzanne, "A propos des croisements", *Europe*, n°454-455, février-mars, p.93-103.

Bibliographie

LAHANQUE Reynald, "Aragon ou le réalisme au service de la révolution", *Autrement dire*, n°1, Presses Universitaires de Nancy, 1984, p.15-42.
LANCE -OTTERBEIN Renate, "Le Fonds Elsa Triolet - Aragon du C.N.R.S.. Ouvert pour inventaire", *La Pensée*, n°260, novembre-décembre 1987, p.83-92.
PEYTARD Jean, "Aragon, la linguistique et le roman", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°2, 1989, p.199-232.
RAVIS Suzanne, "Un personnage nommé le temps, *L'Arc*, n°53, 1973, p.27-34
RISTAT Jean, "Le manuscrit d'Aragon considéré comme un jeu de cartes", *Digraphe*, n°11, avril 1977, p.139-147.
RISTAT Jean, "Comment Aragon écrivait-il?", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°1, 1988, p.11-22.
RUIZ Edouard, "Repères chronologiques", *Europe*, n°745, mai 1991, p.132-150.
VASSEVIERE Maryse, "La fureur de lire", *Europe*, n°717-718, janvier-février 1989, p.65-79.

A paraître :

BARBARANT Olivier, "Métrique et Mémoire : les formes poétiques et le ressaisissement de l'histoire individuelle dans le *Roman inachevé*", Colloque *1956*, organisé par l'Université d'Aix en Provence, septembre 1991

2. Etudes consacrées à des oeuvres particulières

2.1 Ouvrages

BOUGNOUX Daniel, *"Blanche ou l'oubli" d'Aragon*, coll. Poche Critique, Hachette, 1973.
FOLLET Lionel, *Aragon : le fantasme et l'Histoire*, Annales littéraires de L'université de Besançon, série linguistique et Sémiotique, n°10, Besançon, diffusion Les Belles Lettres, 1988.
FORMENTELLI Eliane, "L'adresse et le plaisir" dans *Du surréalisme et du plaisir*, Corti, 1987, p.15-37.
GENETTE Gérard, *Palimpestes*, chapitre LXXIII, coll. Poétique, Le Seuil, 1982, p.410-414.

Ouvrages collectifs :

"Aurélien" ou l'écriture indirecte, études réunies par Suzanne RAVIS, coll. Unichamp n°21, Champion, 1988.
Histoire/Roman, "La Semaine sainte", Actes du colloque d'Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1988.
Sur Aragon : "Le Libertinage", Publication de l'Université de Provence, 1986.

2.2. Numéros spéciaux de revues

Cahiers Textuel 34/44, n°4/5, *François Rabelais-"Aurélien" d'Aragon*, textes réunis et présentés par Françoise CHARPENTIER et Marie-Claire DUMAS, Université de Paris VII, 1989.
Revue d'Histoire Littéraire de la France, n°1, *Aragon Aurélien*, janvier-février 1990
Roman 20-50, n°7, *"Aragon-Aurélien*, Université de Lille III, mars 1989
Silex, n°8/9, *Aragon-"Aurélien"/Télévision*, Grenoble, 1978.

2.3. Articles

AMIOT Anne-Marie, "Le plagiat, soleil noir de l'écriture", *Europe*, n°717-718, janvier-février 1989, p.14-26.
APEL-MULLER Michel, "L'édition de 1942 des *Voyageurs de l'impériale* : une entreprise 'diabolique'", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°1, 1988, p.167-208.
BABILAS Wolfang, "Madame ma mémoire, vous m'en faites de belles !", *Silex* n°8/9, 1978, p.95-103.
BEGUIN Edouard, "La lecture au miroir. Remarques pour lire *La Mise à mort* d'Aragon", *Aporie*, n°10, Le Revest-Les-Eaux, novembre 1988, p.23-33.
BEGUIN Edouard, "La genèse de Simon Richard d'après le dosier manuscrit de *La Semaine sainte*. Naissance du personnage, naissance du roman", *Histoire/Roman, "La Semaine sainte"*, 1988, p.97-112.
BEGUIN Edouard, "Les incipit ou les mots de la fin", *Europe*, n°717-718, janvier-février 1989, p.80-90.
BEGUIN Edouard, "La genèse de Simon Richard d'après le dossier manuscrit de *La Semaine sainte* : problèmes et hypthèses", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°2, 1989, p.53-80.
BOUGNOUX Daniel, "Au miroir de l'amour auréolé de liens", *Silex* n°8/9, 1978, p.40-88.
CLEMENT Catherine, "L'âme pupilline", *L'Arc*, n°53, 1973, p.43-48.
CONDE Claude, "Vers une informatisation de la rrécriture des *Communistes*. Principes méthodologiques, solutions informatiques et perpectives analytiques", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°1, 1988, p.105-128.
FOLLET Lionel, "Eléments nouveaux sur *La Défense de l'infini*", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°3, 1991, p.209-268.
FOLLET Lionel, "A propos du manuscrit d'*Aurélien*, *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°1, 1988, p.85-104.
FORMENTELLI Eliane, "Le miroir et la voix. Etude sur *La Mise à mort* d'Aragon", *L'Objet au défi*, études réunies par Jacqueline Chénieux et Marie-Claire Dumas, P.U.F., coll. Ecritures et arts contemporains, Champs des activités surréalistes, 1987, p.39-45.
GATEAU Jean-Charles, "Le B.A.-BA", *Silex* n°8/9, 1978, p.113-117.
GAUCHERON Jacques, "C'est là que tout a commencé", *Europe*, n°717-718, janvier-février 1989, p.104-110.
GEOGHEGAN Crispin, "Les Fortunes d'*Aurélien*", *Silex* n°8/9, 1978, p.89-92.
GLEIZE Jean-Marie, Huit notes pour ponctuer la préface de 1924", *Sur Aragon: "Le Libertinage"*, Publications de l'Université de Provence, 1986, p.39-48.

Bibliographie

GRENOUILLET Corinne, "Les ambiguïtés d'une réception : Aragon et ses lecteurs militants (17 juin 1949)", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°3, 1991, p.117-140.
HILSUM Mireille, "Les préfaces à l''avant-lire' du *Libertinage*", *Sur Aragon: "Le Libertinage"*, Publications de L'Université de Provence, 1986, p.19-38.
HILSUM Mireille, "La question du seuil dans le paratexte aragonien", *Histoire/Roman, "La Semaine sainte"*, 1988, p.293-312.
LABRY Suzanne, *"Aurélien* : il n'y a pas d'amour heureux, MAIS...!", *Littératures*, n°19, Université de Toulouse Le Mirail, 1988, p.121-132.
LAHANQUE Reynald, la question du réalisme des *Communistes* à *La Semaine sainte*", *Histoire/Roman, "La Semaine sainte"*, 1988, p.47-56.
LANCE-OTTERBEIN Renate, "'J'ai dû récrire cette partie du roman treize fois de fond en comble' (sur le fonctionnement scriptural observé dans les originaux de *La Semaine sainte*)", *Histoire/Roman, "La Semaine sainte"*, 1988, p.71-96.
LIMAT-LETELLIER Nathalie, "*La Semaine sainte*, au seuil des derniers romans", *Histoire/Roman, "La Semaine sainte"*, 1988, p.265-292.
LIMAT-LETELLIER Nathalie, "Le 'mystère de finir' dans les derniers romans d'Aragon", *Europe*, n°717-718, janvier-février 1989, p.91-103.
MITTERAND Henri, "Les trois lecteurs des *Cloches de Bâle*", *Europe*, n°717-718, janvier-février 1989, p.111-121.
PEYTARD Jean, "Variantes et change des instances textuelles dans le tome IV des *Communistes* (Problèmes de méthodologie)", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°1, 1988, p.129-158.
PIEGAY Nathalie, "Une correction magistrale : *Les Aventures de Télémaque* d'Aragon", *Pleine Marge*, Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique, n°12, Ed. Peters-France, décembre 1990, p.71-77.
PRINCIPALLI Patricia, "Du roman de David d'Angers à *La Semaine sainte*", *Histoire/Roman, "La Semaine sainte"*, 1988, p.61-70.
RAVIS-FRANÇON Suzanne, "Répétition et progression dans *Aurélien*, ou le roman comme creuset des contraires chez Aragon", *La Pensée*, n°193, juin 1977, p.31-53.
RAVIS-FRANÇON Suzanne, "Le Chemin de Césarée", *Silex* n°8/9, 1978, p.103-112.
RAVIS-FRANÇON Suzanne, "Des discours de Jaurès au discours d'Aragon dans *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux quartiers*", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°2, 1989, p.101-134.
TREVISAN Carine, "Aspect de l'intertextualité dans *Aurélien*", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°3, 1991, p.183-208.
VASSEVIERE Maryse, "La réécriture des *Communistes*" d'Aragon", *Littérature*, n°4, décembre 1971, p.79-89.
VICTOR Lucien, "Aragon au témoignage des manuscrits. Un exemple : la charnière des chapitres IX-X dans *La Semaine sainte*", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°2, 1989, p.81-100.
WEILL Jean-Claude, "Naissance d'un héros de fiction : Etienne Decker, des *Communistes*, *Europe*, n°717-718, janvier-février 1989, p.154-161.
WEILL Jean-Claude, "La cage-écriture, ou la cueillette des trèfles à quatre", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°1, 1988, p.159-166.
WEILL Jean-Claude, "Avez-vous lu *Les Communistes* ?", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°3, 1991, p.105-116.

Bibliographie

IV TRAVAUX D'HISTORIENS, DOCUMENTS, SOURCES, TEMOIGNAGES

1 Ouvrages d'histoire

BERTHET Dominique, *Le P.C.F. : la culture et l'art (1947-1954)*, La Table ronde, 1990.
BERNARD Jean-Pierre, *Le Parti communiste français et la question littéraire, 1921-1939*, Presses Universitaires de Grenoble, 1972.
BOSCHETTI Anna, Sartre et "Les Temps modernes", une entreprise intellectuelle, Ed. de Minuit, 1985.
CAUTE David, *Le Communisme et les intellectuels français. 1914-1966*, Gallimard, 1967.
LAZAR Marc, "Les batailles du livre" du Parti communiste français" : 1950-1952", Presses Unviversitaires de Grenoble, 1972.
MARTELLI Roger, *Le Choc du XXème Congrès du P.C.U.S.*, Editions sociales/Messidor, coll. Essentiel, 1982.
KRIEGEL Annie, *Les communistes français 1920-1970*, Ed. du Seuil, 1985.
ORY Pascal et SIRINELLI Jean-François, *Les Intellectuels en France de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Colin, 1986.
RACINE Nicole et BODIN Louis, *Le Parti communiste pendant l'entre deux-geurres*, Colin, 1972.
TARTAKOWSKY Danielle, *Une Histoire du P.C.F.*, P.U.F, coll. Politique d'aujourd'hui, 1982..
VERDES-LEROUX Jeanine, *Au service du parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Fayard/Mimuit, 1983.
VERDES-LEROUX, *Le réveil des somnambules*, Fayard/Minuit, 1987.

Travaux dactylographiés

OLIVERA Phipippe, *Aragon et "Les Lettres françaises" : 1965-1972*, mémoire présenté pour le D.E.A. d'Histoire du XXème siècle, sous la direction de M. Winock, Institut d'Etudes Politique de Paris, 1990.
OLIVERA Philippe, *Louis Aragon entre littérature et politique : ses articles dans "Les Lettres françaises" de 1960 à 1972*, mémoire de maîtrise d'Histoire contemporaine, sous la direction d'A. Prost et D. Tartakowski, Université de Paris I, 1991.

2. Articles et numéros de revue

Les intellectuels et le Parti communiste français. L'alliance dans l'histoire, *Cahiers d'histoire de l'Institut Maurice Thorez*, n°15, 1976.
RACINE Nicole, "L'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue *Commune* et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936), *Le Mouvement social*, n°54, janvier-mars 1966, p.29-47

3. Documents

Archives du surréalisme 3 : Adhérer au parti communiste ? Septembre-décembre 1926, présenté et annoté par Marguerite Bonnet, Gallimard, NRF, 1992.
La Querelle du réalisme, présentation de Serge Fauchereau, Ed. Cercle d'Art, coll. Diagonales, 1987.

4. Sources

Cahiers du communisme, n°spécial 6-7, juin-juillet 1964 (XVIIème congrès du P.C.F.).
Cahiers du communisme, n°spécial 5-6, mai-juin 1966 (Conférence nationale d'Argenteuil).
Cahiers du communisme, n° spécial 2-3, février-mars 1967 (XVIIIème congrès du P.C.F.).

5. Témoignages

DAIX Pierre, *J'ai cru au matin*, Robvert Laffont, coll. Vécu, 1976.
DESSANTI Dominique, *Les Staliniens. Une expérience politique, 1944/1956*, Fayard, 1975.
SADOUL Georges, *Journal de guerre 39-40*, E.F.R., 1977.
SERGE Victor, *Mémoires d'un révolutionnaire*, Ed. du Seuil, 1951.
SIGNORET Simone, *La Nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Ed. du Seuil, 1978.
STIL André, *L'optimisme librement consenti*, Stock, 1979.
THIRION André, *Révolutionnaires sans révolution*, Laffont, 1972.
WURMSER André, *Fidèlement vôtre*, Grasset, 1979.

V ETUDES CRITIQUES ET THEORIQUES

1. Ouvrages

ALTHUSSER Louis, *Pour Marx*, François Maspero, 1965.
AUERBACH Eric, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, "Bibliothèque des idées", Gallimard, N.R.F., 1968.
BAKHTINE Mickaël, *La Poétique de Dostoïevski*, Ed. du Seuil, coll. Pierres Vives, 1970.
BAKHTINE Mickaël, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1953.
BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1970.
BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
BONNET Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Librairie José Corti, 1975.

Bibliographie

CHENIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le surréalisme et le roman, 1922-1950*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.
COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Ed. du Seuil, 1979.
COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1992.
DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1977.
DANON-BOILEAU, *Produire le fictif*, Klincksieck, 1982.
DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Ed. du Seuil, 1967.
DERRIDA Jacques, *La dissémination*, Ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1972.
DUCHET Claude, *La Sociocritique*, Nathan, 1982.
DUCROT Oswald, *Le structuralisme en linguistique*, Ed. du Seuil, 1968.
ECO Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Ed. du Seuil, 1965.
ECO Umberto, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Ed. Mercure de France, 1972.
ELIADE Mircea, *Aspect du mythe*, Gallimard, 1963.
FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*,, Flammarion, coll. Champs, 1977.
FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.
FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, N.R.F., 1971.
GENETTE Gérard, *Figures*, Ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1966.
GENETTE Gérard, *Figures II*, "Frontières du récit", Ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1969.
GENETTE Gérard, *Figures III*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1972.
GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1979.
GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1982.
GENETTE Gérard, *Nouveaux discours du récit*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1983.
GENETTE Gérard, *Seuils*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1987.
GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1991.
GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.
HAMON Philippe, *texte et idéologie*, Presses Universitaires de France, coll. Ecriture, 1984.
HENAULT A., *Narratologie, sémiotique générale*, Presses Universitaires de France, 1983.
ISER Wolfgang, *L'acte de lecture*, Bruxelle, Pierre Mardaga éditeur, 1985.
JABOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, 1963.
JAKOBSON Roman, *Questions de poétique*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1973.
KAUFMANN Vincent, *Le livre et ses adresses*, Méridiens Klincksieck, 1986.
KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Enonciation de la subjectivité dans le langage*, Ed. Armand Colin, 1980.
KRISTEVA Julia, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1969.
LACAN Jacques, *Télévision*, Ed. du Seuil, coll. La Champ freudien, 1974.
LECLAIRE Serge, *Démasquer le réel*, Ed. du seuil, coll. Le Champ freudien, 1971.
LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Armand Collin, coll. U2, 1971.
LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1975.
LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1980.

Bibliographie

LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1986.
LUKACS Georges, *La Théorie du roman*, bibliothèque Médiations, Gonthier, 1963.
LUKACS Georges, *Problèmes du réalisme*, L'Arche, coll. Le Sens de la marche, 1975.
MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Ed. François Maspero, coll. Théorie IV, 1966.
MAINGUENEAU Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Ed. Hachette Université, 1991.
MANNONI Maud, *La théorie comme fiction*, Ed. du Seuil, coll. Le Champ freudien, 1979.
MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Ed. du Seuil, coll. Le Champ freudien, 1969.
MAY Georges, L'Autobiographie, Presses Universitaires de France, 1979.
MITTERAND Henri, *Le Discours du roman*, Ed. PUF, coll. PUF écriture, 1980.
MOREL Jean-Pierre, *Le Roman insupportable, l'Internationale littéraire et la France*, Gallimard, 1985.
PERUS Jean, *A la recherche d'une esthétique socialiste (1917-1934). Réflexions sur les commencements de la littérature soviétique*, Ed. du C.N.R.S., coll. Esthétique et politique, 1986.
PREVOST Claude, *Littérature, politique, idéologie*, Ed. Sociales, coll. Problèmes, 1973.
RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1978.
RIFFATERRE Mickaël, *La Production du texte*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1979.
ROBEL Léon, *Littératures soviétiques : questions...*, *Action poétique*, coll. Supplément, 1976.
ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Ed. Payot, 1986. Préface de Léon Robel.
TODOROV Tzvetan, *Les Genres du discours*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1978.
TODOROV Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1978.
VERNIER France, *L'Ecriture et les textes*, Ed. Sociales, coll. Problèmes, 1974.

Ouvrages collectifs :

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, O. Ducrot et T. Todorov, Ed. du Seuil, 1972.
Littérature et réalité, Ed. du Seuil, coll. Points, n°142, 1982.
Poétique du récit, Ed. du Seuil, 1977.
Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Greimas et Coutès, Hachette, 1979.
Théorie d'ensemble, Ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1968.
Théorie des genres, Ed. du Seuil, coll. Points, 1986.
Vocabulaire de la psychanalyse, J. Laplanche et J-B. Pontalis, Presses Universitaires de France, 1967.

2. Numéros spéciaux de revues

Action poétique n°44, *Du réalisme socialiste*, 1970.
Littérature, n°3, *Littérature et psychanalyse*, 1971.
La Pensée, n°215, *Approches actuelles de la littérature*, 1980.
Poétique, n°16, *le Discours réaliste*, 1973
Poétique, n°21, *Le Dialogue des genres*, 1975.
Poétique n°63, *Le Biographique*, 1985.
Poétique n°69, *Paratextes*, 1987.
Revue d'histoire littéraire de la France, n°6, *L'autobiographie*, 1975

3. Articles

BEAUJOUR Michel, "Autobiographie et autoportrait", *Poétique*, n°32, 1977, p.442-458.
BRUSS Elisabeth, "L'autobiographie comme acte liitéraire", *Poétique* n°17, 1974, p.14-26.
DÄLLENBACH Lucien, "Intertexte et autotexte", *Poétique*, n°27, 1976, p.282-296.
DIAZ José-Luis, "La question de l'auteur", *Textuel*, n°15, 1984, p.44-51.
DUCHET Claude, "Pour une sociocritique ou variations sur l'incipit", *Littératur*, n°1, 1971, p.5-14.
DUCHET Claude, "L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815-1832)", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°2-3, mars-juin 1975, p.245-267.
DUMAS Marie-Claire, "Quelques instantanés surréalistes", *Textuel*, n°22, 1989, p. 91-99.
FOUCAULT Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Bulletin de la société française de philosophie*, n°3, 1969, p.73-104.
GLEIZE Jean-Marie, "Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif", *Littérature*, n°39, 1980, p.12-16.
HAMON Philippe, "Le discours contraint", *Poétique*, n°16, 1973, p.411-445.
HAMON Philippe, "Texte littéraire et métalangage", *Poétique, n°31, 1977, p.261-284.*
IDT Geneviève, "Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes", Littératures, n°27, 1977, p.65-74.
JULLIEN Dominique, "La préface comme auto-contemplation", *Poétique*, n°84, 1990, p.499-508.
MITTERAND Henri, "Le discours préfaciel", *in La Lecture sociologique du texte romanesque*, Toronto, S. Stevens, Hakhert and Co, 1975, p.3-13.
SABRY Randa, "Quand le texte parle de son paratexte", *Poétique*, n°69, 1987, p.83-99.

VI AUTRES PREFACES, AUTRES TEXTES

(Nous avons choisi de nous restreindre aux XIXème et XXème siècles pour cette liste indicative des préfaces et oeuvres qui mêlent texte et paratexte.)

BALZAC Honoré, *La Comédie Humaine* ,"Avant-propos" (1842), Ed. du Seuil, coll. L'Intégrale, tome 1, 1965, p.51-56.
BALZAC Honoré, *Etudes de moeurs*, "Préface" de Félix Davin (1835), Ed. du Seuil, coll. L'Intégrale, tome 1, 1965, p.591-599.
BALZAC Honoré, *Histoire des Treize*, "Préface générale à l'*Histoire des Treize*", Ed. Conard, tome 13, 1848, p.3-9.
BALZAC Honoré, *Les Illusions perdues*, "Préface de la première partie (1837)", "Préface de la deuxième partie (1839"), "Préface de la troisième partie (1844)", Gallimard, coll. folio, 1974
BARRES Maurice, *Le Jardin de Bérénice*, "Deux notes 1° A propos du titre. 2° Sur le premier chapitre" et "Examen des trois romans idéologiques" (1892), Garnier-Flammarion, 1988, p.167-169 et 171-190.
BECKETT Samuel, *L'innommable*, Ed. de Minuit, 1953.
BECKETT Samuel, *Pour finir encore et autres foirades*, Ed. de Minuit, 1976.
BORGES Jorge Luis, *Le Livre de sable*, suivi d'un "Epilogue" de 1975, Gallimard, coll. folio, 1978
BORGES Jorge Luis, *Livre de préfaces*, suivi de *Essai d'autobiographie*, Gallimard, coll. folio, 1980
CALVINO Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Ed. du Seuil, 1981.
CALVINO Italo, *Le Chevalier inexistant*, Ed. du Seuil, coll. Points romans, 1984.
CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d'Outre-tombe*, "préface testamentaire (1833)", "avant-propos (1846)", Librairie Garnier Frères, tome 1, 1947, p.1-5 et p.9-11.
DRIEU LA ROCHELLE, *Gilles*, "préface" (1942), Gallimard, coll. folio, 1939, p.9-22.
DUCASSE Isidore (comte de Lautréamont), *Poésies*, Garnier-Flammarion, 1969
ECO Umberto, "Apostille au *Nom de la Rose*", Grasset, 1985.
GIDE André, *Journal des faux-monnayeurs*, Gallimard, 1927.
GRACQ Julien, *En lisant 'en écrivant'*, José Corti, 1981.
HUGO Victor, "Préface à *Le dernier jour d'un condamné*" (1832), Ed. du Seuil coll. L'Intégrale, tome 2, p.205-213. Et "Une comédie à propos d'une tragédie" (préface à la quatrième édition), Ed. du Seuil, Coll. L'Intégrale, tome 1, p.213-215.
HUYSMANS Joris-Karl, *A rebours*, "Préface écrite vingt ans après le roman (1903)", Garnier-Flammarion, 1878, p.45-59.
JAMES Henri, *La création littéraire*, Denoël, 1980.
LEIRIS Michel, *Mots sans mémoire*, Gallimard, NRF, 1969.
MARTIN DU GARD Maurice, "Souvenirs autobiographiques et littéraires", Gallimard, Pléiade, tome 1, 1955, p.42-142.
MAURIAC François, *Le romancier et ses personnages*, Ed. Buchet/Chastel, 1990.
NABOKOV Vladimir, *Lolita*, "Préface" de John Ray Jr, Docteur en philosophieet "A propos de *Lolita*", Gallimard, coll. Folio, 1959.
NABOKOV Vladimir, *Feu pâle*, Gallimard, 1965.
PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi*, "Préambule" et "Annexes", coll. Livre de poche, p.15-18 et p.605-700.

Bibliographie

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*, "préface", Gallimard, N.R.F., 1954, p.53-59.
ROLLAND Romain, "Introduction à *Jean-Christophe*", Albin Michel, 1961, p.11-19.
TRIOLET Elsa, préfaces pour les *O.R.C.* :
Tome I : "Ouverture", 1964.
Tome III: "Préface à la contrebande", 1964.
Tome V : "Préface à la clandestinité", 1965.
Tome IX : "Préface au désenchantement", 1964.
Tome XIII: "Préface à la mort dans l'âme", 1965.
Tome XIV : "Préface à la lutte avec l'ange", 1965.
Tome XVII: "Préface à une *Vie de Michel Vigaud*", 1966.
Tome XXI: "Préface à la guerre ou à la paix", 1966.
Tome XXVII: "Préface au mal du pays", 1967.
Tome XXXII: "Postface", 1968.
Tome XXXV: "Une goutte d'eau de la mer reproduit la mer", 1970.
ROUSSEL Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Ed. Jean-Jacques Pauvert, 1963.
SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Gallimard, 1964.
STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, "avertissement 1839", Librairie Garnier Frères, 1925, p.5-7.
STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme*, suivi de *Projets d'autobiographie* et de *Les Privilèges*, Gallimard, 1983.
STENDHAL, *Vie de Henri Brulard*, Gallimard, 1973.
ZOLA Emile, *La Fortune des Rougon*, préface (1871), coll. folio, 1981, p.23-24.
ZOLA Emile, *Thérèse Raquin*, préface de la deuxième édition, Librairie générale française, coll. Livre de poche, 1984, p.11-17.

Anthologie des préfaces de romans français du XIXe siècle, présentation de Herbert S. Gershman et Kernan B. Whitworth, Jr, Ed. René Julliard, coll. Littérature, 1964.

Table des matières

Remerciements 4

Sommaire du 1er Volume 5

Abréviations et conventions 6

Introduction 8

Première partie : Autour du *Monde réel*

Introduction 36

Chapitre premier : L'oeuvre hors contexte 39

1 La disqualification de l'aventure surréaliste (tome 2) 40

1.1. Le réalisme originaire 41

1.2. *Anicet* ou le "panorama réaliste" 44

1.3. *Le Libertinage* ou l'autobiographie déguisée 49

1,3,1, Grindor ou l'anticipation de la rupture 50

1,3,2, "le reste du livre" ou la chronologie fictive 54

Table des matières

1,3,3, "La femme française" ou l'anticipation du croisement 58

1.4. De Madrid à Venise : le domaine de l'allusion 59

2 La renaissance réaliste (tome 7) 63

2.1. "La sortie de la forêt" 63

2,1,1, "Le divorce" ou l'échec du projet narratif 64

2,1,2, "Le procès" ou la fusion des deux histoires 70

2.2. Le relai discursif 73

2,2,1, *Le Paysan de Paris*, un nouvel *Anicet* 74

2,2,2, *Front rouge* ou le réalisme réhabilité 75

2,2,3, De Cervantès au *Mentir-vrai* ; le discours à valeur générale 79

3 Vers un inaccessible réalisme (tome 26) 85

3.1. Une ouverture à la manière de l'*Avant-lire* 86

3.2. L'évocation des années cinquante 88

3,2,1, L'exigence de datation ou la modification du projet préfaciel 89

3,2,2, La transformation du récit métaphorique 92

3,2,3, "Je suis sûr qu'on donnera de nous une image fausse" 96

3.3. Un discours politique inédit 98

3,3,1, Pour un réalisme intégralement nommé 99

3,3,2, Pour une voie française de passage au réalisme 101

3.4. De nouveaux modèles d'écriture 106

3,4,1, Le modèle mathématique 107

3,4,2, Le modèle poétique 113

3.5 "Dans surréalisme, il y a réalisme" 116

3,5,1, "Une manifestation d'agnoticisme" 117

3,5,2, Le retour vers Apollinaire 120

conclusion du chapitre premier 123

Table des matières

Chapitre II : L'oeuvre sous le regard des autres 127

1. A l'aube de l'écriture, la quête du destinataire 128

1.1. Deux récits d'enfance contradictoires (tomes 2 et 42) 130

1.2. Au commencement de l'oeuvre : *Quelle âme divine !* (tomes 2 et 42) 134

1.3. "Diane" ou l'entrée dans la fiction (tome7) 137

1,3,1, L'avènement d'Elsa 138

1,3,2, Les deux lectures de l'incipit 143

1.4. *Les Communistes* ou l'anticipation discursive de la seconde version (tome 26) 146

1,4,1, Le rejet du dogmatisme 147

1,4,2, De la linguistique à l'ombre de *Blanche* 151

1,4,3, La finalité sociale retrouvée 155

1,4,4, La réécriture légitimée 157

1.5. *Les Communistes* ou l'origine avortée de l'écriture (tomes 26 et 42) 160

1,5,1, Du manuscrit à l'annonce du cycle 161

1,5,2, La disqualification confirmée des fragments de 43 164

1,5,3, Une nouvelle forme d'adresse ? 166

2. Scènes de lecture en cours d'écriture 169

2.1. "Le scandale pour le scandale" ou le rejet du texte-excuse (tome 2) 170

2.2. "C'est là que tout a commencé" (tome 7 et 29) 172

2,2,1, "Diane", une "mosaïque" dépourvue de sens 172

2,2,2, "Et tu vas continuer longtemps comme ça ?" 175

2,2,3, La version de 1959 177

Table des matières

2.3. Conséquences hier, aujourd'hui, demain de la scène originaire (tome 7) 180

2,3,1, Prétérition et mise en scène du destinataire préfaciel 181

2,3,2 Le retour du "texte-excuse" 184

2,3,3, De l'incipit de "Diane" à la dédicace des *Cloches* 185

2.4. L'éclatement de la lecture dans *La Fin du Monde réel* (tome 26) 189

2,4,1, Eloge et abandon ; la version itérative 190

2,4,2, La Grange-aux-Belles ; une erreur, "pareille au poignard" 191

2,4,3, Les faits selon *Ce Soir* et *La Vie ouvrière* 193

2,4,4, "Mes amis politiques" ou la confiance retrouvée 195

3. Le monde de la réception 199

3.1. Réduire ou ne pas réduire à l'autobiographie (tomes 2 et 4) 200

3,1,1, Grindor ou la méprise originaire 200

3,1,2, Le contre-exemple du "Cahier noir" 202

3.2. Les scènes de méprise du tome 7 (tomes 7 et 4) 206

3,2,1, Des lecteurs férus d'autobiographie 206

3,2,2, De la méprise au mépris 210

3,2,3, Le contre-exemple de *La Sainte Russie* 216

3,2,4, Romain Rolland ; un adepte du réalisme 219

3.3. Marcel Cachin ou la méprise rectifiée (tome 7) 223

3.4. Réponses aux critiques des *Cloches de Bâle* (tome7) 226

3,4,1, "La critique française et soviétique" 227

3,4,2, "Socialistes", "marxistes", et les autres 231

3.5. De la confusion à la dénonciation : réponses anciennes aux critiques des *Communistes* (tome 29) 235

3,5,1, "L'auteur parle de son livre" avec Jean d'Ormesson 236

Table des matières

3,5,2, "Il faut appeler les choses par leur nom" 242

Conclusion du second chapitre 250

Chapitre III : L'oeuvre à la lumière des personnages 253

1. *Les Cloches*, un roman improvisé ? 254

1.1. Architecture et personnages 255

1.2. Catherine, Victor et Clara : l'analyse des pilotis 261

1.3. L'analyse des sources 263

2. Réécrire *Les Communistes* ou renouer avec *Le Monde réel* (tome 26) 275

2.1. "Le style" 276

2,1,1, Le passage au présent 277

2,2,2, Le présent accentué 283

2.2. "les personnages" 285

2,2,1, "Une série d'opérations chirurgicales" 286

2,2,2, Georges Politzer et Jacques Solomon 288

2,2,3, Paul Langevin 291

2,2,4, Ilya Ehrenbourg 295

2.3. "L'esprit de responsabilité" 298

2,3,1, "L'exemple amer" ou le "bréviaire stalinien" 299

2,3,2, PC/PS : La réhabilitation de la première version 303

2,3,3, PC/PS : L'actualisation de la première version 306

2.4. Dunkerque ou la fracture (tome 26) 312

Conclusion du troisième chapitre 316

Conclusion de la première partie 319

Table des matières

Deuxième partie : Les préfaces des romans intermédiaires

Sommaire du 2ème volume 325

Introduction 326

Chapitre IV : "La suite dans les idées" 328

1. Un roman préconçu 330

1.1. La citation de la postface originale 330

1.2. Le scénario des *Cloches de Bâle* 332

1.3. La leçon des *Cloches de Bâle* 338

1.4. "Inventer Sérianne" 341

2. Le retour de la non-préméditation 349

2.1. "Je ne sais pas qui est l'assassin" 350

2.2. L'abandon de Maria, l'ouvrière ou le rôle du hasard 353

2.3. "L'interchangeabilté des rôles" entre les deux frères 355

2.4. Ni Jekyll ni Hyde 359

2.5. La genèse de Carlotta à la lumière de Manet 362

3. Le premier collage "parisien" 369

3.1. La conversation téléphonique : "une bifurcation inattendue" 369

3.2. L'invention de personnages nouveaux 373

3.3. D'un café à l'autre 376

4. Le second collage ou l'auteur apostrophé 379

Table des matières

5. Première digression : le temps romanesque 383

5.1. Etude du calendrier romanesque 383

5.2. La citation du *Grand Jamais* 386

5.3. La dévalorisation de "Sérianne" 389

6. Deuxième digression : l'histoire du collage, de la peinture à la littérature 396

6.1. Le collage dans la peinture cubiste 397

6.2. Le collage en poésie 399

6.3. Le collage dans l'oeuvre romanesque de l'auteur ancien 403

6.4. Digression sur Soupault ou la "préface complétée" 405

6.5. Du *Paysan de Paris* à "Sérianne" réhabilitée 407

7. Le troisième collage de "Paris" 412

7.1. Le boulevard Bineau et la lettre en morceaux 413

7.2. Les hypothèses abandonnées 417

7.3. De la gratuité à la redéfinition de l'utilité romanesque 424

8. La double reprise de l'histoire du collage 433

8.1. "La hantise du collage" à travers l'oeuvre critique (tome 11 et préface des *Collages*) 434

8.1.1. *La Peinture au défi* 436

8.1.2. "John Heartfield ou la beauté révolutionnaire" 439

8.1.3. Adolf Hoffmeister et Roger Garaudy 442

8.2. L'exemple d'Isidore Ducasse 448

8.3. Le thème secondaire chez Elsa Triolet 450

8.4. De Godard à Poussin 454

9. "Passage-club" ou le retournement de la fiction *O.R.C.* 463

9.1. "Fermer la fenêtre" : pour une esthétique du rivage 464

9.2. Les critiques synthétiques : du bon usage du journalisme 465

9.3. L'esprit de synthèse appliqué à la genèse du lieu 469

9.4. Le Docteur Paul : nouvelle leçon pour un bon usage du journalisme 474

9.5. La fermeture du Frolics 478

10. Les dernières pages ou la sortie de la fiction *O.R.C.* 482

10.1. Quesnel, hier et aujourd'hui 482

10.2. "Pour qui écrivez-vous ?" 486

Conclusion du chapitre IV 492

Chapitre V : "Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique..." 497

1. Une ouverture inhabituelle 498

2. La genèse d'Aurélien 502

2.1. La version des *Entretiens* 502

2.2. Le complément *O.R.C.* 507

3. La genèse de Bérénice 517

3.1. Des personnages dont il ne sera pas question 517

3.2. "Vraie et fausse Bérénice" 519

3.3. Bérénice : de *La Défense* à *L'Oubli* 522

4. Le second extrait des *Entretiens* ou "l'impossibilité du couple" 526

4.1. Le paragraphe d'introduction : "Il n'y a pas d'amour heureux" 526

4.2. Roman et épilogue 528

4.3. Diégèse et autobiographie : l'épisode du divorce frôlé 531

5. La rectification *O.R.C.* : "la dictée de la vie, notre vie" 540

6. Lire ou être lu : *Le Cheval blanc* contre "Diane" 544

6.1. Les circonstances de la rédaction du *Cheval blanc* 545

6.2. Les circonstances de la lecture du *Cheval* 548

6.3. Le retour de l'auteur ancien 550

7. "L'interchangeabilité" des héros ou Bérénice, substituée à Aurélien 553

7.1. Ecrire *Aurélien* pour retrouver *Le Monde réel* 553

7.2. L'épilogue, "pour qu'ici soit complète l'histoire du croisement" 560

Conclusion du chapitre V 566

Conclusion de la deuxième partie 569

Conclusion générale 577

Sommaire du 3ème volume 599

Notes 600

- Notes de l'introduction 600
- Notes du chapitre 1 610
- Notes du chapitre 2 623
- Notes du chapitre 3 641
- Notes du chapitre 4 649
- Notes du chapitre 5 663
- Notes de la conclusion 673

Table des matières

Annexes :

- Tableau de concordance entre préfaces *O.R.C.*1 / romans préfacés 679
- Tableau de concordance entre préfaces *O.R.C.*1 /oeuvres contemporaines 680
- Index des oeuvres, présenté par tome 681
- Index général des oeuvres littéraires et critiques 690
- Index général des oeuvres musicales, picturales et cinématographiques 693
- Index général des revues, journaux et publications périodiques 694
- Index des personnages, présenté par tome 695
- Index général des personnages d'Aragon 703
- Index général des personnages d'Elsa Triolet 707
- Index général des personnages (autres) 708
- Index des noms de personnes, présenté par tome 709
- Index général des noms de personnes 722

Bibliographie 728

Table des matières 751

BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE