

L'« art romanesque », du *Mentir-vrai* aux *Incipit* Aragon's conception of "novels" through two seminal examples

Katerine Gosselin

Volume 45, Number 1, Winter 2014

Aragon théoricien/praticien du roman

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025942ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025942ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gosselin, K. (2014). L'« art romanesque », du *Mentir-vrai* aux *Incipit*. *Études littéraires*, 45(1), 91–102. <https://doi.org/10.7202/1025942ar>

Article abstract

Louis Aragon defined his concept of the novel in his 1964 short story *Le Mentir-vrai* and in the 1969 essay titled *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*. Each text develops two contradictory arguments about the novel, one that sees it as an act of creation and writing, the other as an act of non-creation and reading. At the crux of this dichotomy is memory and its paradoxical relationship with reality. Conflating imagination and recollection, the process of novel-writing for Aragon involves mobilizing one's imagination and reorganizing one's memory fragments.



L'«art romanesque», du *Mentir-vrai* aux *Incipit*

KATERINE GOSSELIN

Aragon a produit dans les années 1960 deux textes fondamentaux au regard de sa conception du roman : en 1964, *Le Mentir-vrai*¹, nouvelle dont il dira qu'elle a pour lui «valeur d'art romanesque, comme on dit art poétique²»; en 1969, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, un texte au statut ambigu dans lequel, à la demande des éditions Skira, il explique quels sont pour lui «les sentiers de la création». Cette dernière œuvre prend la forme d'une autobiographie intellectuelle: Aragon y reconstitue son parcours d'écrivain, depuis son apprentissage de la lecture jusqu'à la production de ses derniers romans. La particularité des *Incipit*, par rapport à l'art romanesque que constitue *Le Mentir-vrai*, réside dans la perspective génétique qu'il adopte: comme le résume Maryse Vassevière, «c'est de la production du texte et non du texte produit que parle Aragon³» dans l'œuvre de 1969.

Comme premier élément de réponse à la question des sentiers de la création, Aragon reporte sa résistance infantile à l'apprentissage de l'écriture sur sa démarche d'écrivain: comme l'enfant qu'il était a longtemps refusé d'apprendre à écrire, l'écrivain qu'il est devenu n'écrit pas ses romans, il les lit. Le romancier, ainsi, capterait au vol une phrase venue à son esprit, le processus d'écriture consistant par la suite à déployer, phrase après phrase, le roman contenu implicitement dans cet incipit. La proposition est bien connue, et son caractère éminemment problématique suscite toujours la réflexion de la critique. Quelle création, en effet, ne ferait que dégager des sentiers tout tracés à l'avance? Quelle écriture ne serait que lecture?

La critique s'est notamment intéressée à la théorie des incipit en tant qu'outil pour l'investigation génétique, la confrontant aux manuscrits d'Aragon et aux sentiers

1 Louis Aragon, *Le Mentir-vrai* [1964], dans *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard (Folio), 1997, p. 9-60. Les références faites à cette œuvre seront indiquées dans le texte même, entre parenthèses, sous l'abréviation *MV*, et renverront toutes à cette édition.

2 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969], p. 86. Les références faites à cette œuvre seront indiquées dans le texte même, entre parenthèses, sous l'abréviation *I*, et renverront toutes à cette édition. Sauf indication contraire, les italiques seront toujours de l'auteur.

3 Maryse Vassevière, «La théorie des incipit à la lumière des manuscrits», dans Mireille Hilsun, Carine Trévisan et Maryse Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 98.

de la création qu'on peut effectivement y retracer⁴. Il me semble pertinent, dans le cadre de la réflexion proposée dans ce dossier sur la théorie/pratique du roman chez Aragon, d'adopter une perspective différente, plus proche de la poétique, soit celle du *texte* d'Aragon, celle que le texte construit, à la suite des travaux menés notamment par Édouard Béguin. Celui-ci a bien montré que «le livre d'Aragon est à lire comme un roman, et [que] l'hypothèse qu'il développe sur la fonction inaugurale des premiers mots d'une œuvre littéraire n'est qu'une pièce de fiction théorique qui implique une logique de l'ambivalence⁵». De toute évidence, la théorie des incipit est artificielle, au sens premier du terme : elle ne vise à rendre compte d'une pratique que dans la mesure où elle s'y inclut. Aragon a certes appris à écrire, ne serait-ce que par le fait qu'il écrit cette phrase même. Le caractère si évidemment antiphastique du titre invite, paradoxalement, à le prendre au pied de la lettre – mais alors, à en redéfinir l'esprit. Si Aragon tient cette proposition, et si cette proposition peut être tenable, ce doit être qu'il donne une définition particulière à l'écriture romanesque, qui déplace les enjeux qui y sont associés.

En appréhendant le texte de 1969 comme une suite au *Mentir-vrai* et comme son pendant théorique, j'aimerais tenter de définir «l'art romanesque» qui s'y écrit. Quel «art romanesque, comme on dit art poétique», s'écrit à partir de la question posée à Aragon des sentiers de la création?

L'esthétique du mentir-vrai définit le roman comme une écriture du réel qui, pour rendre compte de celui-ci, doit s'en écarter, comme le rappelle Nathalie Piégay-Gros : «Le propre de la vérité romanesque est [...] d'avoir pour condition le mensonge. On comprend que mentir, dans cette perspective, signifie non pas dire le faux, mais dire ce qui n'est pas vrai : s'écarter de la réalité⁶.» Si le mentir-vrai situe le roman dans l'ordre du non-vrai, *Les Incipit* cherche à mettre au jour la manière dont peut se construire, s'élaborer ce dire négatif. Comment, concrètement, écrit-on ce qui n'est pas vrai, et qui n'est pas faux pour autant? Comment se construit et surtout se maintient *l'écart* romanesque?

La question posée par *Les Incipit* à l'égard du roman est celle de l'invention, à propos de laquelle Aragon tient un discours contradictoire. De la même façon

4 Voir principalement les travaux de Maryse Vassevière : *ibid.*, p. 93-106 et Maryse Vassevière, «Approche génétique de la théorie des incipit» [en ligne], conférence prononcée dans le cadre du séminaire de l'Équipe Aragon de l'ITEM-CNRS le 20 janvier 2009 [http://louis-aragon-item.org/maryse-vasseviere-approche-genetique-de-la-theorie-des-incipit-a5654607]. Voir également Nathalie Limat-Letellier, «Le "mystère de finir" dans les derniers romans d'Aragon», *Europe*, n°s 717-718 (janvier-février 1989), p. 91-103; Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 25-33; Mireille Hilsun, «Mise en image et mise en mots dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* d'Aragon» [en ligne], *Textimage*, n° 4 (printemps 2011) [http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/hilsun1.html]; Kelly Basilio, «Le génie aragonien des *Incipit*. L'exemple d'Aurélien» [en ligne], conférence prononcée dans le cadre du séminaire de l'équipe Aragon de l'ITEM-CNRS le 20 septembre 2011 [http://louis-aragon-item.org/kelly-basilio-le-genie-aragonien-des-incipit-l-exemple-d-aurelien-a5654657].

5 Édouard Béguin, «*Les Incipit* d'Aragon : le singulier pluriel», dans «Faire œuvre. Le problème de l'invention dans l'œuvre d'Aragon» [en ligne], thèse de doctorat en lettres et arts, Lyon, Université Lyon 2, 2002 [http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article328].

6 Nathalie Piégay Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, *op. cit.*, p. 78-79.

que le narrateur du *Mentir-vrai* commence par dire qu'il «[s]’invente» (*MV*, p. 12), pour finalement dire qu'il «n’invente jamais rien» (*MV*, p. 50), l'auteur des *Incipit* valorise la pratique de l'écriture comme invention, pour ensuite exclure l'invention du processus de l'écriture romanesque. C'est l'arc tendu entre ces deux extrêmes que j'aimerais parcourir en suivant le mouvement du texte des *Incipit*, de manière à comprendre le sens de cette tension. Je tenterai de montrer qu'il ressort de cette tension un discours sur la pratique du roman et son histoire qui offre un prolongement au *Mentir-vrai*.

«[J]e n'ai jamais su qui était l'assassin»: le roman comme enquête

En reprenant les choses depuis le commencement, au début des *Incipit*, Aragon place au fondement de son parcours une résistance à l'écriture dans sa conception académique: «[J]’ai très vite appris à lire [...]. Mais quand on me mit un crayon dans les doigts, et qu'on entreprit m'enseigner [...] en tracer des signes séparés et tout ce qui s'en suit, j'eus une espèce de révolte.» (*I*, p. 5) L'enfant qu'il était se révoltait devant l'inutilité de l'écriture, car l'écriture lui apparaissait comme un simple redoublement de la parole: «[J]e pouvais parler, crier le mot LION, et même imiter le lion [...]. Mais l'écrire, pourquoi faire? *puisque je le savais déjà.*» (*id.* L'auteur souligne) La parole satisfera l'enfant tant qu'elle parviendra à contenir la pensée. C'est lorsque celle-ci paraîtra avoir une extension infinie que l'écriture deviendra nécessaire:

Quand on eut renoncé à me voir écrire, [...] [j]’en profitai pour réfléchir, et dire à voix haute ce que je pensais, [...] je m'émerveillais, remarquant l'identité de ce que j'avais voulu dire et de ce que je disais, [...] à me parler ainsi, je pris l'habitude de me poser des questions et d'y donner des réponses. Parfois bizarres, et je pris goût à leur bizarrerie. Parce que, je vous le demande, pourquoi se répondre ce qu'on savait avant de le dire? C'est ainsi que me vint l'idée *d'inventer* mes réponses, de toute pièce. (*I*, p. 6. L'auteur souligne)

L'écriture répond au besoin de fixer ces réponses inventées, dont la production potentiellement illimitée est incontrôlable et insaisissable par la parole: «[J]’avais commencé d'écrire [...] pour fixer les “secrets” que j'aurais pu oublier. Et même plus que pour les fixer, pour les susciter, pour provoquer *des secrets* à écrire.» (*I*, p. 9. L'auteur souligne) Aragon oppose d'entrée de jeu deux conceptions de l'écriture: la première (celle qu'il n'apprendra jamais), académique, conventionnelle, subordonne l'écriture à la communication d'une pensée préétablie; la seconde (celle qu'il pratique) en fait le lieu de la mise en forme d'une réalité inconnue de soi. Il lie ainsi l'écriture à un impératif d'invention, mais aussi, ce qui semble aller dans le sens contraire (nous y viendrons), de mémoire («fixer les “secrets” que j'aurais pu oublier»).

Le caractère orienté ou non de l'écriture va se révéler au cœur de l'opposition dans la suite du texte. Dans sa conception académique, l'écriture redouble la parole conçue comme l'expression volontaire, dirigée de la pensée: alors qu'il se parlait à voix haute, l'enfant s'émerveillait devant «l'identité de ce qu'il avait [t] voulu dire et de ce qu'il [t] disai[t]» (*I*, p. 6; nous soulignons). Soit on veut dire quelque chose,

alors il suffit de parler; soit on questionne le réel, et s'ouvre la possibilité d'inventer des réponses qu'il devient par la suite nécessaire de fixer.

En posant catégoriquement l'opposition, devenue un lieu commun, entre une écriture de la communication et une écriture de l'invention, Aragon veut pointer le caractère entièrement (c'est l'adverbe qui importe ici) involontaire, non prémédité de l'écriture romanesque :

Le romancier, tel qu'on se l'imagine, est une espèce d'ingénieur, qui sait fort bien où il veut en venir [...]. Voilà soixante-cinq ans que je me paie la tête de ceux qui ne doutent point que j'en agisse ainsi [...]. Jamais je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j'ai toujours été, écrivant, comme un lecteur qui fait la connaissance d'un paysage ou de personnages dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée. (*I*, p. 10)

Aragon va insister fortement sur ce point, qui constitue le cœur de sa proposition. Tous ses romans, prétend-il, «auront eu ce même caractère de non-préméditation qui leur est commun» (*I*, p. 43). On en arrive à la définition de l'écriture romanesque comme lecture: «Comprenez-moi bien, ce n'est pas manière de dire, métaphore ou comparaison, je n'ai jamais écrit mes romans, *je les ai lus*», affirme Aragon. Et il en rajoute: «Comprenez-moi bien: *je n'ai jamais su qui était l'assassin.*» (*id.* L'auteur souligne) Aragon exclut de la genèse du roman toute activité de conception préalable. Pour lui, elle ne ressort d'aucune manière d'un processus conceptuel et décisionnel: «[J]e n'ai jamais de ma 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.» (*id.* Nous soulignons la seconde partie)

Le sens du titre est précisé: lorsqu'il dit n'avoir jamais appris à écrire, Aragon veut dire qu'il n'a jamais pu conduire un récit, en produire une conception et une organisation préalables qui orienteraient un tant soit peu l'écriture. Par là, il distingue radicalement sa pratique personnelle de ce qu'il établit comme étant la pratique générale des romanciers, qu'il assimile à ce que les généticiens appellent communément l'écriture à programme». *Les Incipit* définit l'écriture du roman comme une écriture entièrement processuelle⁷, dont le sens se détermine en cours de route, et non préalablement (ne serait-ce qu'en partie) dans des plans et scénarios.

Ce qui frappe dans cette définition, à ce stade, c'est la radicalité avec laquelle elle exclut du processus de la création romanesque la catégorie rhétorique de l'*inventio*. Tel qu'Aragon le présente, le romancier est tout sauf quelqu'un qui a une histoire à raconter. Au commencement de l'écriture, le romancier n'a aucun projet, aucune idée préalable de ce qu'il écrira (encore moins l'idée qu'il écrira un roman, avec les restrictions génériques que cela implique). Dans ces conditions, qu'est-ce qui va déclencher l'écriture romanesque et assurer son déploiement, sa continuité? La réponse à cette question est donnée par la seconde partie du titre: «les incipit».

7 Maryse Vasseyère, «La théorie des incipit à la lumière des manuscrits», dans Mireille Hilsun, Carine Trévisan et Maryse Vasseyère (dir.), *Lire Aragon, op. cit.*, p. 94.

Aragon situe la source de toute création littéraire (tous genres confondus) dans une rencontre initiale de mots, fortuite, mais qui questionne, et ainsi déclenche l'écriture (poétique ou romanesque), l'orientant par la suite sur une voie particulière. C'est la phrase formée hasardeusement par cette rencontre initiale de mots qu'Aragon nomme «incipit»: «[A]u 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*, et m'oriente sur une route inattendue de l'esprit [...]. Tout *début*, d'un poème ou d'un roman, fait renaître la vieille image d'Hercule au carrefour [...]

 (I, p. 41. L'auteur souligne) Poème et roman se rejoignent en ce que leur développement demeure strictement lié à une phrase initiale arbitrairement donnée. Ce qui va caractériser la «dérive» spécifiquement romanesque de l'esprit, c'est son caractère justificatif, et par là son orientation rétrospective.

Antiprogrammatique, l'écriture romanesque est déclenchée involontairement, par l'interrogation que suscite telle rencontre de mots survenue dans le cours de la vie mentale de l'écrivain. Le romancier est celui qui cherche à fournir des explications possibles à cette rencontre de mots que rien ne fonde ni ne justifie initialement. De quoi, se demande-t-il, cette rencontre de mots pourrait-elle légitimement être la suite? Autrement dit, qu'est-ce qui vient avant, et pourrait faire que cela soit? Telle serait la grande question romanesque. Le roman sort tout entier d'un incipit, pour lequel il tente «après coup» (I, p. 43) d'établir une antériorité possible, de fournir une explication. L'incipit apparaît dès lors comme une fin tout autant qu'un commencement: il donne son impulsion à l'écriture en même temps qu'il lui indique son terme, un but à atteindre; le romancier en part, intrigué, pour mieux y revenir, en proposant une explication qui le justifie. Aragon situe de la sorte l'activité romanesque à rebours de sa propre origine — à l'origine de l'origine.

Si le déploiement narratif dans le roman est non programmatique du début à la fin, il est, inversement, une «marche régressive⁸». C'est ce que signifie l'analogie qu'établit Aragon avec le roman policier, comme le relève Maryse Vassevière:

C'est ainsi qu'il faut comprendre les deux fameuses formules, apparemment paradoxales et provocatrices: «Je n'ai jamais écrit mes romans, *je les ai lus*» et «*Je n'ai jamais su qui était l'assassin*». Cette deuxième formule, qui introduit dans le roman réaliste la métaphore du roman policier, dit bien que ce n'est pas la fin qui est méconnue du romancier [...], mais la manière d'y parvenir, le déroulement des faits⁹.

L'analogie du romancier pour Aragon, il importe toutefois de le préciser, ce n'est pas l'auteur de romans policiers dans sa conception conventionnelle (celui-ci sait qui est l'assassin), mais bien le personnage de l'enquêteur. «[C]e n'est pas manière de dire», insiste-t-il: il ne sait vraiment pas qui est l'assassin. Aragon définit du coup le roman non pas sur le modèle du roman policier, mais comme un travail d'enquête, à partir de données fragmentaires.

8 *Ibid.*, p. 105.

9 *Ibid.*, p. 99.

Cette orientation rétrospective de l'activité romanesque semble la distinguer de l'activité poétique pour Aragon : « Si vous voulez, tout roman m'était la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection : cette invention qui, chez Lautréamont, est donnée pour la beauté même [...] a toujours figuré pour moi *l'équation de départ* d'un roman écrit *pour justifier après coup* cette conjonction de mots. » (I, p. 43-44. Nous soulignons) Aragon déplace la distinction entre poésie et roman du plan générique vers le plan génétique, faisant se succéder, ou plutôt se relayer les deux genres dans le processus global de la création, comme l'a montré Édouard Béguin¹⁰. La poésie, dès lors, est définie comme un processus d'invention, et le roman comme un processus de légitimation¹¹. Comme si le roman « provenait » de la poésie — de *l'invention* poétique —, à laquelle il tenterait « après coup » de donner une forme, une « cohérence » (I, p. 74), ce qu'Aragon dit appeler le réalisme. Tout se passe comme si l'invention s'arrêtait au seuil du roman, le travail proprement romanesque consistant en l'approfondissement d'une matière donnée initialement. Il ne s'agirait donc pas, dans le roman, d'imaginer des mondes, d'ouvrir la pensée et de repousser ses limites par la voie de la fiction, mais plutôt d'expliquer, de légitimer certaines images qui se cristallisent dans l'imaginaire, de remonter à leur fondement, de manière à assurer leur viabilité.

« [J]e m'invente. Je n'invente pas » : le roman comme mémoire

Aragon exemplifie cette définition du roman comme justification d'un incipit en retraçant la naissance de ses propres livres, tous écrits, affirme-t-il, à partir d'une seule phrase captée au vol par l'esprit. Ce qu'il s'attarde à montrer alors, ce n'est pas l'incongruité de ces phrases, c'est bien au contraire le caractère résurgent des éléments qui les composent. La phrase qui déclenche l'écriture n'est jamais complètement inusitée : elle cristallise une image en laquelle sont joints des éléments hétérogènes : souvenirs personnels, souvenirs de textes et d'œuvres d'art d'origines diverses. À même ces souvenirs se trouvent les éléments de réponse qui permettront au romancier de justifier leur singulière jonction dans l'incipit. En effet, les éléments qui apparaissent simultanément dans l'incipit ont toujours une origine antérieure : ils appartiennent respectivement à différents ensembles, que le romancier doit sonder, « lire », afin d'en actualiser les liens potentiels.

Revenant sur la genèse de *La Mise à mort*, Aragon nous apprend que le miroir de Venise qui donne son titre au premier chapitre du roman, et qui s'avère déterminant dans sa composition d'ensemble, est apparu dès les premières phrases, venant justifier le mot « glace » employé au sens figuré. Le romancier se rappelle avoir été étonné par la venue de ce miroir de Venise, objet aussi incongru dans le contexte donné que le parapluie de Lautréamont sur sa table de dissection : « [C]es miroirs-là, on n'en voit jamais dans les restaurants. [...] Il fallait pour le développement qui suit un vrai miroir devant Antoine, mais pourquoi ce miroir de Venise ? Ce baroque ne

10 Édouard Béguin, « Poésie et roman dans le discours critique d'Aragon. Étude de deux exemples », dans Mireille Hilsun, Carine Trévisan et Maryse Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, *op. cit.*, p. 83-90.

11 *Ibid.*, p. 90.

me ressemble pas.» (I, p. 117) Aragon ne peut se résoudre à abandonner ce miroir à son origine inconnue, pourtant : «Je ne pouvais pas l'avoir inventé [...]. [P]ourquoi [...] cet invraisemblable miroir de Venise? Il fallait bien que je l'aie vue quelque part [...]» (*id.* L'auteur souligne) Chaque élément qui se présente dans l'incipit puis dans le cours de l'écriture romanesque a une origine extérieure, à la recherche de laquelle se lance le roman, qui s'écrit de la sorte en amont de l'incipit.

Reprenons. Telle que sa pratique s'impose à l'enfant, l'écriture vise à inventer puis à fixer des réponses possibles pour les questions qu'on se pose et qui ouvrent le réel sur son possible, sur ce qui pourrait être. Or en pratiquant l'écriture en ce sens, l'écrivain se rend compte qu'en fait il n'invente pas : aucune des réponses qu'il amène n'est nouvelle, inusitée : les «sentiers» de la création «sont tout juste ces chemins de l'influx nerveux qui tend à toujours reprendre la voie par où il a déjà passé» (I, p. 15). *Les Incipit* déploie deux lignes d'argumentation contradictoires. D'un côté, Aragon situe toute forme de création à l'opposé du travail académique, c'est-à-dire d'une activité préméditée, planifiée, orientée ; au contraire du travail d'érudition, la création artistique vise à dire quelque chose que l'on ne sait pas déjà. D'un autre côté, ce savoir nouveau que produit l'œuvre et qui fait sa valeur pour Aragon semble réduit dans le roman à la mise en lumière d'une réalité antérieure. En quoi peut bien consister alors la nouveauté du savoir romanesque?

En fait, ce savoir se définit d'emblée comme mémoire : il n'est pas un gain, plutôt une non-perte. Rappelons-nous cette phrase, qui situe la menace de l'oubli au fondement de l'écriture : «[J]'avais commencé d'écrire [...] pour fixer les "secrets" que j'aurais pu oublier. Et même plus que pour les fixer, pour les susciter, pour provoquer *des secrets* à écrire.» (I, p. 9. Nous soulignons la première partie) Le commencement de l'écriture est lié au désir de ne pas oublier des secrets encore informulés : l'écriture se définit comme mémoire de ce qui est à venir, *à écrire*. Ce que l'on ne sait pas déjà, et pour quoi l'écriture doit créer un espace viable, c'est tout ce qui pourrait se dire — des autres, des choses, de soi. Parce que la réalité, au présent, est incomplète et inadéquate : elle constitue un assemblage discordant, criard, dont les raccords, imparfaits, laissent des vides. Ce sont ces vides inhérents à la réalité qui en font quelque chose qui est à venir, à construire, futur potentiel dont l'écriture doit conserver la mémoire. L'écriture romanesque assume de la sorte une fonction mémorielle complexe : mémoire de ce qui n'est pas mais qui pourrait être.

Entre les deux extrémités de l'arc tendu par Aragon entre l'invention et la non-invention, entre la nouveauté et la mise en lumière d'une antériorité, entre l'écriture et la lecture se trouve la mémoire. C'est elle qui permet de tenir ensemble les deux définitions contradictoires de l'invention : elle apparaît comme la corde qui tend l'arc. Par où l'on revient au *Mentir-vrai*, qui plaçait la mémoire au cœur de l'art romanesque :

Pauvre gosse dans le miroir. Tu ne me ressembles plus, pourtant tu me ressembles. [...] Je me répète. Cinquante-cinq ans plus tard. Ça déforme les mots. Et quand je crois me regarder, je m'imagine. C'est plus fort que moi, je m'ordonne. Je rapproche des faits qui furent, mais séparés. Je crois me souvenir, je m'invente. Je n'invente pas cette histoire de Grand'mère, mais quand était-ce? Ces bouts

de mémoire, ça ne fait pas une photographie, mal cousus ensemble, mais un carnaval. (*MV*, p. 12)

Observons la succession des affirmations. Le narrateur affirme d'abord que se regarder, c'est s'imaginer, c'est-à-dire littéralement se mettre en image, constituer une image de soi. Et cette opération est définie comme une activité ordonnatrice: «je m'imagine», «je m'ordonne», «je rapproche des faits qui furent, mais séparés». C'est de cette activité ordonnatrice, rapprochant des faits réels mais distincts, que procède l'invention romanesque. L'invention est là: dans l'ordonnement, dans l'agencement des fragments qui composent la mémoire et qui constituent notre seul accès au réel.

Entre le réel et l'écriture, de fait, la mémoire s'interpose, elle qui ne donne jamais accès qu'à une image de la réalité, qui «prend la place» de celle-ci: «Et suis-je entré dans l'âme de cet enfant? Ce que je crois y décrire comme si vous y étiez, est-ce bien dans sa prière? Ou qu'est-ce donc ici qui prend la place de la réalité? [...] Oh, cette impuissance à revenir en arrière! Il s'agit bien de la mémoire!» (*MV*, p. 39) C'est pourquoi, lorsqu'on croit se souvenir, on s'invente: on compose une image nouvelle à partir d'images mémorielles antérieures. Et c'est pourquoi, en même temps, on n'invente pas: «[J]e m'invente. Je n'invente pas [...]»; le sujet, inévitablement, s'invente, s' imagine, s'ordonne, mais sans inventer ses composantes, ses données, qui jouent de leur incomplétude. L'art romanesque aragonien met de l'avant la prégnance de l'imaginaire, qui prend le pas sur les pouvoirs de l'imagination. Celle-ci, fabulant, ne fait jamais que faire jouer les images qui habitent et informent la mémoire. L'imagination est mobilisation de l'imaginaire, des pièces d'une mémoire faite d'images, dont l'agencement toujours refait ne parvient jamais à constituer «une photographie».

Si la conception aragonienne de l'invention romanesque récuse paradoxalement le travail rhétorique de l'*inventio*, elle fait jouer à plein celui de la *dispositio*. Le roman semble assimilé à ce travail même — et non à son produit, toujours reporté. Du *Mentir-vrai* aux *Incipit*, la mémoire apparaît au cœur du basculement, lequel fait du réel à la fois l'origine et le terme de l'écriture: origine inatteignable, puisque la mémoire s'interpose, faisant de notre conscience de nous-mêmes et du monde un amas d'images irréconciliables; et terme toujours repoussé, parce qu'aucune représentation ne mettra jamais fin au travail de l'imagination, à la mobilisation de l'imaginaire. L'écriture romanesque paraît irrémédiablement tendue entre l'origine et le devenir, entre le passé et l'avenir des images, des représentations; elle est leur cours, leur flux même.

À la fin du *Mentir-vrai*, tout juste avant qu'un exemplaire d'*Anna Karénine* remis à Pierre amène le narrateur à parler de la «genèse des romans» (*MV*, p. 52), ce dernier affirme: «On croit qu'on a de l'imagination. [...] Mes professeurs de français aussi, c'est l'imagination qu'ils louent dans mes copies. Je ne sais pas pourquoi, je n'invente jamais rien.» (*MV*, p. 50) De la genèse des romans à l'ambivalence de la notion d'invention, tout est en place pour *Les Incipit*. Voyons comment le relais s'opère. *Le Mentir-vrai* se présente d'abord comme une fiction qui se dénonce rapidement comme souvenir, pour faire volte-face aussitôt, en définissant l'écriture

mémorielle comme une invention («Je crois me souvenir, je m'invente.»)… qui n'en est pas une («[J]e m'invente. Je n'invente pas [...]»). «[J]e n'invente jamais rien», conclut le narrateur, conclusion qu'il présente cependant comme une énigme: «Je ne sais pas pourquoi». *Les Incipit* prend le relais, en tentant d'expliquer cette énigme (en cela, la structure du texte de 1969 est bel et bien romanesque, conformément à la définition du roman que le texte construit): comment se fait-il que l'invention romanesque n'en soit pas une? Aragon répond à cette énigme en la renversant une fois de plus, en montrant comment, même en n'inventant pas, en écrivant-lisant seulement, on invente — on s'invente.

Le cœur des *Incipit*, revenons-y, était la question de la préméditation. Deux modèles (au moins) sont exposés par Aragon, afin d'exemplifier la manière dont peut procéder l'écriture romanesque en dehors de toute activité de conception préalable: le modèle de l'enquête policière, modèle que nous dirons réaliste, et celui de la «machine à imaginer» (*I*, 134) de Raymond Roussel. Aucun de ces modèles, cependant, ne correspond au travail d'écriture romanesque décrit par Aragon, tendu entre le réel, les images qui le prolongent dans la mémoire et leur devenir. Dans le modèle de l'enquête policière, l'identité de l'assassin est connue quelque part; même si ce savoir est caché, il demeure une donnée du réel qu'il s'agit de mettre en lumière. L'enquêteur, ainsi, n'invente pas: il n'a qu'à déchiffrer les signes qui lui permettent de remonter jusqu'à l'assassin. Dans la méthode roussélienne, au contraire, «l'imagination est tout»: il s'agit de «prendre “une phrase quelconque” et d'en tirer “des images en les disloquant” [...], donnant d'un vers une sorte de mascarade phonétique [...] qui fournira les éléments du conte [...]» (*I*, p. 134). Si l'enquête policière est tournée vers une réalité antérieure qu'il s'agit de reconstituer, la «machine à imaginer» roussélienne ferme la porte au réel: «[Roussel] a ramené toute chose à cette chambre close de l'imagination, où rien ne se passe qu'entre les murs de l'écriture même.» (*I*, p. 138) C'est la mémoire qui est absente de chacun des deux modèles, lesquels arrivent à ne pas inventer en l'évitant, en se repliant soit sur le réel (l'enquête policière), soit sur l'écriture (la machine à imaginer de Roussel). La «machine» romanesque aragonienne va dans deux directions contraires, et c'est cette tension qui la fait avancer, ou plutôt la mobilise, confondant la mémoire et l'imagination, l'anamnèse et l'invention.

Cette confusion a un temps propre, selon Aragon: l'absent, une nuance du présent, un temps de l'indicatif apte à dire «ce qui n'est pas» (*I*, p. 110). Ce temps qui n'existe dans aucune langue est celui-là même du roman dans sa conception idéale: «J'aimerais», affirme-t-il, «écrire entièrement un roman sur ce mode [...]. Un temps où la continuelle osmose de l'imagination et de la mémoire se ferait sans contorsions ni jongleries, puisqu'il n'y aurait d'aucun côté de murs...» (*id.*) «Osmose de l'imagination et de la mémoire»: l'absent est un temps au sein duquel le processus de l'imagination se confondrait avec l'activité mémorielle. L'établissement d'un tel temps serait en quelque sorte l'accomplissement parfait et total du roman, qui parviendrait à dire infiniment et sans limite tout ce qui n'est pas. On se souvient qu'Aragon comparait le processus de création romanesque à la trajectoire de la balle d'un jongleur: «[J]e comparerais volontiers le romancier à un jongleur, dont la balle envoyée d'une main à l'autre suit la courbe [...], mais arrive dans l'autre

main modifiée par l'espace parcouru, jouant son propre jeu en dehors du jongleur, qui ne peut que fermer la main sur elle.» (*I*, p. 87-88) Le roman idéal, parfait, se passerait du jongleur, animé, mobilisé par l'absence de limites entre l'imagination et la mémoire, lesquelles chemineraient en se recomposant sans cesse l'une par et dans l'autre.

Le «mystère de finir»: l'histoire sans fin du roman

Dans sa conception idéale, le roman, langage de l'absent, se définit comme un processus continuellement relancé. Alors que *Le Mentir-vrai* se termine sur la question de la genèse des romans, *Les Incipit* se heurte en dernier lieu à la question de la fin: «Si, pour moi, le *début* d'écrire est un mystère, plus grand est le mystère de finir, ce silence qui suit l'écriture.» (*I*, p. 139. L'auteur souligne) L'écriture romanesque, telle que la définit Aragon dans *Les Incipit*, est motivée au départ par un questionnement qui se retourne finalement contre elle, la question ultime étant de savoir comment mettre fin à l'investigation, comment parvenir à épuiser les dires potentiels que contient le réel. Samuel Beckett apparaît à Aragon comme le romancier qui a réussi à répondre à cette question. Ses romans, écrit-il, «commencent sans fin», c'est-à-dire que «même le dernier mot de chacun d'entre eux est le premier. [...] Que chaque phrase en est à la fois le début et le terme» (*I*, p. 141). Les romans de Beckett finissent sans cesse, ce pour quoi ils recommencent sans fin — mais finissent aussitôt.

Où les catégories se retournent, une fois de plus: si tout commence pour aussitôt finir, autant dire que rien ne commence ni ne finit jamais. Beckett, écrit Aragon, est «l'explorateur d'un espace à la fois toujours ouvert et toujours clos» (*I*, p. 139). C'est le temps lui-même qui est anéanti dans cet espace, la «musique de Beckett tourn[ant] désespérément sur elle-même, à la façon d'un disque quand l'aiguille n'arrive plus à sortir de son sillon» (*I*, p. 145). Le roman de Beckett apporte à la question posée initialement (quel est le moteur de l'écriture romanesque, qu'est-ce qui assure sa continuité?) une réponse paradoxale. Son écriture se prolonge parce qu'elle finit sans cesse, permettant un recommencement continu. Ce faisant, elle fait du surplace. Le mouvement de son oscillation est nul. Les mains du romancier-jongleur sont au plus près l'une de l'autre; l'écriture sitôt propulsée se fracasse, elle est toujours déjà arrivée à son terme, au bout de l'énigme.

À la fin des *Incipit*, Aragon présente le roman de Beckett comme le contre-exemple de sa proposition, «la contradiction pure de ce qu'[il a] dit» (*I*, p. 140). La fin des *Incipit* n'a rien d'une conclusion, elle se présente bien comme un *desinit* au sens où l'entend Aragon, par opposition à l'explicit: «Le *desinere* latin, qui sert dans l'expression *desinit in piscem* [finir en queue de poisson], ne marque que l'achèvement, sans plus, sans explication, sans *morale*.» (*I*, p. 70 note 1. L'auteur souligne) La fin des *Incipit* fait effectivement une queue de poisson au lecteur: elle fait une dernière et brusque volte-face qui commande, une fois de plus, de tout reprendre depuis le début.

La référence à Beckett semble procéder à la fin du texte à une relance caractéristique du processus romanesque lui-même. Aragon montre dans *Les Incipit* comment l'histoire du roman est faite de ses déplacements: le roman avance ou

chemine par pivots, repartant toujours d'un aboutissement (d'un *desinit*) antérieur qui commande de relancer le processus. Le premier romancier auquel Aragon fait référence dans *Les Incipit* est par ailleurs Joyce (*I*, p. 17-19), dont l'*Ulysse* réécrit *L'Odyssee* à partir des *Aventures d'Ulysse* de Lamb, de la même manière, relève Aragon, que ses propres *Aventures de Télémaque* reviennent à Homère par le biais du *Télémaque* de Fénelon. Ce parallèle entre son «mince bouquin [...] et l'œuvre énorme de Joyce» (*I*, p. 18) est présenté par Aragon comme un égarement, qui permet pourtant de tenir sa proposition (sans la boucler) d'un bout à l'autre, de Joyce jusqu'à Beckett, en faisant de l'histoire du roman un processus continu de reprises par inversions :

Mais je m'égare. Car, enfin, *Les Aventures de Télémaque* [...] ne sont qu'une image inverse et fragmentaire de ce qui fait la singularité de *Ulysse* [...]. Simplement je me suis laissé entraîner par une similitude qui est le contraire d'une ressemblance, dans le reflet du thème homérique entre mon petit livre et [...] le roman de Joyce. Ce qui m'y retient, c'est ce mécanisme étrange de l'homme écrivant à partir d'une phrase, d'une image, d'une œuvre ancienne qui l'amène au contraire de l'acte académique, de l'œuvre d'érudition. (*I*, p. 19. L'auteur souligne)

De Beckett, «fils spirituel de Joyce [...] qui en est [...] le contraire» (*I*, p. 140. L'auteur souligne), de Joyce partant de Lamb partant lui-même d'Homère, de Roussel partant de Jules Verne pour écrire des romans qui «sont le contraire de voyages» (*I*, p. 138), d'Aragon partant de Roussel pour proposer une «machine à imaginer» ancrée dans la mémoire, le roman va de contraire en contraire, sans jamais se fixer, mais sans jamais non plus se détruire ou supplanter ce qui précède. C'est ainsi qu'«il n'y a pas pour le roman de modèle» (*I*, p. 103), mais qu'il y a tout de même cependant une certaine histoire du roman, dans la relance continue de son processus.

Ce qui préserve le roman de l'éclatement et maintient sa cohérence, son réalisme, c'est son point de départ, qui se situe invariablement pour Aragon dans une œuvre antérieure (pas nécessairement romanesque); s'appuyant toujours sur une œuvre antérieure à partir de laquelle repart l'écriture, le roman en propose une image inversée, une mémoire — imparfaite, inadéquate. Le roman dit «l'absent» d'une œuvre antérieure : il fait entendre l'écho de ce qu'elle ne dit pas mais pourrait dire. Ainsi, le roman chaque fois s'invente, mais n'invente pas : il s'écarte de lui-même. Son histoire est le produit de l'arc continuellement tendu d'un roman à l'autre : elle s'assimile à cette tension même, faisant du roman la mémoire de ce qu'il n'est pas, et de ce qui, du réel comme de lui-même, n'est pas encore.

Références

- ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969].
- , *Le Mentir-vrai* [1964], dans *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard (Folio), 1997, p. 9-60.
- BASILIO, Kelly, «Le génie aragonien des *Incipit*. L'exemple d'Aurélien» [en ligne], conférence prononcée dans le cadre du séminaire de l'Équipe Aragon de l'ITEM-CNRS le 20 septembre 2011 [<http://louis-aragon-item.org/kelly-basilio-le-genie-aragonien-des-incipit-l-exemple-d-aurelien-a5654657>].
- BÉGUIN, Édouard, «Faire œuvre. Le problème de l'invention dans l'œuvre d'Aragon» [en ligne], thèse de doctorat en lettres et arts, Lyon, Université Lyon 2, 2002 [<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article328>].
- , «Poésie et roman dans le discours critique d'Aragon. Étude de deux exemples», dans Mireille HILSUM, Carine TRÉVISAN et Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 83-90.
- HILSUM, Mireille, «Mise en image et mise en mots dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* d'Aragon» [en ligne], *Textimage*, n° 4 (printemps 2011) [http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/hilsum1.html].
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, «Le "mystère de finir" dans les derniers romans d'Aragon», *Europe*, n°s 717-718 (janvier-février 1989), p. 91-103.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997.
- VASSEVIÈRE, Maryse, «La théorie des incipit à la lumière des manuscrits», dans Mireille HILSUM, Carine TRÉVISAN et Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 93-106.
- , «Approche génétique de la théorie des incipit» [en ligne], conférence prononcée dans le cadre du séminaire de l'Équipe Aragon de l'ITEM-CNRS le 20 janvier 2009 [<http://louis-aragon-item.org/maryse-vasseviere-approche-genetique-de-la-theorie-des-incipit-a5654607>].