Document generated on 04/24/2024 1:48 a.m.

Études littéraires

Présentation

Katerine Gosselin and Olivier Parenteau

Volume 45, Number 1, Winter 2014

Aragon théoricien/praticien du roman

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1025936ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1025936ar

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 document

Gosselin, K. & Parenteau, O. (2014). Présentation. *Études littéraires*, *45*(1), 7–17. https://doi.org/10.7202/1025936ar

Tous droits réservés © Université Laval, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

⌘ ⌘ ⌘ ⌘ ⌘ ⌘ ⌘ ⌘ ⌘ ⌘ ⌘

Présentation

Katerine Gosselin et Olivier Parenteau

La pratique du roman remonte pour Louis Aragon aux toutes premières années de sa vie. De la façon dont il en parle, elle semble lui être inhérente :

> Je ne me souviens pas d'un temps où je n'aie pas écrit. […]
> […] j'ai écrit avec des caractères mêlés de dessins, sur le même papier, un nombre considérable de romans, avant d'en avoir jamais lu. […]
> […] les romans demeuraient la seule forme qui me semblât digne de moi et, jusqu'à mon entrée à l'école Saint-Pierre-de-Neuilly, en sixième, c'est-à-dire à la rentrée de mes dix ans, je n'ai jamais écrit rien d'autre. Il y en eut une soixantaine qui devenaient chaque année un peu plus longs […][1].

Cette frénésie romanesque juvénile dont témoigne Aragon préfigure la prolificité caractéristique de l'écrivain, qui, tout au long de sa vie et en toutes circonstances, n'a jamais arrêté d'écrire des romans. Assez tôt, vers ses vingt ans, Aragon s'est aussi mis à écrire *sur* le roman, et jusqu'à sa mort il a produit sans relâche des textes critiques et théoriques qui ont accompagné la production de son œuvre romanesque.

Les écrits d'Aragon sur le roman prennent des formes diverses (essais, préfaces, entretiens, correspondances, articles, conférences) et sont consacrés aussi bien aux romans des autres qu'aux siens propres — et, bien sûr, parce qu'ils jouissent d'un statut particulier et qu'ils sont intimement liés à ces derniers, aux romans d'Elsa Triolet. Au fil de ces écrits, Aragon poursuit de manière de plus en plus soutenue une réflexion sur les particularités et les possibilités du roman.

Ce dossier veut faire ressortir les principaux axes de cette réflexion sur le roman menée par Aragon tout au long de sa vie, en l'abordant fondamentalement comme celle d'un théoricien/praticien. La référence typographique à *Théâtre/Roman* (1974) veut souligner le caractère indissociable chez Aragon de la pratique du roman et de la réflexion sur son sens et ses possibilités. D'emblée, le titre du « roman » de 1974 dit l'importance qu'accorde Aragon à la porosité des frontières génériques ; de la même façon qu'il s'est toujours montré réticent à séparer les genres, Aragon a toujours refusé d'envisager le roman et la réflexion sur sa pratique comme deux types d'écrits indépendants.

---

1 Louis Aragon, « Avant-lire » (1964), préface au *Libertinage*, dans *Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, p. 253-255.

Les écrits d'Aragon sur le roman ne se font pas en marge de la pratique romanesque — c'est peu de le dire. D'un côté, le roman chez Aragon se réfléchit sans cesse : l'écriture du roman se fait dans une conscience exacerbée d'elle-même, de son processus de fabrication, déconstruisant l'illusion romanesque. De l'autre côté, comme le remarque très justement Daniel Bougnoux, « même le métalangage des préfaces et des essais critiques est repris, et comme emporté chez [Aragon] par la pulsion narrative ou la "volonté de roman[2] ». Le discours aragonien sur le roman se fait lui-même roman, tandis que le roman se réfléchit sans cesse, et se prend (se perd) dans ce jeu sans fin de réflexions. La barre oblique inclut roman et discours sur le roman dans la continuité d'une seule et même pratique d'écriture, qui les renvoie indéfiniment l'un à l'autre.

Tout se passe comme si Aragon s'était senti tenu d'investir ses écrits théoriques de l'hétérogénéité qu'il reconnaît au texte romanesque. L'extrait suivant de la préface écrite pour la réédition des *Voyageurs de l'impériale* (1942) dans les *Œuvres romanesques croisées*[3] en témoigne :

> Ce livre est l'histoire imaginaire de mon grand-père maternel. [...] En 1915, il revenait de Turquie, et malgré tout ce qu'elle avait pu penser de lui, ma mère était terriblement émue. Elle m'avait pris avec elle, elle m'avait demandé : « Tu veux bien ? C'est mon père, tu comprends... » Oui, je comprenais. [...] Dans le métro, elle m'avait tendu ses mains : regarde comme elles sont froides. Cette lumière jaune, cette absence jaune de lumière, des gares. Nous l'avions attendu au portillon. Le voilà, dit-elle [...]. Ma mère me poussa par les épaules, et dit à demi-voix : « C'est Louis... » Il eut un petit recul, puis me tendit la main : « Bonjour, Monsieur... », après quoi, j'avais pris sa valise, il parla sur un ton distrait à sa fille, et m'ignora. Non, il avait eu un café dans le train, il n'avait pas besoin d'aller au buffet[4].
>
> J'ai raconté l'histoire véritable de Fernand de Biglione [le grand-père], pour permettre qu'on la compare à l'histoire inventée de Pierre Mercadier [le héros des *Voyageurs*]. Pour qui s'intéresse à la création des personnages, à ce qui est création dans un personnage, cet exemple-ci a le mérite de la simplicité.
>
> Le décalage entre Biglione et Mercadier s'effectue sur plusieurs plans[5].

Dans la première et les trois dernières phrases de cet extrait, Aragon parle de son roman. Dans le passage central, il en écrit un, un autre : encadré par des propos plus techniques, où le sujet du roman est dévoilé et où les techniques de gestion du personnel romanesque sont exposées, se trouve un passage plus narratif, avec ses conversations, ses descriptions et ses impressions. Tout comme dans ses romans, où les frontières se brouillent entre la réalité et la fiction, Aragon force ici le discours

2 Daniel Bougnoux, « Aragon et les fins du roman », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 12 (2009), p. 21.

3 *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 1964-1974, 42 vol.

4 Louis Aragon, « Et, comme de toute mort renaît la vie… », préface aux *Voyageurs de l'impériale*, dans *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 1965, t. 15, reproduit dans *Œuvres romanesques complètes II*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Raphaël Lafhail-Molino, 2000, p. 489-490.

5 *Ibid.*, p. 495.

préfaciel à se frotter au discours romanesque : théoricien et praticien se relaient en se renvoyant la balle. Au fil de ces renvois se dessine un mouvement qui est le roman même, pour Aragon, et qui emporte toute idée qu'on peut se faire de lui — comme de soi.

Parmi le vaste ensemble des écrits d'Aragon sur le roman, les auteurs de ce dossier ont choisi d'aborder certains textes significatifs, qui couvrent différentes périodes de la production aragonienne. On trouvera dans cette sélection tant des textes non romanesques, dans lesquels Aragon s'exprime en tant que critique ou théoricien, que des textes proprement romanesques. Dans le cycle du *Monde réel* (1934-1951), et plus particulièrement dans *Les Voyageurs de l'impériale*, l'art du roman se met à faire l'objet de réflexions chez certains personnages qui écrivent ou s'intéressent à la création littéraire en général et romanesque en particulier. Dans les romans des années 1960 et 1970, de *La Mise à mort* (1964) à *Théâtre/Roman* en passant par *Blanche ou l'Oubli* (1967), le procédé devient littéralement envahissant, compromettant le déroulement, voire le développement du récit. Là, ce ne sont plus seulement des personnages qui s'intéressent au roman, c'est l'instance narrative elle-même qui se met à commenter son travail d'écriture, qui interroge ses propres personnages, lesquels, pour ajouter à la confusion, se confondent souvent avec ce même narrateur, qui rappelle à son tour la figure du romancier Louis Aragon.

Non sans un sentiment de confusion, de vertige proprement aragonien, on constate que les textes théoriques et romanesques sont indissociables et complémentaires. C'est pourquoi les auteurs de ce dossier les abordent ensemble. Étudier l'art du roman chez Aragon en ne tenant compte que de l'un ou l'autre des deux corpus, c'est risquer d'escamoter leurs liens, qui sont, ici, essentiels : ni l'un ni l'autre ne peut être saisi en dehors des constants et très dynamiques croisements et renvois par et en lesquels ils se constituent — réciproquement.

* * *

Ces croisements deviennent particulièrement lisibles à partir du moment où Aragon se lance dans le projet du *Monde réel*. L'auteur des *Cloches de Bâle* (1934) affirme que, pour lui, « c'est là que tout a commencé[6] » : c'est à partir de ce moment qu'il s'est pleinement engagé à respecter sa « volonté de roman[7] », laquelle va de pair avec ce qu'il appelle sa « décision réaliste[8] ». Une fois la vocation de romancier pleinement assumée par Aragon, le roman s'est tranquillement mis à prendre chez lui toute la place, *à la fois* en s'insinuant dans les écrits théoriques et en faisant l'objet de réflexions à même le roman.

Dans les années 1920, avant *Le Monde réel*, Aragon se livrait de manière quasi clandestine à l'écriture romanesque, décriée par ses amis dadaïstes et surréalistes. S'il résiste et décide de lever l'interdit en écrivant *Anicet* (1921) et *Le Libertinage*

6 C'est le titre de la préface aux *Cloches de Bâle* rédigée par Aragon en 1964, pour la réédition du roman dans les *Œuvres romanesques croisées* (1965). Voir, à ce sujet, Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes I*, *op. cit.*, p. 689-713.

7 *Ibid.*, p. 691.

8 *Id.*

(1924), il se montre en revanche plutôt hostile au roman dans les rares textes qu'il consacre au genre entre 1918 et 1929. Dans les pages de son *Projet d'histoire littéraire contemporaine* (1923), le seul personnage qui trouve grâce à ses yeux est le Lafcadio d'André Gide[9]. Par là, il témoigne de sa fidélité à la doxa surréaliste. Dans les pages de l'*Anthologie de l'humour noir* qu'il consacre à Gide, André Breton insiste sur le moment de « la publication des *Caves du Vatican* (1914), à la veille de la guerre », et rappelle qu'à ce moment les jeunes gens de sa génération

> s'exalt[ai]ent à vrai dire moins pour l'intrigue du livre, dans sa légèreté fort supportable d'ailleurs, et pour le style, non débarrassé de tout esthétisme, que pour la création centrale du personnage de Lafcadio. Ce personnage [leur apparaissait] plein de sens, voué à une descendance extraordinaire ; il représente […] une tentation et une justification de premier ordre. Dans les années de débâcle intellectuelle et morale qui furent celles de la guerre 14-18, ce personnage n'a cessé de grandir, il a incarné le non-conformisme sous toutes ses formes[10].

Pour Breton et, à sa suite, Aragon, Éluard, Soupault et les autres, Lafcadio, qui précipite sans motivation apparente Fleurissoire par la portière d'un train en marche, est le personnage par qui s'accomplit le célèbre « acte gratuit », que Gide définissait lui-même comme « un acte qui présente les caractères du désintéressement ; un acte qui n'est pas accompli en vue de tel profit ou récompense, mais qui répond à une impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit[11] ». Ce « désintéressement » gidien, à partir des années 1930, n'est plus une valeur qu'Aragon entend défendre : elle entre en contradiction avec son engagement politique au sein du Parti communiste, de même qu'avec son nouveau projet romanesque, *Le Monde réel*, qu'il envisage comme un « moyen de connaissance », un « moyen d'exploration de la société[12] ».

Le projet du *Monde réel* ne constitue pas un « retour » à l'écriture du roman après une période surréaliste marquée par la poésie : il succède à celui, complètement « démesuré », comme nous le verrons dans l'article de Nathalie Piégay-Gros, de *La Défense de l'infini*, ce roman-monstre dont Aragon a détruit le manuscrit en 1927. L'écriture du roman, l'exploration de ses possibilités a toujours été au cœur de la création aragonienne, dans un cheminement qu'Aragon définit dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (1969) comme étant « dialectique ». Aragon, de fait, dit avoir écrit *La Semaine sainte* pour contredire *Les Communistes*, « contredire […] aussi ce qui pouvait apparaître à certains […] une *formule* donnée du réalisme […] ». Par là, commente-t-il, il est demeuré « fidèle à ce mouvement, cette dialectique qui s'est toute [s]a vie exprimée d'un livre sur l'autre, chaque roman, chaque poème étant une critique de ce qui l'a précédé, et voulant en être à la fois le dépassement[13] ».

---

9 Louis Aragon, « André Gide II », dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard (Digraphe), 1994, p. 31-36.

10 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1966, p. 254-255.

11 André Gide, *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, édition d'Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958, p. 1571.

12 Louis Aragon, « Le roman terrible », *Europe*, nº 192 (décembre 1938), p. 433.

13 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969], p. 103. L'auteur souligne.

Ce qu'Aragon en vient à nommer « roman », dans l'autobiographie intellectuelle que constitue *Les Incipit*, c'est ce processus créatif dans son ensemble : le roman, fondamentalement polymorphe, infiniment renouvelable, susceptible d'être tout et son contraire, devient finalement assimilable au mouvement de l'œuvre entier.

* * *

S'il est un enjeu qui traverse l'ensemble de l'œuvre romanesque aragonienne, malgré les contradictions qui la caractérisent, c'est celui du réalisme, de la représentation de la réalité individuelle et collective.

Les critiques reconnaissent que le rapport au réel est problématique dans les romans des années surréalistes, dont Aragon dit qu'ils sont « tout le contraire de la peinture d'après nature[14] », et dans ceux dits de la « dernière période », celle du *Mentir-vrai* (1964), lesquels sont caractérisés par un important travail sur la mise en abyme, sur le déguisement et la démultiplication des figures d'auteurs, sur l'intertextualité et sur le refus de l'illusion référentielle. Ils sont moins nombreux cependant à reconnaître que le « réalisme » du *Monde réel* est soumis à de telles perturbations, puisque *Les Beaux Quartiers* (1936) et, surtout, *Les Communistes* (1949-1951) sont souvent appréhendés comme des romans « à thèse ». Or les relations entretenues par Aragon avec le discours communiste et avec les diktats esthétiques qui l'accompagnent sont pour le moins complexes, comme on le découvre dans l'article de Claudia Bouliane. Les lecteurs du *Monde réel* conviendront qu'Aragon donne un juste aperçu de cette immense entreprise romanesque dans la postface des *Communistes*, qui clôt le cycle :

> Sur les caractéristiques [du] réalisme [socialiste], tout le monde n'est pas d'accord, par exemple, sur le fait qu'il s'agisse ou non d'un réalisme *dirigé*, ou pour mieux dire *endigué*. On le sait, j'ai salué, comme convenant à ce réalisme dont je me réclame, une expression inventée par Roger Garaudy, et que je trouve pour ma part très heureuse : *un réalisme sans rivages*. L'idée même d'une esthétique qui suppose l'endiguement, quais ou rivages, ne peut, me semble-t-il, que donner un caractère dogmatique au réalisme considéré. C'est à quoi je suis à la fois théoriquement et pratiquement opposé. Un réalisme *socialiste* ne peut être un réalisme de routine. Il doit, comme le socialisme, avoir constamment le caractère expérimental, il doit être un art de perpétuel dépassement. Rien ne lui est plus opposé que la formule, la recette, la répétition[15].

Certes, du point de vue tant de la narration que de la chronologie, les romans du *Monde réel* prennent une forme plus « conventionnelle » que celle qui caractérisera les romans de la période inaugurée par *La Semaine sainte* (1958). Comme le rappelle leur auteur, cependant, « l'histoire linéaire, superficielle, ne suffit pas à donner la

14 Louis Aragon, « Avant-lire » (1964), préface à *Anicet ou le Panorama, roman*, dans *Œuvres romanesques complètes I*, *op. cit.*, 1997, p. 8.

15 Louis Aragon, « La Fin du *Monde réel* », postface aux *Communistes*, dans *Œuvres romanesques complètes IV*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008, p. 636.

profondeur, qu'on appelle roman. Il [faut] inventer, créer, c'est-à-dire mentir. L'art du roman, c'est de savoir mentir[16]». C'est bien cet art qui est à l'œuvre — et en jeu — dans le *Monde réel*, comme le montre l'article d'Olivier Parenteau sur *Les Voyageurs de l'impériale*.

Le paradoxe d'un réalisme passant par le mensonge concerne au premier chef l'écriture de soi, qui procède inévitablement chez Aragon d'un travestissement. Dès les années 1920, il apparaît à Aragon que sa vie est un des plus sûrs moyens d'entrer en roman (comme d'autres entrent en religion), qu'elle est «un marchepied à la fiction, un passeport pour le roman[17]». Jusqu'à la fin, Aragon répétera sur tous les tons que, dans son œuvre, la biographie joue ce rôle de tremplin, fournissant des données à partir desquelles travaille le romancier, ce travail les transformant. Dans une entrevue accordée en 1975, Aragon le réaffirme en ces termes : «L'ensemble de mes livres n'est pas une tentative de me définir, moi, l'auteur de ces livres. J'emprunte à celui-ci la connaissance de ce pays, de certaines gens, de certains moments de l'histoire[18].»

On entrevoit déjà comment la question du roman mène à toutes les autres chez Aragon, le roman entretenant pour lui un rapport déterminant avec la réalité, la politique, l'histoire, l'identité, le sujet. Ce sont toutes ces notions problématiques convoquées dans le discours d'Aragon sur le roman que les contributions à ce dossier interrogent. Les auteurs veulent mettre au jour les articulations et les croisements au sein desquels le mot *roman* prend son (ses) sens chez Aragon. Le roman n'étant pour lui ni un genre ni même une forme, il s'agit de voir ce que recouvre ce mot, d'identifier les notions et les domaines qu'il implique, et les enjeux de leur conjonction.

* * *

Le dossier s'ouvre sur un article de Nathalie Piégay-Gros, qui présente de manière synthétique les problèmes et les enjeux liés à la définition du roman chez Aragon. L'auteure considère l'ensemble de l'œuvre romanesque et des textes non fictionnels qui l'accompagnent, en passant par chacune des périodes de la production aragonienne. Ce parcours révèle une tension constante chez Aragon entre une volonté de mesure par le roman et une recherche de démesure. Nathalie Piégay-Gros cerne cette contradiction majeure du discours aragonien sur le roman, qui à la fois l'inscrit dans la continuité de la grande tradition réaliste et en fait le lieu du renversement de toute tradition. Son article permet de comprendre pourquoi Aragon n'a jamais théorisé ni défini le roman à proprement parler, sa compréhension du roman se situant plutôt dans une interpénétration constante du romanesque et du métaromanesque. Le roman serait plutôt un «archi-genre», apte à contenir tous les

16 Louis Aragon, *J'abats mon jeu*, Paris, Éditeurs français réunis, 1959, p. 49.

17 *Ibid*., p. 70-71.

18 Voir Jean Ristat, «Vingt-six questions à Aragon», dans *Qui sont les contemporains*, Paris, Gallimard, 1975, p. 304.

autres, impossible à saisir positivement, sinon à même ce mouvement qui le pousse à se transformer, à « se démesurer », à « s'illimiter ».

Dominique Massonnaud interroge le discours critique contenu dans *La Mise à mort* (1965) en le confrontant aux réflexions exposées par Aragon dans l'essai intitulé *La Lumière de Stendhal* (1954). Elle montre que la lecture de Stendhal que fait Aragon est matricielle en regard de *La Mise à mort*, ce dont témoignent dans le roman les références explicites au *Rouge et le Noir*, plus particulièrement à l'épigraphe du chapitre 13, qui cite Saint-Réal définissant le roman comme un miroir promené le long d'un chemin. C'est la question du réalisme qui s'avère au cœur de ce jeu de citations et de reprises, rattachée chaque fois au motif du miroir. À partir d'une comparaison entre la lecture aragonienne de Stendhal et celle, contemporaine, de Claude Simon, Dominique Massonnaud montre comment l'impersonnalité narrative commandée par l'esthétique réaliste (visant la peinture d'une société dans une époque donnée) est mise en cause dans les années 1950 et 1960 en raison de la composition chronologico-logique qu'elle implique.

Dominique Massonnaud identifie chez Stendhal un réalisme critique et subjectif, dont Aragon retiendrait la leçon dans *La Mise à mort*. Elle compare ce réalisme stendhalien à un miroir *sélectif* dont l'activité manifeste la présence de l'auteur comme subjectivité ancrée dans l'histoire. L'apport de *La Mise à mort*, suivant la réflexion menée dans *La Lumière de Stendhal*, consisterait à proposer pour le roman l'image d'un miroir *tournant*, sondant de manière syncopée et redondante une épaisseur temporelle, au sein de laquelle se renvoient les échos d'un « " je " feint et troublé ». De Stendhal à Aragon, le roman paraît conçu ni comme pâle reflet ni comme vérité, mais comme « structure de renvoi » à la réalité, inversant le « mouvement historique qui a conduit à la valorisation d'un "réalisme objectif" ».

Les articles de Claudia Bouliane et d'Olivier Parenteau nous ramènent à la période du *Monde réel*, au cours de laquelle Aragon consolide sa pratique romanesque et devient le théoricien français du réalisme socialiste.

Claudia Bouliane relève que cette période est aussi marquée par le commencement et l'intensification de la pratique journalistique chez Aragon. Elle s'intéresse à l'interaction entre ces trois pratiques, romanesque, théoricienne et journalistique, en regard de la composition des romans du *Monde réel*. Elle remarque que les trois premiers romans du cycle se déroulent dans des époques toujours plus reculées par rapport à celle de leur production. Elle voit dans ce décalage un paradoxe, le réalisme socialiste commandant plutôt une contemporanéité des temps de la diégèse et de la production de l'œuvre, contemporanéité qu'aurait dû favoriser de surcroît l'attention à l'actualité portée par Aragon dans le cadre de ses activités journalistiques. L'article de Claudia Bouliane cherche à résoudre ce paradoxe, en identifiant le rapport problématique au temps et à l'histoire qui entre dans la définition aragonienne du réalisme socialiste. On est ramené à la corrélation relevée par Dominique Massonnaud entre le réalisme et la composition temporelle dans le roman. À la lecture de ces deux articles, la question de la temporalité narrative apparaît comme la pierre d'achoppement de l'esthétique réaliste, *a fortiori* lorsque cette esthétique est investie d'une visée socialiste.

Olivier Parenteau remet en question l'interprétation critique qui voit dans les romans du *Monde réel* une « parenthèse traditionnaliste », un retour momentané à une esthétique dix-neuviémiste, entre la période surréaliste initiale et l'élaboration dernière du cycle résolument autoréflexif qui s'ouvre avec *La Mise à mort*. Sa lecture des *Voyageurs de l'impériale* révèle que les jeux formels et les réflexions métaromanesques mis en œuvre de manière systématique par Aragon dans sa dernière période de production étaient en fait déjà exploités dans *Le Monde réel*, et qu'ils soulevaient déjà alors l'enjeu de la « transposition romanesque des données biographiques ». Il montre comment cet enjeu est dramatisé dans *Les Voyageurs*, à travers le parcours de deux personnages d'écrivains (un biographe et un nouvelliste) qui font l'apprentissage du caractère inéluctablement autobiographique de toute activité scripturale. Cet apprentissage se fait par l'entremise du personnage de Reine, dont l'article d'Olivier Parenteau synthétise la « leçon ». Celle-ci porte sur l'utilisation des données biographiques, dont Reine fait valoir le nécessaire travestissement par le mensonge romanesque. Olivier Parenteau identifie le ressort principal de ce travestissement dans l'*entrecroisement* des histoires — des vies, des parcours réels et fictionnels —, qui donne de chacune d'elles une « image vraie, plus vraie que ce qui est[19] ». Le roman se définirait ainsi comme un entrecroisement d'histoires réelles et fictionnelles qui s'enrichissent les unes les autres, se reflètent jusqu'à se confondre, brouillant les frontières qui les séparent.

Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Aragon définit le roman comme la balle d'un jongleur suivant sa courbe en dehors de lui, le romancier ne faisant que propulser la balle[20]. Présentée par Olivier Parenteau comme une incarnation de « la *volonté* de roman », Reine apparaît bien comme ce jongleur, qui « lance » le processus romanesque et laisse ensuite les histoires y jouer leur propre jeu, sans intervenir pour orienter l'écriture en fonction d'une fiction conçue préalablement. Olivier Parenteau remarque en effet que, si elle donne une leçon de roman aux écrivains des *Voyageurs*, Reine elle-même n'écrit pas. Elle incarne bien ce romancier que dit être Aragon dans *Les Incipit*, qui n'a « jamais appris à écrire ». L'article permet ainsi de remonter le fil de la conception aragonienne de l'écriture romanesque comme lecture, Reine montrant que les entrecroisements nécessaires au développement du roman sont de fait inscrits potentiellement dans toute écriture, où se mêlent toujours déjà l'autobiographique et le romanesque, le discours sur soi et la construction de soi — comme un autre, un personnage.

Johanne Le Ray poursuit l'étude des rapports entre autobiographie et roman chez Aragon en observant leur évolution dans les derniers romans de l'auteur, de *La Mise à mort* à *Théâtre/Roman*. Elle note que la réticence d'Aragon à l'égard des distinctions génériques est plus largement le fait du primat chez lui de la *diction* sur la fiction, qui fait de tout discours d'abord et avant tout le « discours de quelqu'un[21] ». Cette inévitable inscription de l'auteur dans l'œuvre devient l'objet, dans les derniers romans, d'un discours métaromanesque envahissant qui met en

19 Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1965], p. 427.
20 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Lles Incipit*, *op. cit.*, p. 87-88.
21 Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard (Folio), 2000 [1967], p. 528.

pièces le processus de la création. Johanne Le Ray répertorie les procédés formels par lesquels la voix narrative, dans le cycle métaromanesque, à la fois dénonce et met en jeu son origine subjective, retournant indéfiniment les termes de l'opposition diction-fiction. S'appuyant sur le rôle structurant que joue le *Carnaval* de Schumann dans la composition de *La Mise à mort*, elle propose finalement de voir dans le cycle qu'inaugure le roman de 1965 une « esthétique de l'*intermezzo* généralisé[22] ». Cette esthétique veut rendre compte d'une composition fragmentée et discontinue à l'extrême, dont le propre est de faire s'annuler l'un après l'autre les fragments qu'elle fait se succéder, contrecarrant d'emblée le rétablissement de toute forme de continuité — y compris celle qui s'établit au sein de l'appartenance générique. Le roman ne peut plus dès lors être défini que comme jeu interminable et in-sensé, « lacis embrouillé d'allers et retours[23] » qui ne peut prendre un sens que dans le mouvement de l'œuvre entier, le parcours scriptural d'une vie.

Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Aragon expose cette définition du roman à même la reconstitution de son propre parcours d'écrivain. L'article de Katerine Gosselin situe cet essai sur « les sentiers de la création » dans le prolongement de la nouvelle *Le Mentir-vrai* (1964), dont Aragon dit qu'elle a pour lui « valeur d'art romanesque, comme on dit art poétique[24] ». Katerine Gosselin relève les deux arguments contradictoires que déploie *Les Incipit*, lesquels définissent l'écriture romanesque à la fois comme invention et non-invention, création et enquête, écriture et lecture. Du *Mentir-vrai* aux *Incipit*, c'est la mémoire qui se révèle au fondement de cette contradiction, dans le rapport paradoxal au réel qu'elle met en jeu. S'interposant entre le réel et l'écriture, la mémoire fait de l'invention romanesque une reconfiguration des images fragmentaires qui l'habitent. L'art romanesque aragonien récuserait de la sorte le travail rhétorique de l'*inventio* au profit de celui de la *dispositio*, au sein duquel imagination et remémoration se confondent. Il en ressort une définition du processus de création romanesque comme mobilisation de l'imaginaire, réagencement toujours imparfait et hétérogène des images qui composent la mémoire.

Les articles rassemblés dans ce dossier montrent l'extrême ouverture sur l'extérieur du roman dans sa conception aragonienne, et son infinie capacité de transformation, lesquelles en font bien cet « archi-genre » dont parle Nathalie Piégay-Gros. Tant cette ouverture que cette capacité de transformation, en effet, rendent le roman indéfinissable et l'assimilent plutôt à un processus créatif. C'est ce processus que les articles de ce dossier tentent de comprendre, dans la continuité qui s'établit au fil de ses écarts mêmes.

* * *

22 Roland Barthes, « Aimer Schumann », dans *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1992 [1982], p. 261.

23 *Ibid*., p. 82.

24 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, *op. cit.*, p. 86.

Aragon dit explicitement dans *Les Incipit* qu'« il n'y a pas pour le roman de modèle[25] ». C'est un lieu commun, un *topos* du discours sur le roman qui permet parfois d'éviter de répondre à l'épineuse question de sa spécificité générique. Si Aragon n'est pas le seul à dire l'in-forme du roman, loin s'en faut, il est peut-être un des seuls à avoir donné à son discours théorique la forme de cette démesure, et à son œuvre romanesque la forme de cette impasse théorique, englobant théorie et pratique dans la même ellipse. Johanne Le Ray cite dans son article ce passage de *La Mise à mort* : « Mon récit sans liens, sans trame, sans dessin, on traduit *décousu*, mais quelle aiguille, quelle main passa jamais le coudre[26] ? » La question demeure : en vertu de quoi, de quelle autorité disons-nous d'un récit qu'il est décousu, par rapport à quel modèle ? Sur quoi repose la validité de ce modèle ? Aragon suggère que l'on dise plutôt « non-cousu », « non-lié », de manière, peut-être, à maintenir le « lié » et le « non-lié » en dialogue. Si le roman est un genre qui n'en est pas un, s'il n'y a pas pour le roman de modèle, Aragon semble avoir voulu tenir cette contradiction jusqu'au bout.

Cette impression nous est transmise sans doute par l'intensité et l'exigence avec lesquelles Aragon pose la question du roman dans les deux dernières décennies de sa vie, avant sa mort en 1982. Ces deux décennies voient la production d'un nombre imposant de textes de toutes sortes, qui ont suscité un nombre également imposant de travaux critiques. Le présent dossier n'échappe pas à la fascination qu'exercent ces textes sur plusieurs lecteurs contemporains, textes dont nous sommes loin d'avoir épuisé les sens. Certains auteurs ont voulu mener l'investigation en amont et se sont penchés sur des textes qu'Aragon a écrits sur le roman (et sur ses romans) durant les années 1930 et 1940. L'analyse de ces textes permet d'apprécier les constantes et les invariants de la « pensée romanesque » d'Aragon, d'identifier certaines lignes de force de sa réflexion. C'est bien là l'objectif de ce dossier : faciliter la circulation dans le vaste ensemble des textes où se développe la conception aragonienne du roman.

Ce dossier est l'aboutissement d'une recherche engagée dans le cadre des travaux de l'équipe « Travaux sur les arts du roman » (TSAR) de l'Université McGill, dirigée par Isabelle Daunais et subventionnée par le CRSH.

25 *Ibid.*, p. 103.

26 Louis Aragon, *La Mise à mort*, Paris, Gallimard (Folio), 1993 [1965], p. 87. L'auteur souligne.

Références

Aragon, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard (Folio), 2000 [1967].

———, *J'abats mon jeu*, Paris, Éditeurs français réunis, 1959.

———, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969].

———, *La Mise à mort*, Paris, Gallimard (Folio), 1993 [1965].

———, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1965].

———, *Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997.

———, *Œuvres romanesques complètes II*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Raphaël Lafhail-Molino, 2000.

———, *Œuvres romanesques complètes IV*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008.

———, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard (Digraphe), 1994.

———, «Le roman terrible», *Europe*, nº 192 (décembre 1938), p. 433-453.

Barthes, Roland, «Aimer Schumann», dans *L'Obvie et l'Obtus*, *Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1992 [1982].

Bougnoux, Daniel, «Aragon et les fins du roman», *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, nº 12 (2009), p. 19-26.

Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1966.

Gide, André, *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, édition d'Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958.

Ristat, Jean, *Qui sont les contemporains*, Paris, Gallimard, 1975.