



Carnets de l'

érita

n° 4 – 2026

Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon



Sommaire

Hervé BISMUTH

« Le dit d'amour au couteau du vers libre : l'incipit d'*Elsa* (Aragon, 1959) »[4](#)

Johanne LE RAY

« Crise de la représentation et pulsion fabulatrice dans La *Mise à mort* d'Aragon »[15](#)

Numéro coordonné et édité par Erwan CAULET

Mis en ligne sur le site de l'ÉRITA (Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon) <http://louisaragon-elsatriolet.fr>

Référence URL : <https://louisaragon-elsatriolet.fr/2026/02/12/carnets-de-lerita-n4-annee-2026/>

Proposer un article aux *Carnets de l'ÉRITA* : <https://louisaragon-elsatriolet.fr/2020/12/30/proposer-un-article-aux-carnets-de-lerita/>





Le dit d'amour au couteau du vers libre : l'incipit d'*Elsa* (Aragon, 1959)

Hervé Bismuth, Université de Bourgogne-France-Comté

Si Aragon est dans le xx^e siècle français le poète de l'émotion amoureuse, ce n'est pas parce que sa poésie raconte des histoires d'amour comme le faisaient les romantiques (Musset, Hugo), ni parce qu'il chante l'amour comme l'ont fait les surréalistes (Prévert, Éluard, Breton...), mais parce qu'il chante, explicitement, et pendant trois décennies¹, *sa propre émotion amoureuse bien réelle* envers une femme bien réelle aussi, qui est son épouse, la romancière Elsa Triolet. Cette femme est dans les années 1950-60 presque aussi connue que lui : connue comme écrivaine, connue par le couple qu'elle forme avec lui dans la vraie vie, un couple aussi connu dans la vie intellectuelle française, à l'heure de la radio et de la télévision, que le couple que formaient alors Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Car ils passent alors à la radio et à la télévision² pour parler de leurs œuvres et évidemment de leur amour. Ce couple est d'autant plus célèbre que l'on chante déjà alors les poèmes d'Aragon qui parlent d'amour, qui parlent de *son* amour, depuis Georges Brassens, qui a popularisé depuis 1953 « Il n'y a pas d'amour heureux ». Jeanne Moreau reprend le poème mis en musique par Brassens à la télévision en 1957, et depuis janvier 1959, Léo Ferré chante à la radio certains poèmes d'Aragon³.

En poésie, l'émotion amoureuse est naturellement associée au *lyrisme*, ce « chant » de l'émotion poétique, lui-même enlacé dans la poésie française au vers

¹ Du *Crève-cœur* (1941) aux *Chambres* (1969).

² Voir notamment *Lectures pour tous* de Pierre Desgraupes, émission du 28 octobre 1954.

³ Son premier disque entièrement consacré à Aragon paraîtra en 1961.





régulier (isométrie syllabique de vers notoires et facilement reconnaissables : octosyllabes, décasyllabes, alexandrins... ; associations de vers deux à deux voire plus par l'écho de la rime à la dernière syllabe du vers). On associe d'ailleurs tellement la poésie amoureuse – et même la poésie en général – d'Aragon au vers régulier qu'on oublie toujours – ou on ne sait pas – qu'Aragon aura écrit autrement plus de poèmes en vers libres que de poèmes en vers réguliers, et qu'il aura même écrit bien moins souvent en vers réguliers que Paul Éluard, par exemple, qui est, lui, à l'inverse, souvent associé au vers libre. La force des clichés...

C'est pourquoi, pour renouveler l'éclairage, je propose ici une lecture de la façon dont l'émotion amoureuse d'Aragon peut s'exprimer dans un poème en vers libres, ne serait-ce que pour montrer que le poème d'amour, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, loin de claironner ou de banaliser l'émotion amoureuse dans la régularité musicale et rythmique qui l'accompagne habituellement, peut tout à fait choisir le vers libre pour au contraire en exacerber et exhiber les aspérités. Cette lecture est celle de l'incipit d'*Elsa* (1959), situé à l'intérieur du cycle des poèmes « à Elsa », un cycle qui s'étend sur une trentaine d'années, de 1939 à 1969 – Aragon a entre 42 et 72 ans. Quand paraît *Elsa*, le poète a 61 ans et écrit pour une femme alors âgée de 62 ans. Ce livre appartient à une suite de livres qui ne sont pas des recueils de poèmes, mais des « poème(s) » au singulier, ouvrages sous-titrés « poème », comportant plusieurs pièces de vers composées dans une même unité thématique et discursive. Ce livre est ainsi, en quelque sorte, un grand poème composé de plusieurs petits poèmes. Et le poème que je vais lire est le premier de la série.

Le poème

Le couteau du vers libre

Quelques mots d'abord sur la lecture de ce poème, et sur celle du vers libre en général.

En principe, un poème doit être lu vers à vers ; c'est *a priori* la condition pour faire entendre les récurrences rythmiques (le nombre des syllabes) et les récurrences phoniques (les rimes), mais aussi ces surprises qui se produisent parfois, ponctuellement, dans les ruptures et les enjambements des vers. C'est un principe qui





devrait s'appliquer à tous les poèmes, mais qu'il serait dommage e ne pas appliquer aux poèmes d'Apollinaire, d'Aragon et des poètes qui publient leur poésie sans nulle ponctuation, ou qui ne ponctuent que le dernier vers du poème (Éluard, Prévert...), le vers tenant lieu de séquence respiratoire suffisante. On peut toujours admettre qu'on puisse lire un poème régulier sans respecter le vers à vers – certains le font. Mais lorsque le poème est un poème en vers libres, la lecture vers à vers est en revanche obligatoire... : si on ne lit pas vers à vers un tel poème, les vers disparaissent, tout simplement, puisque plus rien, ni rime, ni régularité rythmique, ne rappelle leur existence. Il faut donc lire le poème en vers libres en respectant les coupures, la longueur des vers, en particulier lorsqu'ils sont excessivement courts :

Le temps comme une chevelure sans fin
Peignée

ou excessivement longs :

Mon Dieu que les mots sont lourds Il s'agit bien de cela
Mon amour au-delà du plaisir mon amour hors de portée aujourd'hui de l'atteinte

et en respectant non seulement ces légères pauses que marquent la fin des vers, mais aussi ces pauses plus marquées que sont les espaces, les « grandes marges de silence » (Éluard) qui séparent les strophes.

Une fois adoptée cette lecture, qui s'appuie sur la découpe des vers et des strophes comme sur les indications d'une partition musicale – car ce sont réellement des indications musicales –, deux remarques s'imposent.

Tout d'abord, le vers libre n'est pas tout à fait libéré de la musique traditionnelle du vers régulier : le vers est libre ici au sens où il n'est contraint par aucune règle de régularité, mais en dépit du fait qu'on trouve dans ce poème aussi bien des vers de 2 syllabes (« Peignée », « Fuyante ») que des vers de 19 syllabes :

Une misère pour tes mains une chose qui noircit sous ton regard
[...]
Faute d'un cristal assez clair d'une phrase que tu mettrais à ton cou

et toutes les valeurs de vers intermédiaires : le vers libre fait néanmoins entendre, régulièrement, un vers que nous connaissons bien, autour duquel il tourne, un vers qui est par excellence le vers du lyrisme et de la déploration amoureuse : l'alexandrin. Ce





poème est certes un texte en vers libres mais c'est bien un alexandrin ternaire qui ouvre la première strophe :

Je vais te dire un grand secret le temps c'est toi

mais également les deux suivantes :

Je vais te dire un grand secret toute parole

Je vais te dire un grand secret je ne sais pas

Et jusqu'au corps du poème, qui charrie à l'intérieur des strophes des suites d'alexandrins parfaitement césurés. En voici deux exemples :

Un miroir que le souffle embue et désembue
Le temps c'est toi qui dors à l'aube ou je m'éveille
C'est toi comme un couteau traversant mon gosier

Des gestes que tu fais des mots qu'on ne dit pas
J'ai peur du temps rapide et lent j'ai peur de toi
Je vais te dire un grand secret ferme les portes

Le procédé consistant à créer un poème dont les vers sont dépourvus de toute régularité mais qui installe en fond sonore la régularité d'un rythme notoire et parfaitement reconnaissable n'est pas original ici. Ce procédé est connu, il est celui des poèmes en vers libres de grande dimension des années 1910. « Zone », le poème de la modernité qui ouvre le recueil *Alcools* d'Apollinaire en 1913, commençait ainsi par un alexandrin parfaitement césuré qui donnait en fait la mesure de départ :

À la fin tu es là de ce monde ancien

Il en est de même pour les deux poèmes de Blaise Cendrars, *Les Pâques à New York* de 1912 :

Seigneur c'est aujourd'hui le jour de votre nom
et la *Prose du transsibérien* de 1913 :

En ce temps-là j'étais en mon adolescence

On trouverait bien d'autres cas chez ces deux poètes du vers libre français que sont Robert Desnos et Jacques Prévert par exemple, de vers réguliers reconnaissables récurrents et dont la musique gouverne l'entièreté d'un poème en vers





libre, malgré toutes les échappées, malgré toutes les indisciplines du vers libre. Le poème en vers libres est ainsi comparable à ces morceaux de jazz qui permettent à la musique de s'échapper librement de cadres pré-construits : micrythmes, singularités, hapax musicaux s'élaborent à l'intérieur de rythmes plus généraux récurrents et dont la récurrence permet d'installer l'émotion musicale et de prendre la mesure des libertés rythmiques et musicales. C'est ainsi que fonctionne ce poème en vers libres de 1959 : il fait entendre régulièrement l'adagio de l'alexandrin, un alexandrin qu'il est normal de trouver ici associé à une déploration amoureuse ; mais il le fait tout en faisant en même temps entendre la voix et le phrasé singulier d'un poète portant une parole personnelle, et avec elle les accidents extrêmes de vers excessivement courts ou excessivement longs, traduisant une émotion venant briser par à-coups les digues de l'encadrement sage des vers. On notera aussi la façon dont dans ces vers l'enjambement associé à certaines irrégularités rythmiques marquent les ruptures dans le flot d'une parole parfois hachée par l'émotion :

Le temps est femme // a
Besoin qu'on le courtise et qu'on s'asseye

Ne t'offense pas de mon parler vulgaire // est
L'eau simple qui fait ce bruit désagréable dans le feu

On remarquera la similarité de ces deux exemples de contre-rejet : ils sont tous deux précédés d'une respiration signalée par l'emploi de la majuscule (« Il ») dans des vers sans ponctuation, tout comme le faisait Apollinaire. Si le vers est la seule respiration, la seule phrase du texte, la majuscule signe une respiration secondaire, un peu comme l'est le demi-soupir musical par rapport au soupir. Ces deux exemples de vers imposent la lecture suivante, sous peine de voir disparaître soit la pause indiquée par la majuscule soit la respiration imposée par le vers :

Le temps est femme / Il a // Besoin qu'on le courtise et qu'on s'asseye

Ne t'offense pas de mon parler vulgaire / Il est // L'eau simple qui fait ce bruit
désagréable dans le feu

Ces deux couples de vers sont ainsi scindés en trois coups de couteau. Pourquoi parler ici de *couteau* ? Pas seulement parce que les noms *coupe*, *césure* signifient le





résultat de l'action de *couper*, mais parce que c'est ce terme qu'utilise Aragon l'année suivante dans l'« Épilogue » des *Poètes* (1963) pour décrire le travail des « césures » :

J'ai choisi de donner à mes vers cette envergure de crucifixion
Et qu'en tombe au hasard la chance n'importe où sur moi le couteau des césures

Une dernière remarque concernant la musique de ce poème en vers libres :

On ne trouvera dans ce discours aucun jeu d'effets sonores : aucune rime, aucune assonance, aucune allitération, chez ce poète qui en est pourtant spécialiste. La musique de ce poème repose uniquement sur sa respiration, son rythme, ses ruptures.

Le dit d'amour

Venons-en à présent à ce que dit ce poème, au *dit d'amour* lui-même. Ce poème tient un discours d'amoureux qui est aussi, on le verra, un *métadiscours amoureux* (dit autrement : un discours sur le discours amoureux), et il le fait, comme c'est la tradition en poésie, par le recours à des images, en particulier à ces deux types habituels d'images poétiques que sont la *comparaison* et la *métaphore*. La *comparaison* s'installe par le recours traditionnel à la préposition *comme* :

Le temps *comme* une robe à défaire
Le temps *comme* une chevelure sans fin

C'est toi *comme* un couteau traversant mon gosier

La *métaphore*, à la différence de la comparaison, ne se contente pas de mettre en relation des choses de nature différente mais affirme une *identité* entre le comparant et le comparé. Il existe ainsi dans ce poème *deux familles de métaphores* :

- une première famille qui affirme une identité entre la femme aimée et le temps :

Le temps c'est toi
Le temps est femme

Toi qui bats à ma tempe horloge

- une deuxième famille qui affirme la pauvreté du langage amoureux :

Toute parole
À mes lèvres est une pauvrete qui mendie
Une misère pour tes mains une chose qui noircit sous ton regard

Ne t'offense pas de mon parler vulgaire Il est





L'eau simple qui fait ce bruit désagréable dans le feu

Telles sont deux des idées-forces de ce poème : l'assimilation de la femme aimée au temps, par quoi le poème commence et qui donne le *la* du poème, *Je vais te dire un grand secret le temps c'est toi* ; et l'impossibilité de dire l'amour. La troisième idée-force est exprimée sans fioriture ni recours à l'image à la fin du poème ; il s'agit de la difficulté d'aimer :

Il est plus facile de mourir que d'aimer
C'est pourquoi je me donne le mal de vivre

La femme et le temps

La première série d'images, celle dont le comparé est la femme aimée, est non seulement surprenante, mais même paradoxale : dans ce poème, le poète n'utilise aucune des métaphores codées du discours amoureux que nous connaissons. Il utilise des métaphores entièrement neuves, ce qu'on appelle des « métaphores vives », mais ces métaphores utilisent des images contraires à celles qui appartiennent à notre culture. Dire *Le temps c'est toi* pour exprimer l'émotion amoureuse est surprenant et paradoxal, parce qu'en principe le discours amoureux tend à saisir les images de ce qui provoque habituellement la passion amoureuse, qui sont des *images de soudaineté*, des images liées à l'émerveillement, ce qu'on appelle *le coup de foudre* : c'est le motif de la fulgurance du désir, une fulgurance liée à la brièveté. Et tout cela est habituellement traduit par les images traditionnelles de *l'embrasement*, de *l'amour comme un feu*... Ces grandes images de la passion amoureuse sont également suivies la plupart du temps, dans la littérature, de l'échec : l'échec dû à l'éloignement, à la mort, à l'inatteignable, à la fugitivité... Et l'on sait bien que si la stratégie habituelle de la passion amoureuse en littérature consiste à se placer sous l'emblème de la fugitivité, c'est afin d'éviter surtout le *vrai* échec de la passion amoureuse, c'est-à-dire *le désenchantement* lorsque cette passion s'installe dans le temps. Dans les clichés habituels de la passion amoureuse, le temps n'a pas sa place.

La métaphore qui commence ce poème :

Je vais te dire un grand secret Le temps c'est toi
tourne ainsi le dos aux clichés habituels. Elle rappelle qu'à la différence des lieux communs de la littérature, c'est *dans le temps* qu'est vécue la relation amoureuse qui





unit le locuteur du poème à la destinataire de son discours ; et il est vrai que la durée de cet amour à l'heure où ce poème est écrit est de plus de trente années – plus de trente années pour des amoureux qui sont déjà des sexagénaires.

Reste que ce n'est pas cet optimisme du temps qui passe et que traverse ce couple que développe le poème. Plus loin, dans le livre, le poète évoquera la déploration du temps qui passe, qui ne se rattrape pas, dont il reste si peu encore à s'écouler, mais ce n'est pas de cette déploration qu'il s'agit dans ce poème initial de l'ouvrage ; c'est au contraire celle de la souffrance de vivre dans la dépendance de ce temps/de cette femme qu'on ne maîtrise pas, que l'on ne possède pas et qui nous possède, la déploration qu'il faille apprivoiser ce que l'on ne possède pas, que l'on ne peut pas posséder, et dont on est par conséquent possédé. Ainsi, le discours amoureux tenu par Aragon, discours amoureux qui vient de loin, de cette famille des discours de *l'amour courtois*, exprime la déploration d'avoir à subir les frustrations de ce qu'on est bien obligé de courtiser puisqu'on ne le possède pas :

Le temps est femme Il a
Besoin qu'on le courtise et qu'on s'asseye
À ses pieds

Car aimer, c'est certes attendre, ce que Roland Barthes dans ses célèbres *Fragments d'un discours amoureux* avait formulé ainsi :

Suis-je amoureux ? Oui puisque, j'attends¹.

La difficulté d'aimer

Le deuxième thème qui traverse ce poème et par quoi il se termine, est la difficulté d'aimer : aimer ici n'est pas un plaisir mais une souffrance. Cette souffrance, déjà exprimée dans la déploration d'une *femme-temps* qui possède son locuteur, qui lui impose sa volonté, associe l'amour de l'être aimé et la douleur physique :

C'est toi comme un couteau traversant mon gosier

Elle associe également l'amour et la mort, ce par quoi termine ce poème :

Il est plus facile de mourir que d'aimer
C'est pourquoi je me donne le mal de vivre

¹ Roland Barthes, « L'attente », *Fragments d'un discours amoureux*, in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 1994, p. 497





Dans ces presque ultimes vers du poème, le choix de l'amour – c'est-à-dire de la vie – est présenté comme un acte de courage, comme un sacrifice volontaire : l'état de difficulté amoureuse, qui est celui du locuteur du poème, est aussi celui d'un narcissisme de la souffrance, où la douleur de l'amour est encore préférable à une mort qui ne serait qu'une lâcheté.

La difficulté de dire

Temps, difficulté de vivre, *difficulté de dire* enfin :

Le troisième thème de ce poème initial à l'œuvre est celui qui structure le discours amoureux lui-même : c'est celui de la difficulté de dire, une difficulté qui met *doublement* le poème en tension. La première tension repose sur le fait que le choix même du *langage poétique* renvoie déjà en soi à la question de *la difficulté de dire*. Si on dit l'amour par le détour d'un poème, par le détour de métaphores, d'images, si on cherche à dire l'amour de façon *non prosaïque*, c'est bien parce que dire l'émotion amoureuse ne va pas de soi : on voudrait ne pas dire l'émotion avec les mots du quotidien, sauf à dire que sa propre émotion relève du quotidien, ce qui est intenable... Au moins depuis la poésie romantique, depuis que la poésie se charge de chercher à dire ce qui ne va pas de soi, de vouloir décrire ce *monde idéal* dont parle Hugo depuis la préface de 1822 aux *Odes et Ballades*, depuis que la poésie se charge de dire ce qui existe au-delà des apparences, au-delà du trivial, elle associe, cette autre langue, cet autre langage du patrimoine humain, son projet discursif et son projet référentiel : elle associe le projet consistant à dire les choses autrement et le projet consistant à montrer d'autres choses que celles du quotidien. Il s'agit désormais pour la poésie de décrire *l'unique*, et *l'unique* est ce qui ne peut se dire avec la langue de tous les jours.

La seconde tension tient à l'objet même de la poésie amoureuse. Il s'agit d'exprimer une émotion unique, incomparable, dans une langue qui est un patrimoine commun alors que l'amour est un absolu ; cet absolu qu'est l'amour, le langage amoureux ne peut le décrire sans buter sur ces *deux apories* : si l'amour est authentique, unique, inédit, inimitable, comment donc le décrire dans la langue commune, et par un langage qui est le langage de tout le monde ? si l'amour est absolu, comment se satisfaire d'un langage qui ne peut présenter qu'une partie des





choses, qui ne peut jamais être qu'une façon de désigner la chose sans pouvoir vraiment la dire ?

C'est cette difficulté à dire l'amour, c'est la conscience de cette difficulté, mais aussi le besoin de témoigner de cette difficulté, qui fait tenir ici au locuteur du poème un *métadiscours*, second discours entrelacé à son discours amoureux, et portant sur le discours amoureux en général –, un discours sur la pauvreté du discours, sur la pauvreté du langage qu'il est bien forcé d'utiliser pour témoigner de sa passion :

Oh que ne puis-je dire ce tourment du temps qui ne passe point

Mon Dieu que les mots sont lourds

Toute parole

À ma lèvre est une pauvre femme qui mendie

Et c'est pourquoi je dis si souvent que je t'aime

Faute d'un cristal assez clair d'une phrase que tu mettrais à ton cou

Ne t'offense pas de mon parler vulgaire

Je vais te dire un grand secret je ne sais pas

Parler du temps qui te ressemble

Je ne sais pas parler de toi je fais semblant

Ce poème, certes, renoue avec une tradition de la poésie occidentale : celle du discours amoureux, et plus spécifiquement celle du discours amoureux qui engage véritablement le poète dans l'amour qu'il porte à une personne réelle, qui est publiquement désignée comme l'objet de son amour, ce qu'on n'avait plus vu depuis Pétrarque et Dante. Mais cette tradition est ici plusieurs fois bousculée :

- elle est bousculée par le choix du vers libre pour exprimer le lyrisme amoureux, un vers libre dans lequel se fait pourtant entendre en sourdine l'alexandrin habituellement convoqué dans ce type de circonstance ;
- elle est bousculée par le choix d'images inhabituelles pour traduire un amour inhabituel : les amants les plus célèbres alors de la scène littéraire française sont des sexagénaires, et la durée de leur passion amoureuse, tout comme le choix de la porter durablement et jusqu'au bout comporte aussi une dimension tragique ;
- elle est bousculée surtout par le choix, bien moderne, d'un discours amoureux faisant le constat de l'impossibilité du discours amoureux et de sa pauvreté pour





exprimer l'émotion amoureuse, cette émotion si singulière, qui ne peut pourtant s'exprimer que par les mots les plus banals du monde : *je t'aime*, ce divorce entre la banalité du langage et l'unicité de l'émotion amoureuse qu'Aragon formulera plus loin dans son livre par :

J'ai beau crier que je t'adore
Et ne suis rien que ton amant

Le poème dit ainsi déjà ce que Roland Barthes écrira plus tard dans ses *Fragments d'un discours amoureux* :

Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le gâchis du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois trop et trop peu, excessif (par l'expansion illimitée du moi, par la submersion émotive) et pauvre (par les codes sur quoi l'amour le rabat et l'aplatit)¹.

¹ Roland Barthes, « Inexprimable amour », *op. cit.*, p. 549.





Crise de la représentation et pulsion fabulatrice dans *La Mise à mort* d'Aragon

Johanne Le Ray, CERILAC/Université de Paris-Nanterre

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

Ainsi commence *La Mise à mort* d'Aragon, avec une attaque *in medias res* portée par une voix impérieuse qui occupe d'emblée toute la scène, dans une micro-séquence tenue comme un accord musical, offrant de parcourir en quelques lignes toute la gamme des pronoms – hormis la troisième personne du pluriel, représentée toutefois par l'adjectif possessif « leur » – et presque tous les temps de l'indicatif. Rythme, sonorités, tournoiement centrifuge des noms autour du personnage féminin : le sujet est immédiatement cerné, avec une extrême séduction. Qu'a-t-on appris ? Rien, ou quasi. Mais on a terriblement envie d'en savoir davantage.

Cet incipit illustre assez magistralement la réflexion théorique d'Aragon sur son mode de création, et c'est de fait l'un de ceux qu'il commente abondamment dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, ouvrage dans lequel il professe n'avoir jamais de sa vie, « au sens où l'on entend ce verbe, *écrit* un seul roman, c'est-à-dire ordonné un récit, son développement, pour donner forme à une imagination antérieure, suivant un plan, un agencement prémédité ». Partant d'une « phrase de réveil, incantation initiale », il affirme être ensuite porté « non par un raisonnement, mais par une rencontre de mots, ou de sons, la nécessité d'une allitération, une logique de

¹ Aragon, *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1965, p. 11. Désormais noté *MM*.





l'illogisme, la légitimation après coup d'un heurt des mots¹ ». L'écriture devient alors pour l'auteur un moyen « d'inventer ce qu'il ne sait pas ». L'absence de préméditation qui caractérise ce mode de progression dans l'écriture est assurément garante d'un certain degré d'imprévisibilité dans les péripéties, mais quand, comme dans *La Mise à mort*, le goût des fables est à ce point nourri qu'il alimente plusieurs foyers narratifs concomitants, les « contes » côtoyant les « digressions » ou les « lettres », en sus du fil narratif principal, quand on a affaire, donc, à un roman basé sur une esthétique de la discontinuité, comment la tension peut-elle encore faire avancer le texte ? C'est la question que nous allons traiter. Il y a, bien sûr, l'intrigue. Reste qu'au fil de lectures que je ne compte plus, je confesserai n'y avoir pas compris grand-chose, et la comprendre en réalité de moins en moins. Au demeurant, je m'en désintéresse. Pourtant, chaque lecture de ce texte est plus captivante que la précédente. Alors, quoi ?

Après avoir montré que ce roman éminemment critique est avant tout celui de la crise de la représentation et de la conception traditionnelle, linéaire, du récit, en indiquant le soubassement probable des choix esthétiques qui sont ceux d'Aragon à partir du milieu des années 60, on parcourra l'éventail des ressources qui font de *La Mise à mort*, roman au foisonnement inédit, digressif à souhait, intertextuel à satiété, un texte néanmoins remarquablement *tendu* : plus interprétative que narrative au sens strict du terme, la tension est aussi induite par une écriture constamment adressée, qui contribue grandement à sa séduction, faisant la part belle au pathos et invitant le lecteur à circuler dans le labyrinthe de ce qui, au fil des textes, configure une « œuvre-vie ».

Mise à mort du récit et crise de la représentation

Si *La Mise à mort* est par excellence le roman du carrousel des miroirs, ce dont une simple lecture des titres de section suffit à se convaincre – y figurent, entre autres, un « miroir de Venise », un « miroir Brot », une « glace sans tain », un « miroir tournant », et pour finir un « miroir brisé » –, il initie aussi dans l'œuvre romanesque

¹ Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Skira, coll. Les Sentiers de la création, 1969, p. 47.





aragonienne une ère marquée par la crise de la mimésis, tout référent venant à se dissoudre dans la diffraction des reflets, rendant caduque l'idée d'une possible transparence de la représentation. Représenter ne va plus de soi, et si la définition devenue doxique du roman selon Stendhal est reprise, c'est pour mieux s'en démarquer : si le roman peut être un miroir, ce n'est « [p]as un miroir comme disait Stendhal qui promenait le sien sur les routes¹ ». On est très loin de ce miroir promené le long du chemin, simple dispositif extérieur qui s'absente du monde fictionnel. Au centre de la diégèse comme de la réflexion théorique, le miroir induit dans le roman une réflexion inquiète sur l'identité du narrateur comme sur la représentation. On aurait affaire à « un livre sur le roman qui est un roman, un roman en même temps qui est un miroir² », selon la formule d'Antoine Célèbre, personnage principal du livre, romancier réaliste et écrivain communiste, marié à une cantatrice nommée Ingeborg d'Usher, qu'il nomme dans l'intimité Fougère.

La diégèse étant quasi impossible à reconstituer, on peut se contenter pour l'heure de dire que le roman commence par la fable d'un homme dont le reflet dans le miroir a disparu et s'achève par une image retrouvée qui engendre la folie du personnage, dans un geste autodestructeur à l'égard de celui qu'il prend pour son double (comme c'est le cas dans « William Wilson » d'Edgar Poe). Plusieurs facteurs rendent la schématisation de l'intrigue particulièrement ardue, dont en premier lieu la discontinuité compositionnelle et le « désordre » qui frappe la chaîne narrative, à rebours d'une conception du *muthos* comme temps organisé, et en second lieu l'instabilité énonciative, qui joue sur deux instances, auteur et narrateur, voire trois puisque le « personnage – narrateur » se dédouble en Anthoine, avec h. Mais on comprend progressivement que si le récit, au sens traditionnel du terme, s'avère impossible, c'est que la crise historique et existentielle vécue par le narrateur, consécutive à la prise de conscience de son aveuglement, a ruiné toute confiance dans une possible représentation comme toute capacité de vectorisation du temps.

¹ *MM*, p. 182.

² *Ibid.*, p. 182.





La mise en crise du récit...

« Quel désordre ! » ou *À rebours de l'art du récit*

La construction discontinue du roman est sensible dès la lecture de la table des matières, qui met l'accent sur la perturbation dans la linéarité attendue de l'intrigue, avec la présence de moments que l'on suppose narratifs (« Le Miroir de Venise », « Le Miroir Brot », « Fougère ou le miroir tournant » et « Le Miroir brisé ») entre lesquels sont enchâssés non seulement deux « Lettres à Fougère », mais encore deux chapitres qualifiés explicitement de digressions et mettant en évidence leur dimension de pause métapoétique (« Digression du roman comme miroir » et « La Digression renversée ou le Miroir comme roman »), et trois « Contes » dits « de la chemise rouge » (« Murmure », « Le Carnaval » et « Œdipe »). Inscrite sur le signe du redoublement des motifs (les lettres, les digressions), la composition témoigne d'une certaine préciosité baroque.

La discontinuité est également thématisée dans les métaphores du texte présentes dans le roman, qui ne mettent plus l'accent sur le tissage d'une trame mais sur ses accrocs :

*Mais où donc mon récit s'embrouille... Ou se perd. Ou se casse. Comme un chemin, comme un fil. Se défait aussi bien. Se délie. Où en est mon récit, que rien ne tient ensemble. [...] Mon récit sans liens, sans trame, sans dessin, on traduit *décousu*, mais quelle aiguille, quelle main passa jamais le coudre ? Ce pourrait être non-cousu. Discontinu ? Non-lié serait plus juste. J'essaye de m'imaginer comment dirait Fougère : désordonné peut-être.¹*

L'image du fil est associée à l'idée d'un commutateur, qui fonctionnerait comme un échangeur et permettrait de placer les choses dans une nouvelle lumière :

Il faudrait allumer au moins, trouver le commutateur sur le fil, mais j'ai perdu le fil, et puis à quoi bon ? [...] trouver le commutateur sur le fil, mais quel fil, il n'y a rien.²

On relève également l'image du puzzle dont les pièces « ne bichent pas, collent mal » ; « ça ne colle pas », lit-on à intervalles réguliers. « Qu'est-ce qui fait tomber les morceaux du puzzle ? » demande encore le narrateur, qui se lamente face à l'incohérence de son récit :

¹ *Ibid.*, p. 87.

² *Ibid.*, p. 211-212.





Rien ne va plus. Tout ce qui précède ici se disloque. Je ne pourrai plus rien expliquer à personne de cette histoire, la vraisemblance est foutue, le réalisme à la dérive [...].¹

On peut donc affirmer que le texte est écrit à rebours de l'art du récit, au sens où, selon Paul Ricoeur, le récit est traditionnellement basé sur une « mise en intrigue », opération qui, selon lui, « tire d'une simple succession une configuration² ». C'est du reste, au sein même du roman, l'avis de la cantatrice Ingeborg d'Usher qui, prenant à partie son mari, le romancier Antoine Célèbre, suite à la lecture qu'il vient de lui faire d'un de ses manuscrits en cours, lui reproche le décousu de son propos : elle s'attendait à un texte où « l'art est plus grand, c'est-à-dire le pouvoir de l'homme sur les événements montré³ ». À l'opposé exact de cette démonstration de maîtrise, le texte semble exhiber son incapacité à configurer les événements en récit. De fait, la mise en fiction d'un certain nombre de biographèmes de la vie de l'auteur ne débouche pas sur une mise en récit : c'est le cas notamment de l'enterrement de Gorki en 1936 et du Congrès de Vienne en 1952, qui donnent tous deux lieu à une relation fragmentée et lacunaire, un même épisode se trouvant débité en tronçons pour être distribué dans des chapitres distincts et non consécutifs. Le procédé est souligné avec insistance :

« Bon, – dit Fougère – À quoi veux-tu en venir ? Tu parlais de 1936... »

Tiens, c'est vrai. Je parlais de 1936. Enfin, pas très sûr que ce fût vraiment en 1936. Le restaurant de la rue Montorgueil. Je disais tout le temps 1936, sans examen, il me semblait que ce fût en 1936. Si je réfléchis bien, ça ne pouvait pas être en 1936 [...] Enfin, j'en reviens au 18 juin 1936. Devant l'*oussaba*. Une voiture. [...]

Ah, brouillons les cartes, il ne s'agit pas de cela... Toujours est-il qu'en 1936...⁴

À la fois amèrement regretté et souligné avec complaisance, on comprend que le « désordre » de la composition est aussi délibérément recherché. De fait, c'est la manière traditionnelle de raconter les histoires qui est remise en question : si, pour Aristote édifiant les règles de composition de l'action de la tragédie, « un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu, une fin », le narrateur confie de son côté chercher à « raconter les choses du milieu⁵ », tout en s'y perdant, « comme dans une étoile,

¹ *Ibid.*, p. 405-406.

² Paul Ricoeur, *Temps et récit. L'intrigue et le récit romanesque*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1983, t. I, p. 127.

³ *MM*, p. 203.

⁴ *Ibid.*, p. 40-41.

⁵ *Ibid.*, p. 163.





parce qu'une étoile, elle ne sait pas, elle, qu'elle a cinq rayons... de quel côté sont-ils, les rayons : il faut, pour les voir, la distance ». Alors « [on] ne peut rien raconter. On croit savoir ce qu'on raconte, puis quand on le regarde en face, alors ça brille, ça rayonne, ça éblouit. Ce que c'est mal foutu, les étoiles !¹ »

« *Qui parle ?* »

Dans ce roman des miroirs, l'instabilité identitaire affecte personnages comme narrateur(s). Souffrant d'une perte de son reflet, « schlemihlisme d'un genre nouveau² », le personnage principal et narrateur est d'emblée flottant, incertain dans son identité, qu'il conditionne dans nombre de ses aspects aux verdicts de celle qu'il aime. Jugeons-en plutôt : un certain Alfred Célèbre, écrivain, est éperdument amoureux de sa femme, la cantatrice Ingeborg d'Usher, qu'il appelle dans l'intimité Fougère, laquelle « aime *une image* de [lui] qu'elle appelle Antoine³ ». Il signe donc ses livres de romancier devenu réaliste, sous l'influence du chant de Fougère, sous le nom d'Antoine Célèbre, modifié ultérieurement en Anthoine, en référence à Othello, la jalousie étant sa grande affaire. Il a par ailleurs un ami nommé Christian qui l'initie aux mystères d'un certain miroir Brot, entre les trois volets duquel l'identité se clive à l'infini, ouvrant la possibilité de devenir une « forêt d'hommes ».

Sur ce fond diégétique embrouillé à plaisir, que je n'ai résumé que très sommairement et expéditivement, l'énonciation est elle-même instable, tourbillonnante, jouant sur les trois instances que sont l'auteur, dont la biographie s'invite dans celle du personnage-narrateur, le narrateur et le narrateur prime. On peut ainsi lire, par exemple :

Il ne s'agit pas de moi, c'est entendu, mais d'Anthoine, l'imaginaire Anthoine, cependant ce sont les débris de mon âme⁴.

Vous demandez qui parle, ou moi, ou lui. Anthoine ou l'autre, la première ou la troisième personne, l'acteur ou le témoin, l'homme ou le scribe, celui qui ne se voit plus dans le miroir ou celui qui a choisi d'être miroir de cet homme [...]⁵.

¹ *Ibid.*, p. 164.

² *Ibid.*, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 78.





Cette instabilité énonciative ira croissant dans les deux derniers romans d'Aragon. « Qui parle ? » interroge ainsi fréquemment le texte de *Blanche ou l'oubli*¹, ironisant sur le statut de l'énonciateur, « le récitant ou le personnage ou le diable sait qui », le narrateur du moment allant même jusqu'à évoquer « le speaker précédent² ». « Le mystère est toujours de qui diable ici parle » confirmera quelques années plus tard *Théâtre/Roman*³. L'ampleur de la subversion que constituent les télescopages énonciatifs au regard d'une conception unitaire de la voix narrative est exprimée dans *Blanche ou l'oubli* par l'assimilation du monologisme du roman traditionnel à un monothéisme : on peut mesurer à l'aune de cette comparaison la difficulté qu'il y a pour le lecteur à « changer de Dieu » en cours de récit...

Morcellement du matériau diégétique et instabilité énonciative pourraient n'être qu'artifices et coquetteries bien dans l'air du temps de la « linguisterie » des années 60, n'était leur caractère de symptôme et leur exploitation par Aragon. Procédant d'une nécessité aussi intime qu'impérieuse, ces dispositifs permettent en effet à la fois de surmonter une crise personnelle et de la figurer, quoique obliquement, dans le texte.

Symptôme d'une crise du sujet

L'« écheveau rompu », ou l'expérience de la discontinuité de soi

Si le récit ne peut filer droit, s'il devient difficile de suivre la recette aristotélicienne de configuration des « histoires », c'est aussi et surtout parce que l'Histoire, « avec sa grande Hache », a fait défaut. Le désordre, avant d'être celui de l'intrigue, est d'abord pour le narrateur celui du siècle vingt :

Quel désordre, mon Dieu, quel désordre ! Il n'y a pas que moi qui ai perdu mon image. Tout un siècle ne peut plus comparer son âme à ce qu'il voit. Et nous nous comptons par millions qui sommes les enfants égarés de l'immense divorce.⁴

La réalité renvoie en effet au militant une image défigurée de son idéal, et le dévoiement du communisme signe pour lui la nécessité de s'amputer de l'Histoire en tant que scène de projection positive : ce domaine concret de construction identitaire se retourne contre le sujet. L'un des biographèmes évoqués dans *La Mise à mort*

¹ Aragon, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1967, p. 255. Désormais noté *BO*.

² *Ibid.*, p. 124 et 129.

³ Aragon, *Théâtre/Roman*, 1974, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1998, p. 254. Désormais noté *T/R*.

⁴ *MM*, p. 67.





restitue le mécanisme de défense dénégatrice dont s'est accompagnée la prise de conscience du caractère totalitaire du régime soviétique : lors du Congrès de la Paix à Vienne, en 1952, au moment où Antoine (Aragon) apprend la pendaison des accusés de Prague (procès Slansky-London), il s'évanouit dans sa baignoire, incident qui déclenche une phase d'amnésie. La relation de l'accident dans le roman assimile l'événement à une sorte de mort surmontée, avec l'intertexte claudélien de *Tête d'Or* : « Combien – y a-t-il de temps – que j'étais vivant¹ ? » L'ampleur de la blessure subie ne laisse pas intacte l'intégrité subjective, et si le narrateur a imaginé le subterfuge de l'oubli (l'amnésie consécutive à l'évanouissement dans la baignoire) pour ne pas être confronté à l'événement traumatique, au « monstre [vu] brusquement face à face² », il ne peut faire l'économie du sentiment de facticité d'une vie perpétuée en « cicatrisant l'oubli » :

Tout de même, qu'est-ce que j'ai de Vienne oublié ? Tout se passe comme si l'ardoise avait été si pleine, griffonnée, qu'il ait fallu passer le chiffon sur les mots, les chiffres, les faits, un brouillard de craie, une poussière. J'imagine qu'ici soudain la vie est devenue insupportable, impossible d'en suivre le fil, d'en débrouiller les nœuds, si bien que d'impatience il a brisé, du moins entre deux nœuds brisé, je garde en moi cet écheveau rompu, cette fausse continuité de moi-même.³

« Peut-être que j'ai oublié plusieurs siècles de sang⁴ », conjecture significativement le narrateur dans le « Premier conte de la chemise rouge ».

Pour revenir sur le terrain du récit, comment donc, si le sens de l'Histoire se trouble, s'il devient impossible de la « dire » de façon transparente, conserver une esthétique réaliste – socialiste ou non ? Le travestissement atroce de l'utopie opéré par une doctrine qui fait le contraire de ce qu'elle affirme, « au pays du mensonge déconcertant⁵ », invalide par contagion tous les grands récits.

Comment, pour le témoin, pis l'acteur de cette h/Histoire, restituer quoi que ce soit, alors même qu'il faudrait pouvoir conjuguer ce que l'on a vu (ou cru voir) et ce que l'on n'a pas su voir, cet « aveuglement des yeux qui voient sans voir », cette façon

¹ *Ibid.*, p. 257.

² « Décembre 1952. J'ai dû voir quelque part, ailleurs brusquement face à face, un monstre. », *ibid.*, p. 251.

³ *Ibid.*, p. 249.

⁴ *Ibid.*, p. 232

⁵ Selon le titre du récit d'Ante Ciliga écrit en 1938, *Dix ans au pays du mensonge déconcertant*.





d'« entendre sans entendre », d'« applaudir sans applaudir¹ » dont l'auteur fait le constat coupable et défait dans *La Mise à mort*, s'agissant de la façon dont les propos tenus par la délégation danoise lors du Congrès de la Paix de 1952, mettant l'assemblée en garde contre le durcissement du régime stalinien, ne sont pas parvenus, alors, jusqu'à sa conscience ?

Dans ces conditions, on ne peut rien raconter, et forcer l'amnésie ne peut être une démarche opératoire pour restaurer la continuité identitaire. Quand on croit se souvenir, on reconstitue, on réinvente, *on fait du Viollet-le-Duc*, comme le soulignent à la fois *Blanche ou l'oubli* et *Théâtre/Roman*, de sorte que « reconstruire à partir des éclats de miroir que sont les souvenirs, fouiller l'oubli », ce n'est jamais que « repeindre l'instant, retrouver l'incohérence d'avoir été, la fausse logique de la mémoire² ». On comprend que la relation traumatique à l'Histoire rende caduque toute démarche de mise en perspective strictement linéaire et que la fabulation soit privilégiée comme mode d'investigation paradoxal.

Le dédoublement comme mécanisme de défense

Le dédoublement d'Antoine/ Anthoine, peu avant de déboucher sur le coup final suicidaire porté par le premier à son image spéculaire, permet l'inscription dans le texte d'une apostrophe du second à l'égard du premier, dans laquelle la prise à partie politique est parfaitement limpide, la bonne conscience du militant communiste étant stigmatisée de manière irrévocable :

On s'en tire en signant des trucs à des présidents de la République dans des pays improbables. On dit des choses généreuses. On s'indigne. On critique. On a raison, d'ailleurs, c'est notre fonction d'avoir raison. On a eu tant de fois raison qu'on a oublié toutes celles où on s'est trouvé avoir tort. Oh, je suis injuste : dans ces derniers temps on se paye aussi le luxe d'avoir tort, on gratte ses plaies, ses plaies intellectuelles, bien sûr. Pendant quoi il y en d'autres qui crèvent doucement, comme toujours. Ou pis : qui ne crèvent pas... longuement qui ne crèvent pas...³

Cette diatribe, plus peut-être que la jalousie à l'égard de Fougère, décide Antoine à tuer son double. Il semble alors légitime de voir à l'œuvre dans le dédoublement Antoine/Anthoine le mécanisme bien connu du « clivage du moi », qui permet comme

¹ *MM*, p. 188.

² *T/R*, p. 125.

³ *MM*, p. 492.





Freud l'a montré de préserver une croyance indispensable à l'intégrité psychique du sujet en mettant sur deux plans distincts le caractère effectif de l'expérience et le maintien salvateur de l'illusion démentie. Pour le militant incapable de se désolidariser de sa foi, seul ce dispositif psychotique permet effectivement de concilier l'inconciliable, au risque de la division du sujet et du naufrage du sens. Ce mécanisme l'amène ainsi à endosser lui-même les « *contradictions insurmontables*¹ » dont l'univers communiste, en tant que système qui réalise le contraire de son discours, est le lieu. Claude Roy, analysant dans son ouvrage *Nous le régime soviétique*, montre en effet que ce n'était pas le caractère totalitaire qui en faisait la spécificité mais bien le degré de raffinement atteint dans le mensonge, à tel point qu'il se demande si l'histoire « a jamais connu une illusion aussi démentielle, et une telle perfection du mensonge », d'où ce qu'il qualifie de « longue saison *aliénée* de nos vies² » – d'où également selon lui la vogue du thème du double dans la littérature et le théâtre, caractéristique de l'époque des années 50.

Dédoublement du personnage principal, caractère éclipse de la consistance énonciative : c'est bien sur l'acte de décès du récit réaliste que s'écrit *La Mise à mort*, récit impossible et roman foisonnant, intrigant, déroutant.

Le récit est mort, vive le roman ! Écriture du foisonnement et tension interprétative

Au-delà d'une conception de la tension narrative basée exclusivement sur la configuration de la chaîne événementielle, dont l'examen objectif serait, s'agissant du fil narratif principal, reconnaissons-le, d'assez peu d'intérêt dans *La Mise à mort*, c'est la tension interprétative qui est à son comble dans ce roman, et qui nécessite de penser le texte en intégrant ses effets sur le lecteur, donc de faire intervenir sa réception. Si l'on se fie en effet à une définition de l'intrigue donnée comme en passant par Raphaël Baroni dans l'un de ses articles (« l'intrigue présuppose un narrateur

¹ Selon la formule de Denis de Rougemont, in « Les joyeux butors du Kremlin », postface à Amilcare Rossi, *Autopsie du stalinisme*, avec le texte intégral du rapport Khrouchtchev, Paris, Éditions Pierre Horay, 1957, p. 291 : « L'«univers communiste» est le lieu des *contradictions insurmontables*, non seulement en logique [...] mais peut-être aussi en pratique ».

² Claude Roy, *Nous*, Paris, Gallimard, 1972.





intrigant qui s'adresse à un narrataire intrigué¹ »...), on constate que *La Mise à mort* est un roman d'une extrême efficacité, ce que je démontrerai en suivant un itinéraire tripartite inspiré des travaux de Vincent Jouve², qui commencera par balayer l'intérêt narratif (généré par l'inattendu, au sens large) avant d'aborder l'intérêt herméneutique (lié davantage à la notion de complexité) pour terminer sur la force émotionnelle.

L'intérêt narratif généré par l'inattendu, ou la vectorisation quand même

La réflexion métapoétique, un thriller comme un autre

Indépendamment du fil narratif concernant le personnage d'Ant(h)oine Célèbre dans son rapport avec Fougère, *La Mise à mort* est également, le texte ne se prive pas de le rappeler, « un roman *sur* le roman », et plus précisément « le roman du réalisme. Du réalisme contemporain. Avec ses difficultés, ses contradictions, ses problèmes. Vous n'aviez pas remarqué ?³ »

L'enquête métapoétique est donc l'un des enjeux du texte, ce qu'affichent clairement les chapitres intitulés « Digressions », auxquels la réflexion théorique est très loin de se cantonner, puisque le roman dans son ensemble incarne une manière d'expérimentation, de mise à l'épreuve de la notion de réalisme. Si l'on peut concevoir que le sort d'un type jaloux qui a perdu son reflet dans la glace ne passionne pas le lecteur, on peut en revanche imaginer que la mise en scène de la réflexion métapoétique menée par le narrateur soit plus captivante, d'autant que, contrairement à un excursus théorique gratuit inséré dans le roman, elle est constamment tressée à la narration, et progresse en posant souvent, au sujet de la représentation, des questions extrêmement pratiques et concrètes, parfois sur un mode ironique assez plaisant, qui permet à Aragon de jouer avec ses détracteurs comme avec l'étiquette de romancier réaliste (socialiste) qu'il s'est lui-même donnée, avec tout l'attirail théorique que cela suppose, héros positif et *tutti quanti*.

¹ Raphaël Baroni, « Didactiser la tension narrative : apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? », *Recherches & Travaux*, n° 83, 2013, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 12 février 2026, DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.649>.

² Vincent Jouve, « Émotion et intérêt dans les études littéraires », *Études de lettres*, n° 1, 2014, mis en ligne le 15 mars 2017, consulté le 12 février 2026, DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.606>.

³ *MM*, p. 473.





Les commentaires métatextuels sur le réalisme se multiplient ainsi au fil du roman, venant à chaque fois infléchir, corroder un peu plus une conception étroite du réalisme telle que celle que l'auteur a pu professer des années durant, et qu'on lui prête encore, quoique à tort, au moment de la publication de *La Mise à mort*, alors même que Garaudy vient de publier un ouvrage consacré au « réalisme sans rivages » qu'il a préfacé. Parmi les coups de sonde tentés par le narrateur pour élargir le réalisme, on retiendra ceux-ci, particulièrement savoureux : « J'ai l'air d'arranger les choses, de monter, comme on dit pour un film, ma mémoire. Est-ce que le réalisme admet le montage, ou non ?¹ » Plus loin : « c'est peut-être le réalisme même qui est le héros positif ?² » Et, alors qu'il envisage de « tuer » le personnage d'Anthoine, il avance :

Et puis me voilà sans héros positif. Remarquez, ne pas avoir de rives, de rivets, de rivages... mais pas de hér.pos. : alors là ! Surtout qu'on ne peut pas tout à fait se retenir de penser que si Anthoine n'existe pas, c'est justement parce qu'il était un héros positif.³

Cette expérimentation sur le roman réaliste, menée dans un roman dont le mouvement digressif même, dans son foisonnement, incarne l'opposé exact de la définition qu'en donne Aragon, qui situe sa naissance « dans les broussailles de la littérature chevaleresque, où l'on ne se contentera plus de dérimier, mais où l'on va tailler, sarcler, brûler, ordonner, faisant disparaître les morceaux qui se détachaient de l'action, les digressions, les allusions littéraires, les énumérations ivres de mots et de noms, les généalogies gigantesques⁴ », met en œuvre une tension de type essayistique particulièrement vivante et stimulante pour le lecteur qui se demande, comme face à n'importe quelle aventure, comment diable tout cela va bien pouvoir se terminer. En ce sens, le thriller métagoétique satisfait parfaitement à l'affirmation désormais canonique de Roland Barthes, dans ses *Nouveaux essais critiques* : « Narrativement, toute structure dramatique a pour ressort le suspense : comment cela va-t-il finir⁵ ? »

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 473-474.

³ *Ibid.*, p. 473.

⁴ *Ibid.*, p. 274.

⁵ Roland Barthes, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 166.





« *Jouer à chat* » d'un texte à l'autre : une intertextualité dévorante, carburant de l'écriture

« Laisse un peu tes jouets, dis donc tout droit ce qui t'habite » exhorte Fougère, faisant référence à la manie d'Antoine de passer d'un auteur à l'autre, et de « jouer à chat » avec les textes, d'une façon qui l'horripile, dans une parole nécessairement oblique, qui progresse par citations détachées de leur contexte d'origine. Le jeu intertextuel, proprement dévorant dans *La Mise à mort*, brassant les époques et les langues, agit littéralement comme carburant de l'écriture, qu'il alimente par innutrition, d'où des effets de contagion stylistique féconds que je ne peux développer ici (notamment à partir de textes écrits en ancien français, mais aussi de nombreux auteurs allemands et anglais). Ce fonctionnement associe le plaisir de la surprise, transformant la lecture en école buissonnière dans une bibliothèque polyglotte à la fois exigeante et originale, à l'idée d'un sens non pas préconstruit, donné par l'auteur, mais fuyant indéfiniment dans le renvoi circulaire d'un texte à l'autre, ce qui n'est pas la moindre des séductions du roman.

La discontinuité, garante de l'inattendu

Si les bénéfices de l'intertextualité, au niveau d'érudition où se situe Aragon, sont entre autres ceux de l'inattendu, ce sont aussi ceux de l'« allure à sauts et à gambades » de la digression, dont on a vu la fortune dans le roman. Multipliant les attaques, variant les énonciations, elle préserve la fraîcheur de la dynamique narrative. Aragon en a au demeurant souvent valorisé l'usage, y compris dans les essais, louant, dans les *Chroniques du Bel Canto*, la façon dont « elle revient à cloche-pied en arrière, et suit la pierre d'une marelle hasardeuse », et soulignant la façon dont, « là où la pédagogie simplifie, la digression semble à plaisir compliquer¹ ». Dilatant le récit, elle ménage des pauses, des excursus ironiques ou divertissants, et ouvre une fenêtre sur l'incongru. Au-delà des chapitres caractérisés par l'auteur comme des digressions, c'est bien évidemment le rôle des trois « Contes » brochés dans le roman, dont les

¹ Aragon, *Chroniques du Bel Canto*, in *Chroniques de la pluie et du beau temps*, Paris, Éditions français Réunis, 1979, p. 142-143.





genres, les styles, les accroches, diffèrent du tout au tout. Aragon n'écrivait-il pas déjà en 1917 « Le beau, c'est l'inattendu¹ » ?

L'intérêt herméneutique suscité par la complexité

Si le roman est quasi « impossible à résumer », c'est aussi que tout concourt à ce qu'il soit d'une complexité redoutable. On sait en effet que pour la théorie de l'information, un objet est d'autant plus complexe qu'il est difficile à « compresser » (au sens informatique du terme). *La Mise à mort* illustre parfaitement cette acception de la complexité.

Jeux d'échos et écriture du contrepoint

Les contes, qui complexifient la composition du roman, ont également pour conséquence d'accroître considérablement la tension interprétative, le lecteur tentant frénétiquement de construire du sens entre ces « nouvelles » rangées dans une « chemise rouge », dont le narrateur dit lui-même qu'elles sont « sans lien d'apparence, avec en elles de sourds échos de l'une à l'autre répondant² ». Les jeux d'échos, de reprises, de réemplois sont ainsi essentiels à la tension herméneutique de ce roman disparate, et les effets de discontinuité constatés dans la restitution d'une même séquence narrative distribuée entre plusieurs chapitres, tout comme les effets d'écriture contrapuntique de deux séquences narratives tressées ensemble alors qu'elles n'ont aucun lien apparent sont à scruter avec la plus grande attention. C'est en effet au lecteur qu'il revient, dans ce dispositif, de construire le sens, quand l'auteur ne peut ou ne veut prendre la responsabilité de le faire explicitement.

Dans une sensibilité aux effets de télescopage, c'est ainsi aux passerelles implicites d'une séquence à l'autre comme aux étincelles manifestes générées par la friction de deux séquences qu'il faut s'en remettre pour comprendre la signification de ce que nous avons dans un premier temps imputé assez expéditivement à la mort du récit, et qui relève aussi et surtout d'une manière infiniment oblique de suggérer plutôt que de raconter (raconter supposant que l'histoire, dans son agencement, préexisterait au récit qui en est fait). Suggérer ce qui, parce que cela touche de trop près à la faillite

¹ Aragon, *Alcide* ou *De l'esthétique du saugrenu*.

² *MM*, p. 204.





de l'utopie, ne saurait être dit autrement qu'à demi-mot et ne peut être configuré qu'à tâtons, dans la mesure où, comme le regrette Fougère, le « récit » qui pourrait en être fait ne restitue pas une « réalité dominée¹ ».

Le tressage de la séquence consacrée à la rencontre, dans un restaurant de la rue Montorgueil, avec Michel Koltsov², ce journaliste soviétique ami du couple Aragon-Triolet qui sera plus tard exécuté par Staline – ce que le texte ne dit pas –, avec la séquence consacrée à l'enterrement de Gorki, mort brutalement en 1936 peu avant une visite du couple, dans des conditions non élucidées, met en miroir les deux disparitions, et suggère dans un récit d'une grande sinuosité les doutes refoulés d'Aragon face à la force policière déployée pour canaliser les obsèques de Gorki. C'est via la présence dans le restaurant d'un « type vraiment atroce », un type « des bas-fonds », que le pont entre l'une et l'autre séquence s'effectue :

« Les bas-fonds... »

Le mot me ramenait à Gorki. À l'enterrement de Gorki. Là, oui, j'en avais vu, des types, peut-être pas tout à fait le même modèle... mais Michel n'aimait pas ce genre de propos. Bien sûr, dans tous les pays du monde, la police. Il vaut mieux employer les brutes pour la police que les laisser faire pour leur propre compte. C'est ce que tu appelles la dialectique ? Il haussa les épaules. Allez, ne me cherche pas.³

Ironiquement, Michel (Koltsov), qui sera éliminé par les hommes de main de Staline, qualifie quelques lignes plus loin ce sinistre personnage, français anonyme croisé dans un restaurant, de « tueur »... Alors même qu'Aragon « n'a rien vu à l'enterrement de Gorki », pour paraphraser Marguerite Duras, ce passage laisse entrevoir ce que furent ses obsèques et le destin de Michel Koltsov. Par ailleurs, la mention lancinante dans le texte de l'année 1936, si elle délivre un bagage informatif bien maigre, désigne en creux l'espace du non-dit, de l'aveuglement : au moment où Aragon et Elsa Triolet effectuent leur quatrième voyage en URSS (« Sur le bateau, l'autre année, je croyais à tout au monde...⁴ » ; « Nous autres, nous avons la foi du charbonnier...⁵ »), se prépare l'installation de la terreur d'État, avec les grands procès de Moscou.

¹ *Ibid.*, p. 203.

² Koltsov est également le pilotes du personnage de Karkov dans *Pour qui sonne le glas* d'Hemingway (1940).

³ *MM*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ *Ibid.*, p. 55.





Roman et contrebande autobiographique : rôle de la transpicture et intérêt ludique du mentir-vrai

Dans *La Mise à mort*, Aragon présente comme le prototype du roman un texte du XV^e siècle, *Le Jouvencel introduit aux armes* de Jean de Bueil, dont il fait un vibrant éloge, parce qu'il joue avec le réel pour composer à partir de matériaux autobiographiques réagencés par l'écriture :

C'était là jeu nouveau, où tout se devait inventer à la fois et ressembler à ce qu'on n'inventait point, rien ne devait se passer là où la chose se passait pourtant, ni se reconnaître l'homme sur son cheval de guerre ni s'écarter pourtant le héros de son ombre. Enfin, c'était le roman sans le dire.¹

La « Digression du roman comme miroir » est l'occasion pour Aragon de poser les bases théoriques de ce qu'il appellera ailleurs le mentir-vrai, en s'inscrivant sans ambiguïté sous le patronage du *Jouvencel* pour sa pratique de la « contrebande », cette façon de « mettre deux et trois choses en une » et de « quérir noms étranges qui les a fait troubles² ». Ainsi, l'autobiographie à la troisième personne de Jean de Bueil et le « couvert de la première personne » utilisé par Charles Lamb dans l'un des *Essais d'Elia* comme masque pour une fiction sont deux manifestations symétriques d'une esthétique de l'écart. Le narrateur-auteur de *La Mise à mort* synthétise ses conclusions avec une simplicité péremptoire, non sans en profiter pour jeter au passage le discrédit sur l'écriture autobiographique au sens strict du terme : « Ainsi il y a roman quand le mensonge et la réalité cohabitent dans un personnage qui peut être Anthoine ou moi, peu importe. Sinon ce sont des Mémoires, ou je ne sais quel conte de fées.³ »

L'un des ressorts majeurs du mécanisme romanesque est donc la transposition qui rend le discours sur soi possible s'il est délégué au personnage, et signe a contrario la fictionnalité de tout « je » présent dans le texte, ce qu'Aragon ne se fait pas faute de rappeler en note dans *Blanche ou l'oubli*, alors que Gaiffier (le « je » du texte) explique qu'en 1916 il était en khâgne : « * “Moi ? Non, j'étais au P.C.N.”, dit l'auteur »⁴, se

¹ *Ibid.*, p. 191.

² *Ibid.*, p. 195.

³ *Ibid.*, p. 190. Refus de l'autobiographie et volonté de roman venaient d'être affirmés de manière conjointe par Aragon dans « Les Clefs », article publié en 1964 dans *Les Lettres françaises* (n° 1015), dans lequel il revendique « la précellence du mensonge romanesque (le vrai) sur la « sincérité » des confessions », brouillant significativement le partage de l'authentique et du factice. L'autobiographie y est présentée comme un « striptease ».

⁴ *BO*, p. 26.





dissociant ainsi clairement de son personnage. Le caractère réflexif du texte est loin d'en faciliter la lecture, tant il s'emploie à complexifier plutôt qu'à clarifier, exhibant avec complaisance invraisemblances et anomalies, érigées par Aragon en « marques de fabrique » du roman, comme en témoigne cet extrait de *Théâtre/Roman* :

Voulez-vous que je vous dise ce que je crois pour ma part ? C'est qu'il y a un report sur la personne de Denis d'une aventure de la jeunesse de votre serviteur, qui avait dix-sept ans en 1914... et une confusion volontaire faite entre les deux guerres, celle de quatorze et celle de trente-neuf [...] La transcription d'époque, j'aimerais écrire la *transpicture*, reportant les faits d'une guerre sur l'autre [...] Ces contrefaçons en réalité, qu'ici je dénonce (enfin qui se dénoncent l'une par l'autre), tiennent au mécanisme vrai du roman, dont est, et n'est pas responsable son auteur. Ses auteurs. Ne sont pas. [...] ¹

Permettant la dispersion de l'auteur sous un certain nombre de masques, les effets de transposition introduisent dans l'économie fictionnelle des turbulences décuplées par les multiples flottements énonciatifs étudiés dans la première partie. Outre l'enjeu de résolution de la tension interprétative liée à la complexité du roman, la reconstitution de la biographie évanescence, lacunaire, cryptée de l'auteur, demeurée hors champ quoique présente en creux dans l'œuvre, peut susciter une passion compulsive chez le lecteur, par ailleurs constamment convoqué dans le texte.

La force émotionnelle

Un texte adressé

Premier des romans d'Aragon à être marqué par une discursivité aussi massive, *La Mise à mort* fait figure de précurseur dans le cycle métaromanesque de l'œuvre dernière. La lecture qu'Aragon fera de Benveniste dans *Blanche ou l'oubli* éclaire d'un jour pathétique la nécessité du destinataire, la renvoyant à la question de la constitution de la subjectivité dans le langage :

On l'admet en linguistique aujourd'hui, je n'existe que dans le langage : l'homme qui ne parle pas donc ne saurait passer pour une première personne, on ne peut le représenter que par la troisième, comme une chose. Écrire, c'est un autre parler, la bataille que je livre pour être un homme et non point, précisément, non point une chose. [...] l'objet. Le gadget, comme on dit au sous-sol des grands magasins. ²

¹ *T/R*, p. 436-437.

² *BO*, p. 445.





C'est cette discursivité engendrée par le besoin d'un interlocuteur qui donne si souvent l'impression de livrer le lecteur à une parole vive, une voix impérieuse qui, cherchant avant tout le contact, feint de se donner au présent, dans une priorité donnée à l'illocutoire¹. Qu'il soit sollicité, interpellé, supplié, rejeté, pris à partie, le lecteur est toujours convoqué :

Je ferais tache, moi, sur ces photographies, ces groupes ? Essayez d'être poli. [...] J'ai déjà remarqué que vous vous faisiez de la jalousie une idée un peu sommaire. [...] Peut-être que si l'on dit : *Anthoine n'existe pas*, ce n'est qu'un système pour ne pas trop souffrir, un cautère sur une jalousie de bois. Tiens, si vous pouvez vous en sortir à défendre cette expression dernière, je vous paye des guignes.²

Les multiples adresses permettent la création d'une véritable zone d'intimité avec le lecteur, qu'elles lui soient destinées ou non d'ailleurs : les effets de superposition des narrataires et de perturbation des destinataires tels que ceux que l'on trouve par exemple dans les « Lettres à Fougère » fonctionnent en effet comme un dispositif de séduction supplémentaire, dans la mesure où le lecteur est immédiatement pris en charge par le « tu » que lui murmure à l'oreille le livre.

Pathos, arrière-texte et œuvre-vie

Expert dans « ce qu'on cache à dire autre chose », Aragon entraîne son lecteur dans une valse de dissimulations et de dévoilements successifs qui invite à écouter la voix qui se donne dans l'œuvre par-delà les césures des textes. Par exemple, si on lit dans *Le Roman inachevé* le vers « Chante la beauté de Venise afin d'y taire tes malheurs³ », il faut attendre la « Seconde lettre à Fougère », dans *La Mise à mort*, pour connaître le sens de cette allusion à Venise : la tentative de suicide de l'auteur, dans la ville des Doges, en 1928, peu avant sa rencontre avec Elsa Triolet. Le récit de son sauvetage *in extremis*, tout comme l'aveu de sa volonté de recommencer, vers la fin de l'année, une fois dilapidé l'argent liquide obtenu suite à une vente de tableau, jette un jour singulier sur la relation de la rencontre avec Elsa : parce que cet « arrière-

¹ Michel de Certeau définit ainsi l'illocutoire dans *L'invention du quotidien* (cité par Jean-Pierre Martin, in *La Bande sonore*, Paris, Corti, p. 128) : « Priorité à l'illocutoire, à ce qui ne concerne ni le mot, ni la phrase, mais l'identité des locuteurs, la circonstance, le contexte, la "matérialité sonore" des paroles échangées. Il s'y glisse toute l'inventivité des "jeux de langage", à travers une mise en scène de conflits et d'intérêts signalés à demi-mot : ruses, dérives sémantiques, quiproquos, effets sonores, mots inventés, mots déformés ».

² *MM*, p. 472.

³ Aragon, *Le Roman inachevé*, « Italia Mea », Paris, Poésie/Gallimard, 1956, p. 147.





texte » en fait d'emblée une « situation à échéance décisive », pour employer le jargon narratologique, la séquence est marquée dans *La Mise à mort* d'une tension dramatique très forte, ce dont un extrait court ne peut que bien piètrement témoigner :

Il y avait au moins deux conversations, celle qu'on pouvait entendre, et l'autre, ce que tu appelles l'arrière-texte. [...] J'étais dans cette période de ma vie où si j'avais ralenti le pas je serais tombé. Je ne pouvais plus rester seul, il me serait arrivé n'importe quoi, j'aurais eu le temps de penser. *Je payais à boire...* Mais c'est à qui perd gagne. Si tu allais ne pas vouloir. Chiche : si tu ne veux pas, ce soir-même, coucou la vie ! [...] Est-ce que tu sais ce que c'était, mon arrière-texte à moi ? [...] Je me disais, si je ne lui plais pas, qu'est-ce que j'ai besoin d'attendre la Noël ? ou même le 15 décembre ?¹

Le personnage du narrateur-auteur étant présenté comme amoureux fou de celui de Fougère-Elsa, dont on sait qu'elle lui a « sauvé la vie », on peut d'ailleurs, par contiguïté, étendre cette tension dramatique à l'ensemble du roman, la question implicitement posée étant celle de l'issue de la situation si Fougère venait à délaisser Antoine.

L'image de la deuxième conversation, ou de « l'arrière-texte », de ce qui est caché derrière les mots, les paroles apparentes, et qui fait mal, est un leitmotiv de l'œuvre dernière. Compte tenu des velléités contradictoires de dire et de taire, écrire se doublera toujours de son envers de secret :

Tout est costume. Tout semble fait comme on voit dans la rue, indifférent, qui traverse les clous de l'apparence. Tout suit la règle et garde son secret. Être se paye à cet étrange prix d'autres paroles. D'autres que soi, d'autres que cette plaie : à rien ne sert de voir tomber la pluie. Mieux vaut s'en taire. Rien n'a couleur que des mots qu'on a mis comme des gants sur des mains déchirées, peur qu'on en jase.²

On atteint ici une forme de pathétique qui se caractérise par une douleur rentrée qui semble toujours déborder les possibilités de sa diction, une pathétique basé sur une écriture du silence, des « trous », écrira Aragon dans *Théâtre/Roman* : « Ce qui compte dans ce qu'on dit de soi-même, ce ne sont pas les anecdotes plus ou moins rapprochées, le tissu qu'on s'en fait, ce qui compte ce sont les silences, les trous³ ». Propice à susciter la frustration constitutive de toute séduction, cette gestion des silences est également centrale dans *La Mise à mort*.

¹ *MM.*, p. 168-171.

² Aragon, *Henri Matisse, roman*, « D'un texte déchiré » (1971), Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1998, p. 750.

³ *T/R*, p. 283-284.





Enfin, la porosité entre les œuvres, le recours massif à l'intratextualité, avec le recours à des auto-citations qui redonnent, comme dans *La Mise à mort*, l'ancrage autobiographique d'une création antérieure, tout comme la prolifération du métadiscours ayant pour fonction de commenter les rapports dialectiques entre le roman et son référent biographique, tout cela donne le sentiment, comme le note Aragon, que « ce n'était pas des romans, mais un seul roman [...], tout cela n'est qu'un même discours, qui piétine à travers les années de [sa] vie¹ ». Les jeux de répétitions d'un roman à l'autre, les effets de cryptage ou de clin d'œil contribuent en effet à conférer une forte homogénéité à cette voix, par-delà les tonalités souvent très différentes des œuvres. Citons pour finir quelques exemples de ces appels à la connivence, de ces références récurrentes intelligibles seulement aux *happy few* ayant lu – et encore, attentivement – les textes, et qui fonctionnent comme autant de mots de passe à des fins d'intronisation dans une sorte de communauté privée. Aragon évoque ainsi dans *Blanche ou l'oubli* Philippe, le garçon rencontré par Marie-Noire à Deligny, en disant qu'il « l'appeller[a] pour l'instant *l'Inconnu de la Seine* », ce qui ne peut manquer de faire sourire le lecteur d'*Aurélien*. Autre exemple récurrent, et il n'est pas anodin que ce soit une incarnation de la souffrance tue, l'image pathétique du petit Lacédémonien qui se laisse dévorer les entrailles par le renard qu'il a volé de peur qu'on découvre son forfait, présente dans *La Mise à mort* comme dans *Blanche ou l'oubli*, pour évoquer le mutisme de celui qui est rongé par le manque d'amour : « tu ne m'aimes pas, cela ne regarde pas les autres, c'est mon renard, à moi seul, mon secret, tu ne m'aimes pas² » ; « je n'ai rien à dire, je ne fais qu'entrer dans la chambre, je reviens du balcon, je n'ai mal nulle part, je ne pensais à rien, qu'elle ne voie pas ce renard sous ma chemise, à me manger tranquillement le cœur !³ ».

Conclusion

Il y a des gens qui racontent la vie des autres, ou la leur. Par quel bout la prennent-ils ? Enfin ils résumeraient n'importe quoi. Un escalier ou un courant d'air. [...] Regardez un homme qui baille. Ses traits se défont, ils expriment une mélancolie inconnue, un

¹ *T/R*, p. 508.

² *MM*, p. 352.

³ *BO*, p. 450.





immense désespoir physique. Pourtant cela ne peut tenir aucune place dans une histoire à proprement parler. [...] C'est une manie bourgeoise de tout arranger en histoire.¹

Ce constat lapidaire du premier Aragon est issu de *La Défense de l'infini*, « un roman où on entrait par autant de portes qu'il y avait de personnages différenciés² », roman-monstre de plus de mille pages saccagé par son auteur en 1927, échec qui n'est sans doute pas étranger à la tentative de suicide de 1928 à Venise. Quoique le projet de harcèlement du réel par intégration dans la fiction d'un foisonnement désordonné de situations et de personnages ait débouché sur le « découragement » devant « la multiplicité des faits³ », le défaut de vectorisation s'avérant fatal à ce roman conçu comme « bordel », les préventions de l'auteur surréaliste à l'égard du récit ordonné selon les règles classiques préfigurent un positionnement que l'on trouvera dans toute l'œuvre dernière, à la réserve près que, quelles que soient la complexité et la discontinuité de la composition, les romans de la fin, eux, *finissent tant bien que mal par converger*. La différence tient sans doute également aux motivations de cette mise à mort du récit : d'abord uniquement esthétiques, mais aussi conjoncturelles (n'oublions pas les compromis nécessaires pour faire « passer » la volonté de roman auprès d'André Breton qui avait frappé le genre d'anathème), elles acquièrent dans l'œuvre de la fin une épaisseur et une gravité autres. Comment en effet recourir à une esthétique de la « réalité dominée » quand le sens même de l'Histoire vous échappe ? Cette Histoire qui, par le travestissement de l'idéal en machine totalitaire, a « rendu l'enthousiasme amer, et fait de tout espoir un masque de carnaval⁴ » ...

Demeure néanmoins une pulsion fabulatrice adossée à la bibliothèque, « comme les conversations d'un enfant avec ses jouets », lit-on dans *La Mise à mort*, parce qu'elle autorise un *pas de côté* au sein d'un réel traumatique, mais représente aussi le chemin détourné qui permet malgré tout d'y accéder, ainsi que le soulignera le narrateur de *Blanche ou l'oubli*, en évoquant ce « terrible monde réel où [il] retrouve entrée par le chemin des fables, *Luna-Park* ou *Hypérion*... où [il] ne retrouve entrée *que* par le chemin des fables⁵ ». Par le collage, l'inter- et l'intratextualité, une

¹ *La Défense de l'infini*, Paris Gallimard, coll. Cahiers de la NRF, 1997, p. 94.

² Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire...*, op. cit., p. 45.

³ *La Défense de l'infini*, op. cit., p. 95.

⁴ Aragon, *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, 1952, rééd. Paris, Messidor/Temps actuels, 1985, p. 42.

⁵ *BO*, p.245.





énonciation déhiérarchisante et nomade, d'envahissants commentaires métatextuels, Aragon ruine le récit traditionnel sans pour autant sacrifier à cette entreprise de saccage le goût des histoires. Une nouvelle définition du roman comme « construction où [il peut] vivre¹ » se dessine peu à peu, éminemment métapoétique, du côté d'une conscience non surplombante, contre les formes achevées, habitée par l'ironisation des discours. Ou le roman comme « grand ensemble », pour terminer sous forme de pied-de-nez, et éviter de conclure :

Tout cela doit s'expliquer comme n'importe quel fait historique, ou alors l'histoire aurait une angine de poitrine, quoi ? C'est une science, oui ou merde ? [...] Nous sommes entrés dans la philosophie des ensembles, et je ne parle pas hachelem, cosmonautique ou calcul des probabilités. [...] Le problème, c'est le poème ou le roman, ça, c'est un grand ensemble ! et pour arriver de bout en bout, faudrait pas souffrir d'amnésie sémantique.²

¹ BO, p.150.

² BO, p. 399-400.



Carnets de l'ÉRITA est une publication de l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon (ÉRITA).

Depuis 1988, l'ÉRITA, qui regroupe des enseignants, des étudiants et des chercheurs de plusieurs universités françaises et étrangères, développe une connaissance scientifique des œuvres et des actions politiques ou culturelles d'Aragon et d'Elsa Triolet.

Outre *Carnets de l'ÉRITA*, l'ÉRITA développe ses activités sur son site internet : www.louisaragon-elsatriolet.fr, et dans sa collection aux Presses universitaires de Strasbourg : Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet ; cette collection est disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pus/369>

LES RECHERCHES CROISÉES ARAGON / ELSA TRIOLET AUX PUS

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 8, sous la dir. de C. Grenouillet et M. Vassevière, avec la collab. de Luc Vigier, 2002, 308 p.
Autour du *Paysan de Paris* – Correspondance inédite Aragon-Max Pol Fouchet – *Varia*

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 9, sous la dir. de C. Grenouillet et M. Vassevière, 2004, 288 p.
Les Communistes ont raison (pages inédites) – Dossier Témoignages – *Varia*

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 10, sous la dir. de C. Grenouillet et M. Vassevière, avec la collab. d'Alain Trouvé, 2006, 272 p.
Dossier Témoignages – *Madame à sa tour monte* (pages inédites) – *Les Manigances* d'Elsa Triolet – *Varia*

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 11 : *Aragon politique*, sous la dir. de L. Vigier et R. Lahanque, 2007, 244 p.

Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet n° 12, coord. : C. Grenouillet avec la collab. de M. Vassevière et M. Delranc-Gaudric, 2009, 288 p.
Correspondance Aragon / George Besson – Actualités d'Aragon – Elsa Triolet à Nuremberg – *Les Manigances* – *Varia*

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 13, coord. : C. Grenouillet, 2011, 254 p.
Aragon et l'histoire – Elsa Triolet 1968 – Aragon, arts et intertextes – Interview inédite (*Rinascita*, 1968) – Aragon et les jeunes gens (Correspondances inédites)

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 14 : *Les Lettres françaises*, coord. M. Vassevière et L. Vigier, 2013, 248 p.

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 15 : *Aragon, trente ans après*, coord. C. Grenouillet, E. Caulet et P. Principalli, 2014, 276 p.

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 16 : *Le rayonnement international d'Aragon : un premier état des lieux*, coord. E. Caulet, C. Grenouillet et P. Principalli, 2018, 284 p.

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 17 : *Aragon poète : Écrire pour croire. Du Crève-cœur au Fou d'Elsa (1939-1963)*, par Johanne Le Ray, 2024, 444 p.

LES NUMEROS 1 A 7 SONT PUBLIES AUX PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCHE-COMTE

Le logo du site et de l'équipe et ses déclinaisons ont été créés en 2020 par Margot Tasseau, étudiante en BTS Design Graphique, dans le cadre d'un partenariat entre l'École Estienne et l'ÉRITA



Équipe de Recherche
Interdisciplinaire
Triolet / Aragon

