

*La Mise à mort ou les Mémoires d'un fou*  
Un réalisme au miroir brisé

*La Mise à mort or Mémoires d'un fou*  
Shards of realism

Dominique Massonnaud

Volume 45, numéro 1, hiver 2014

Aragon théoricien/praticien du roman

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1025939ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1025939ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Massonnaud, D. (2014). *La Mise à mort ou les Mémoires d'un fou* : un réalisme au miroir brisé. *Études littéraires*, 45(1), 45–61.  
<https://doi.org/10.7202/1025939ar>

Résumé de l'article

*La Mise à mort* (1965) commence par la fable d'un homme au reflet perdu dans le miroir et s'achève par une image retrouvée qui engendre la folie du personnage. Si on a coutume de considérer que ce roman fait entrer la production fictionnelle d'Aragon dans une sorte de troisième époque, celle des romans métaromanesques influencés par le Nouveau Roman, cet article propose de prolonger l'analyse pour y lire une redéfinition du singulier réalisme aragonien. Réévalué à partir des figures de Stendhal et Flaubert — qu'il convoque — le « mentir-vrai » aragonien apparaît alors comme une forme originale de réalisme subjectif.



*La Mise à mort* ou  
les *Mémoires d'un fou* :  
un réalisme au miroir brisé

DOMINIQUE MASSONNAUD

*La Mise à mort* (1965) 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. Le parcours conduit ainsi du «Miroir de Venise» au «Miroir brisé», selon les titres des premier et onzième chapitres, sans que les étapes intermédiaires — où l'on retrouve, dans la capitulation, le motif du miroir —soient organisées selon un agencement linéaire qui relèverait d'une traditionnelle composition. De fait, on a coutume de considérer que ce roman où «rien ne se passe plus selon la succession raisonnable des choses<sup>1</sup>» fait entrer la production fictionnelle d'Aragon dans une sorte de troisième époque : celle des romans métaromanesques, influencés par le Nouveau Roman<sup>2</sup> ou, comme lui, pris par une conscience aiguë du pacte fictionnel traditionnel rendue sensible par les écritures de son détournement. De fait, *La Mise à mort* «est un roman qui est à la fois le roman et *sur* le roman, miroir et reflet, mensonge et réalité<sup>3</sup>». Cette production aragonienne parvient à la fois à raconter et à dire : à être fable et discours.

*La Mise à mort* s'inscrit donc pleinement dans les années 1950-1970, ce moment de la prose littéraire qui a pu être caractérisé comme un «moment linguistique» ou un «tournant énonciatif<sup>4</sup>», marqué par un «redevenir-discours» de la littérature, où le

---

1 Louis Aragon, *La Mise à mort*, *Cœuvres romanesques complètes V*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2012, p. 26.

2 Selon la définition de ce «genre» autre du roman proposée par Émile Henriot dans une critique de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet datant de 1957 (Émile Henriot, «Le nouveau roman. *La Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes*, de Nathalie Sarraute», *Le Monde*, 22 mai 1957).

3 Les termes sont ceux du narrateur-personnage, lorsqu'il caractérise son propre roman, en précisant qu'il commence, comme le roman que le lecteur tient entre les mains, par une première partie intitulée «Le Miroir de Venise». Cet élément donne donc, à l'évidence, une valeur métatextuelle au propos. Voir Louis Aragon, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 133. Ce texte sera dorénavant désigné, dans les notes, par l'abréviation *MM*, qui renvoie à cette édition.

4 Julien Piat, «Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960», dans *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 492.

texte est fréquemment « adressé, à un tu ou à un vous<sup>5</sup> ». Pourtant, alors que 1965 est aussi l'année de parution de *La Maison de rendez-vous* de Robbe-Grillet — « roman non-aristotélien<sup>6</sup> », qui affirme n'avoir pas de rapport avec la réalité et dénonce l'arbitraire de la fiction — les mots de *réalisme* ou de *vraisemblable* et de *possible* sont remarquablement récurrents dans le texte d'Aragon. L'écrivain, qui n'a cessé depuis les années 1930 de se réclamer du « réalisme » en l'associant au merveilleux comme au politique, paraît alors élaborer une conception renouvelée de la notion ; elle invite à s'interroger sur la mise en scène de ce bien singulier « réalisme » de l'aventure qui se propose aussi de « changer le réalisme<sup>7</sup> ».

De fait, la question de la représentation est présente de façon insistante et sur différents plans dans *La Mise à mort*. La fable de l'homme qui connaît une « atrophie », une « détérioration de son reflet<sup>8</sup> », permet une exploration des profondeurs du narrateur-personnage devenu « sujet multiple » ou « ouvert ». Ce « je sans image<sup>9</sup> », aux yeux bleus ou noirs et à l'identification troublée par le tourniquet des prénoms variables — Alfred ou Antoine devenu Anthoine — paraît relever de l'irréel, du fantastique, voire d'un « réalisme magique ». Ainsi, à la fin du troisième chapitre, une interrogation sur la possibilité de « l'invention d'une machine à percevoir les reflets qui nous sont insensibles » fait écho à une autre machine, *L'Invention de Morel* (1940), et à ce roman de Bioy Casarès où le personnage devient une sorte de figure que l'on dirait aujourd'hui hologrammatique. Pure apparition, projection vide ou point obscur de la représentation, le personnage de la fable d'Aragon paraît dépersonnalisé : il devient à la fois « celui que j'imagine » et « celui où je ne suis que l'imagination des autres<sup>10</sup> », alors qu'il est aussi le romancier Antoine Célèbre, auteur d'un roman sur la jalousie. Le lecteur est pris au vertige d'une singulière mise en abyme : le trajet de cet instable caméléon qu'est le héros de la fiction se hérise de discontinuités discursives et de références autobiographiques assignables à Louis Aragon. Il est vrai qu'Antoine est aussi le second prénom de l'écrivain... Comme l'écrivait Luc Vigier,

*La Mise à mort* se donne comme le roman même des « frontières de la fiction », comme une ouverture manifeste de l'œuvre sur les interrogations fondamentales des zones de contacts et de « transparence » entre les univers communicants

---

5 *Ibid.*, p. 530.

6 Je reprends la formule de Gérard Klein qui, dans son éloge de *La Maison de rendez-vous*, en 1966, ajoute pour préciser le mode de construction de ce roman : « Ainsi le romancier [traditionnel] projetait-il dans son œuvre, par un artifice, la cohérence du monde réel où le temps semble choisir une seule ligne de conduite. Mais la réalité choisit entre tous les possibles selon des règles ignorées et ils coexistent toujours dans l'avenir » (Gérard Klein, « *La Maison de rendez-vous*: un roman de science-fiction? », *Fiction*, n° 148 [mars 1966], reproduit sur le site Quarante-deux. Quelques pages sur la science-fiction [en ligne], archives [<http://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/maison.html>]).

7 *MM*, p. 475.

8 *Ibid.*, p. 106.

9 Selon l'analyse du roman proposée par Paule Plouvier dans « *La Mise à mort*: du sujet multiple au sujet ouvert », dans Mireille Hilsun, Carine Trevisan et Maryse Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 121-129.

10 *MM*, p. 130.

de l'autobiographique et de l'historique, entre les mondes traditionnellement écartelés de la raison et de l'imagination, du Moi et de l'Autre<sup>11</sup>.

L'exploration de telles frontières engage ainsi la question de la représentation par le dévoiement de principes d'organisation ou de repérage, brouillant les attentes courantes du lecteur. Afin de détailler quelques enjeux de la pratique romanesque et du discours aragonien sur le réalisme que livre *La Mise à mort*, il s'agit donc de partir de points fixes et insistants qui permettent d'ancrer l'analyse. Dans ce contexte, le miroir constitue, à l'évidence, un premier élément récurrent : il est thème, motif, voire actant ou échangeur dans le texte et charge le roman d'une référence qui en fait aussi un sujet de réflexion critique et théorique.

### **Le miroir qui revient**

La discontinuité compositionnelle de *La Mise à mort*, déjà évoquée, est d'emblée signifiée par les titres de chapitres : le cinquième, « Digression du roman comme miroir », ou le septième, « La Digression renversée ou le miroir comme roman ». S'ils exhibent un asianisme, voire un doublage ou un empilement des motifs qui fait sortir le roman d'un « ordre du discours » ou d'une « mise en intrigue » linéaire traditionnelle, ces titres renvoient aussi, de façon insistante, à la définition stendhalienne du roman qui a été souvent rappelée de manière doxique dans le champ littéraire à l'occasion des débats liés au « nouveau » roman, depuis les années 1950. La référence est explicitement présente dans le texte puisqu'Antoine précise — mais il s'agit, dit-il, d'un mensonge destiné à Ingeborg — que le livre qu'il est en train d'écrire « est un livre sur le roman qui est un roman, un roman en même temps qui est un miroir. Pas un miroir comme disait Stendhal qui promenait le sien sur les routes<sup>12</sup> ». Avec cette référence, le roman aragonien s'inscrit pleinement dans le contexte de sa production.

Comme le rappelle Bernard Leuilliot, *Les Lettres françaises* — revue dirigée par Aragon — ont fait paraître de nombreux articles consacrés à l'avant-garde romanesque : sur Claude Simon, par exemple. L'écho stendhalien y est présent et fonctionne alors comme un repoussoir. Ainsi, Claude Simon se démarque de la définition stendhalienne en décembre 1958, lorsqu'il considère que le « miroir promené le long d'un chemin » faisait du roman une simple succession ou addition linéaire d'épisodes, de descriptions ou d'analyses, dont la transformation doit à présent viser la « combinaison », l'« enchevêtrement » ou l'« imbrication » afin de faire du roman un « bloc indivisible<sup>13</sup> ». La même année, Aragon salue *Le Vent* et *L'Herbe* en affirmant que l'« innovation formelle » y est présente jusque dans la « matière de

---

11 Luc Vigier, « Aragon, Alice et la traversée des glaces ou l'art kantien de franchir des frontières » [en ligne], *Frontières de la fiction*, colloque (1999-2000), Fabula, [<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/>].

12 *MM*, p. 132.

13 Claude Simon, *Les Lettres françaises*, 4 décembre 1958, cité et analysé par Bernard Leuilliot dans « Aragon / Claude Simon » [en ligne], 2009, site de l'Erita, [<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article336>].

la prose» et que Simon fait, par là, le «procès du roman<sup>14</sup>». Lors d'un entretien entre Hubert Juin et Claude Simon, paru dans *Les Lettres françaises* à l'automne 1960, l'auteur de *La Route des Flandres* (1960) précise son point de vue :

Hubert Juin : On peut dire que vous ne concevez pas le roman comme un miroir promené le long d'une route.

Lui [Claude Simon] : Aucunement. Il s'agit d'un miroir fixe. Dans le souvenir, tout se présente sur le même plan. Il n'y a pas de perspective dans le souvenir<sup>15</sup>.

Pourtant, si l'on sort d'une «perspective» traditionnelle — garante d'un vraisemblable hérité de la *Poétique* —, Simon dit aussi, au cours du même entretien : «[D]ans *La Route des Flandres*, tout est vrai.» À sa manière, *La Mise à mort* fait place à cette autre écriture du temps romanesque en la rapportant à la notion de réalisme et à l'idée de vérité qui est interrogée. Les questions paraissent ouvertes dans la première section : «C'est drôle, 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<sup>16</sup>?» On lit dans l'antépénultième partie de *La Mise à mort* l'expression du vertige d'Alfred face à son roman : «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<sup>17</sup>.» Le discours du personnage vaut ici discours critique. Il prend aussi en charge, par la fable, une réalité de la réception des textes novateurs pour le public dans les années 1950 et 1960 : la déroute et le vertige qu'ils suscitent<sup>18</sup>.

Sortir de la thématique du miroir déplacé, lié au chemin, implique donc une saisie autre de la durée : en épaisseur, en densité. Elle engage un renouvellement de l'agencement textuel, de son effet pragmatique sur le lecteur, tout en affichant une saisie au plus près d'une expérience subjective partageable, parce qu'authentiquement sensible pour le récepteur du roman. *La Mise à mort* énonce aussi, sur le mode discursif, le choix de sortir de l'agencement linéaire et chronologique. Au début du deuxième chapitre, la «Lettre à Fougère» est insérée de façon dé cousue, et le texte le souligne : «Pourquoi cette lettre suivrait-elle fidèlement la chronologie du récit qui raconte des faits de 1939 mais n'est pas écrit en 1939<sup>19</sup>.» Plus loin, la référence à l'Alice de Lewis Carroll permet d'afficher le fait de «détruire toute chronologie de ce roman<sup>20</sup>». Dans *Le Fou d'Elsa* (1963) on lisait déjà : «Vaincre le temps jusque dans sa loi même / Lui donner sens d'un inverse système / Il n'y a pas pour moi d'autre

14 Louis Aragon, *Les Lettres françaises*, 20 novembre 1958, repris dans «Un perpétuel printemps», *J'abats mon jeu*, Paris, Éditeurs français réunis, 1959, p. 20.

15 Hubert Juin, «Les secrets d'un romancier», *Les Lettres françaises*, 3 octobre 1960, entretien reproduit à la fin de l'article de Bernard Leuilliot, «Aragon / Claude Simon», *art. cit.*

16 *MM*, p. 39.

17 *Ibid.*, p. 307.

18 Pour une étude des ressorts de ces difficultés de lecture, voir Julien Piat, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque de grammaire et de linguistique), 2011.

19 *MM*, p. 49.

20 *Ibid.*, p. 136.

problème<sup>21</sup>». De fait, l'objet-miroir dans le roman aragonien est le plus souvent «fixe», selon le mot de Claude Simon, qu'il soit «miroir de Venise», «guilloché», «glace au-dessus du lavabo», miroir «dans un restaurant», «grande glace au-dessus de la cheminée» dans le bureau de l'écrivain ou «miroir Brot<sup>22</sup>» (grossissant). Seul, un «miroir tournant» pivote sur lui-même. Devenu un titre de section pour le *Roman de Fougère*, ce «miroir tournant» devient aussi une figure de la méthode romanesque ou de la réception visée puisqu'il permet que «même l'action se coupe net». Avec lui, l'attention est «dérobée d'une scène pour la porter vers d'autres lieux, d'autres gens, dans une autre époque<sup>23</sup>». Le mouvement tournant du miroir aragonien «prend dans son jeu les lumières de trente années, les spectres d'une vie, les décors du temps<sup>24</sup>». Ainsi, l'objet concret permet au romancier de motiver la sensation de vertige, les effets de déplacement ou de condensation au sein même de la fiction.

Dans ce moment de l'histoire littéraire, il s'agit de faire place aux traces et aux strates mémorielles en recourant à des procédés neufs: l'usage du participe présent, par exemple, pour Claude Simon<sup>25</sup>, ou le passage au présent qui caractérise certes l'écriture du nouveau roman mais aussi l'écriture aragonienne de *La Mise à mort*. On retrouve, parmi d'autres variantes, ce choix du présent dans le considérable travail de reprise des *Communistes* par Aragon, en 1966-1967, pour leur publication dans les *Œuvres romanesques croisées*. La postface qui clôt *Le Monde réel* souligne l'importance de ce choix alors que *Le Monde réel* est, depuis 1964, défait et débrosché par la réécriture des romans de la série et par leur parution dans l'ensemble tout autrement agencé que sont les *Œuvres romanesques croisées*:

[À] relire ce roman, je me rendis compte que tout y était raconté comme après coup. Comme par un homme qui, au moment où il raconte ce qui se passe un beau jour, sait déjà ce que sera (ou même *a été*) le lendemain, ce que réservent les années à ces personnages. C'est à vrai dire une tradition du roman du XIX<sup>e</sup> siècle qui veut que nous écrivions ainsi *au passé*. [...] je corrigeais les temps de mes phrases [...]<sup>26</sup>.

Cette réécriture a été remarquablement analysée dans un article de Jean Peytard qui s'attache aux ajouts du tome 4 des *Communistes*:

21 Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, *Œuvres poétiques complètes II*, édition établie par Olivier Barbarant, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 670.

22 *MM*, p. 3, 5, 20, 32 et 60.

23 *Ibid.*, p. 279.

24 *Ibid.*, p. 296-297.

25 Comme Simon l'indique dans un entretien avec Claude Sarraute, «l'emploi du participe présent me permet de me placer hors du temps conventionnel. Lorsqu'on dit: il alla à tel endroit, on donne l'impression d'une action qui a un commencement et une fin. Or il n'y a ni commencement ni fin dans le souvenir» (Claude Sarraute, «Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière», entretien avec Claude Simon, *Le Monde*, 8 octobre 1960, cité dans Julien Piat, «Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960», *art. cit.*, p. 521).

26 Louis Aragon, «La Fin du *Monde réel*», *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. 627-628. L'auteur souligne.

Libérée des contraintes narratives au passé, la présence du scripteur s'affirme. Un *Je*, polysémique, désignant, de surcroît, l'auteur et/ou le narrateur, s'installe dans le texte. Porte sa visée et sur le texte se réécrivant et sur son destinataire, tantôt lecteur, tantôt narrataire. Un espace de plus forte intensité se configure, dont les limites ne sont jamais définitivement ni définitoirement fixées<sup>27</sup>.

On voit donc que ce qui caractérise les choix aragoniens pour la reprise des textes antérieurs engage aussi en profondeur l'écriture romanesque telle qu'elle est pratiquée et commentée dans *La Mise à mort*. Le miroir stendhalien transformé, figé ou arrêté et pivotant sur lui-même, signale des procédés caractéristiques à la fois des derniers romans d'Aragon et de cette réécriture qui, à partir de 1964, transforme les textes initialement parus dans *Le Monde réel*.

De fait, le miroir dans *La Mise à mort* permet aussi de mettre en lumière ce travail aragonien de relecture et de reprises. On lit ainsi, à propos des *Beaux Quartiers*: «[C]'est pourtant à cause de lui [le miroir Brot] que j'ai relu cet autre miroir de moi-même, le roman que j'ai fini en juin 1936 et que je vois aujourd'hui avec des yeux différents<sup>28</sup>.» Yeux bleus ou noirs d'Antoine et regard critique d'Aragon. Les ajouts produits par la réécriture des romans antérieurs peuvent aussi être évoqués de façon plus implicite: l'idée d'une «vie débroschée», assimilée à «un roman dont on n'a pas la clé» permet de souligner: «On ne sait même pas qui est le héros, positif ou pas<sup>29</sup>.» La phrase de *La Mise à mort* renvoie alors à l'un des célèbres ajouts faits aux *Voyageurs de l'impériale* (1939) pour l'édition de 1965, à la fin du premier chapitre de la section «Vingtième siècle». On constate que, dans cette réécriture contemporaine de la production de *La Mise à mort*, l'hésitation sur le prénom est aussi le vecteur de l'interrogation: «Et, d'une certaine façon, je ne sais qui est le héros de ce roman: Mercadier ou Meyer, il faut dire Pierre ou Georges... Pour ma part, et à cet instant du moins, je pencherais pour Georges<sup>30</sup>.» Le personnage devient ainsi fantôme ou figure floue et une proximité peut apparaître, avec les propos qui furent ceux de Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman*, paru en 1963.

Le miroir, qui est le moyen de donner au sujet — auteur et personnage — sa complexité, permet de plus une mise en regard des productions: les livres sont

27 Jean Peytard, «Variantes et change des instances textuelles dans le tome IV des *Communistes* (Problèmes de méthodologie)» [en ligne], *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 1 (1988), p. 129-158, reproduit sur le site de l'Erita [<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article180>].

28 *MM*, p. 128.

29 *Ibid.*, p. 44.

30 Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale, Œuvres romanesques complètes II*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Raphaël Lafhail-Molino, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 873. Ce trait aragonien — «quel est celui qu'on prend pour moi?» — figure également dans *Aurélien*, à la fin du chapitre 54, où il est cette fois motivé dans la fiction: «"Roger, — gémit-elle, — Roger..." Qui c'était celui-là encore? Il allait lui casser la gueule. Il y avait une glace en face du lit. Il y vit soudain le spectacle, le désordre, la grossièreté de leur amour» (Louis Aragon, *Aurélien*, dans *Œuvres romanesques complètes III*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 356).

miroirs, comme le regard d'autrui ou les personnages. À propos de *Bonsoir Thérèse* d'Elsa Triolet, Antoine affirme : « Et moi qui croyais avoir en moi trouvé ces vues variables, ce glissement de la personnalité, je n'ai fait qu'emprunter, reprendre... je croyais créer, quand je reflétais<sup>31</sup>. » Plus encore, le miroir devient un point de passage. Il permet de briser les cadres et les limites. Le miroir est « moyen de transporter le drame d'un être à un autre<sup>32</sup> », d'un personnage à l'autre, d'un roman l'autre, d'un genre dans un autre : Othello passe ainsi dans *La Mise à mort*, tout comme *Hamlet*, *Edipe* ou Alice. Loin d'être l'écho d'une *mimesis* platonicienne, fondée sur la copie — qui génère une représentation mensongère parce qu'elle n'est que reflet — le miroir devient alors un élément déplacé et reconfiguré pour caractériser le roman aragonien. Garant de la porosité des catégories, il permet de dire le désancrage au principe de ce « réalisme sans rivages » ou « réalisme sans limites<sup>33</sup> » revendiqué par le signataire de *La Mise à mort* dans les années 1960. Il est le moyen et l'emblème de cette « ouverture » réclamée par Aragon dans « La Fin du *Monde réel* » en 1967 :

Quand il s'agit de la création, dans le roman, puisque c'est du roman que nous parlons, tout comme ailleurs, à la définition, aux limites, il faut substituer le principe d'invention, de la perpétuelle ouverture<sup>34</sup>.

Cependant, à ce stade de l'analyse, on voit bien que les points de proximité, de ressemblance avec les préoccupations de nouveaux romanciers, comme Claude Simon — pour ce qui relève de procédés d'écriture, de l'inscription autre du temps dans le tissu romanesque —, ne suffisent pas à caractériser la singularité aragonienne. Elle est signalée par cet attachement au terme de *réalisme* : ce « réalisme très particulier à Anthoine<sup>35</sup> » comme à Aragon. Sauf à recourir aux effets de contamination, d'époque, de mode, on ne parvient pas à cerner tout à fait ce que montrent le commentaire et la pratique du roman dans *La Mise à mort*, en 1965, alors que ce « livre » se définit aussi comme « le roman du réalisme, du réalisme contemporain. Avec ses difficultés, ses contradictions, ses problèmes<sup>36</sup> ». Quand on lit : « [C]est peut-être le réalisme même qui est le héros positif<sup>37</sup> ? » de *La Mise à mort*, la référence proprement stendhalienne peut être ici éclairante pour développer l'enquête.

31 *MM*, p. 301.

32 *Ibid.*, p. 131.

33 On sait que le « réalisme sans rivages » est une formule de Garaudy qu'Aragon reprend allusivement dans *La Mise à mort* à plusieurs reprises : « À moins qu'on change la définition du réalisme, qu'on en recule les berges » (*ibid.*, p. 17) ; « [C]e n'est pas le réalisme, c'est la réalité qui est sans rivages » (*ibid.*, p. 361). Dans « La Fin du *Monde réel* », la notion est transformée en « réalisme expérimental » ou « réalisme sans limites » pour être aussitôt redéfinie par cette phrase : « Ce qu'Apollinaire au vrai envisageait par l'emploi du mot *surréalisme* » (Louis Aragon, « La Fin du *Monde réel* », *Ceuvres romanesques complètes IV*, *op. cit.*, p. 642. L'auteur souligne).

34 Louis Aragon, « La Fin du *Monde réel* », *Ceuvres romanesques complètes IV*, *op. cit.*, p. 638.

35 *MM*, p. 17.

36 *Ibid.*, p. 361.

37 *Ibid.*, p. 360.



## La leçon de Stendhal

En effet, si chacun en reste à la *doxa* lorsqu'il s'agit de reprendre la comparaison entre le roman et le «miroir que l'on promène au bord du chemin», il se trouve qu'Aragon a proposé en septembre 1954, dans *La Lumière de Stendhal*, une étude qui l'a conduit à lire la critique stendhalienne de l'époque ainsi qu'à relire, de près, *Le Rouge et le Noir* — texte où l'on rencontre les occurrences de cette citation rebattue.

Lorsqu'il insiste dans *La Mise à mort* sur le motif du miroir, Aragon est pleinement conscient d'une conception courante attachée à la formule. Il développe ce point dans *La Lumière de Stendhal*: «Cette fameuse théorie du roman qui est comme un miroir qu'on promène<sup>38</sup>» est donnée comme «l'argument “miroir”, détaché de son contexte, qui a si longtemps servi à étayer la théorie bourgeoise du roman, et qui implique nécessairement une *politique* en tout opposée à celle du jacobin Stendhal<sup>39</sup>».

Lecteur attentif d'Albert Thibaudet depuis les années 1920, Aragon distingue à cette occasion une critique journalistique<sup>40</sup> de l'étude «sérieuse» de Stendhal, due à la critique universitaire, celle d'Henri Martineau par exemple. Lorsqu'il examine les réserves de Zola à l'égard de Stendhal<sup>41</sup>, Aragon souligne que Zola,

approuvant bien la théorie du roman-miroir [...] lui reproche surtout de nous montrer dans son miroir que la tête de ses personnages, et non leurs autres organes: *il n'en est pas encore*, dit-il, à *l'homme physiologique*<sup>42</sup>.

Dans ce développement, Aragon déplore l'idée zolienne d'un Stendhal qui ne serait pas «observateur»; il convoque et critique l'argument zolien selon lequel Stendhal a «bien vu» le monde mais «ne l'évoque pas dans son train réel». Cet aspect engage alors, selon le futur signataire de *La Mise à mort*, «la querelle du réalisme même»: «Zola, au nom du naturalisme (au nom du miroir), reproche à Stendhal justement d'être ce que nous appelons aujourd'hui en opposition au naturaliste, un réaliste<sup>43</sup>.» Les dernières pages de cet essai passionnant sont éclairantes: *Le Rouge et le Noir* est lu comme un roman ancré dans l'année 1830, où Stendhal «apparaît en plein romantisme comme un réaliste *critique*. Puisant dans la réalité, [...] ce n'est pas à la façon du miroir qu'il la reflète. Il est miroir sélectif<sup>44</sup>». Entre l'observateur zolien et le «miroir sélectif» — qu'est alors l'auteur et non le roman — passe donc cette ligne de partage qui sépare le «sociologisme vulgaire» — ou le «naturalisme» — et un «réalisme» qui demeure toujours hautement valorisé par Aragon.

38 Louis Aragon, *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954, p. 50-51.

39 *Ibid.*, p. 54, note 1. L'auteur souligne.

40 «Dans les revues et les journaux où l'on devient *critique*, comme on y fait les chiens crevés, les mots croisés et le serpent de mer [...] et non point les connaissances» (*id.* L'auteur souligne).

41 Ces réserves figurent dans le chapitre «De la description». Voir Émile Zola, «De la description», *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1880], p. 231-236.

42 Louis Aragon, *La Lumière de Stendhal*, *op. cit.*, p. 60

43 *Id.*

44 *Ibid.*, p. 98.

Cette valeur attribuée à l'auteur de *La Chartreuse de Parme* et du *Rouge et le Noir* est fondée sur son travail d'empilement chronologique, de superposition d'époques saisies en miroir : «[Il va chercher au xvi<sup>e</sup> siècle l'histoire dont il éclaire l'Italie aux lendemains de Waterloo, il va chercher en 1818 et 1827 les personnages et les aventures dont il éclaire 1830<sup>45</sup>.» Aragon souligne dans le travail du romancier ce qui peut paraître le propre de l'écriture et de la réflexion historiques : user de la connaissance du passé pour une effective saisie du présent, sinon pour sa compréhension. Il s'agit de retenir ainsi la méthode — et la leçon — du personnage de Saint-Giraud, qualifié de «philosophe» dans *Le Rouge et le Noir*, leçon énoncée dans une conversation avec le bonapartiste Falcoz, entendue par Julien dans la malle-poste pour Paris : «L'histoire d'Angleterre me sert de miroir pour notre avenir<sup>46</sup>.» L'importance du rapport à l'histoire dans la réflexion sur le roman est également sensible lorsqu'on observe le contexte des occurrences de la citation stendhalienne. Le premier emploi figure au chapitre 13 du *Rouge et le Noir* et en constitue l'épigraphe : «Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin.» Le propos est attribué par Stendhal au polygraphe savoyard Saint-Réal, qui fut l'un des précurseurs de cette histoire des mœurs prônée ensuite par Voltaire. De fait, l'auteur de l'*Essai sur les mœurs* considère Saint-Réal comme le «Salluste français<sup>47</sup>». Cet historien et mémorialiste est aussi connu pour avoir été l'un des contemporains de Madame de Lafayette<sup>48</sup> et pour avoir produit des «nouvelles historiques», ou «nouvelles galantes», parmi les premières où la fiction s'empare de situations inspirées de faits et de personnages célèbres pour développer des motifs amoureux. Cet ancrage dans un espace-temps validé par le savoir historique de ses contemporains donne à la fiction sa dimension «moderne». Saint-Réal est lié à cette forme neuve du roman sous l'Ancien Régime. Lorsque Stendhal le convoque, il est une figure encore connue des érudits ; la mention de son nom propre, associée à l'image du roman comme miroir, prend ainsi une résonance notable.

La seconde occurrence de la citation retenue par la postérité figure dans le corps même du *Rouge et le Noir*, au chapitre 49, «L'Opéra Bouffe». Elle est intéressante parce que l'énonciateur est une voix auctoriale, qui vient percer le tissu fictionnel pour commenter sur le plan moral l'empirement passionné de Mathilde pour Julien. Dans le contexte, il s'agit bien de considérer le rapport entre le roman et les réalités du xix<sup>e</sup> siècle : l'auteur affirme alors que le roman n'est pas la représentation d'un personnage de ce siècle — son reflet —, il est dit «tout à fait d'imagination<sup>49</sup>». Il est amusant de constater que le propos prend place dans un discours qui constitue une (ironique) démonstration d'innocence du romancier. De fait, on observe ici

---

45 *Id.*

46 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Michel Lévy, 1854 [1830], p. 226.

47 Sur Saint-Réal, voir Gustave Dulong, *L'Abbé de Saint-Réal. Étude sur les rapports de l'histoire et du roman*, Paris, Honoré Champion 1921. Cet ouvrage a été réédité par Slatkine Reprints (Genève), en 1980. On peut aussi signaler une toute récente édition de Saint-Réal par Frederico Corradi : *Saint-Réal. Césarion ou Entretiens divers*, édition critique établie par Frederico Corradi, Paris, Hermann (Bibliothèque des littératures classiques), 2013.

48 Frédéric Deloffre, *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1967.

49 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 353.

l'énoncé d'une variante de la citation antérieurement prêtée à Saint-Réal ; le propos est tenu par la voix auctoriale en situation d'interlocution avec un lecteur critique :

Eh monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourniers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bournier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bournier se former<sup>50</sup>.

La création du personnage de Mathilde relève alors de la pure fiction, et le motif du miroir est convoqué au moment où le discours auctorial établit qu'« il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle<sup>51</sup> ». On voit ainsi surgir une bien étrange théorie du reflet qui permet que soit dédouané l'auteur : le roman « se promène ». L'acteur-romancier désigné auparavant par « on » — « on promène » — est ici effacé et peut alors « continuer le récit des folies de cette aimable fille<sup>52</sup> ». Le procédé stendhalien n'est pas sans rappeler la naissance même du roman dit « moderne » et ses paratextes. Comme on le lit dans l'avis au lecteur placé en tête de *La Princesse de Montpensier* (1662) de Madame de Lafayette,

L'auteur ayant voulu pour son divertissement escrire des aventures insensées à plaisir a jugé plus à propos de prendre des noms connus dans nos histoires que de se servir de ceux qu'on trouve dans les romans, croyant bien que la réputation de Mme de Montpensier ne serait point blessée par un récit effectivement fabuleux<sup>53</sup>.

La fable romanesque affirme sa sortie de la catégorie du vraisemblable en même temps qu'elle se donne les moyens d'un ancrage dans un espace-temps concret, associé au principe de l'illusion réaliste. Si l'on en reste à la lettre de ce paratexte, le reflet apparaît donc, au xvii<sup>e</sup> siècle, pris dans une perspective assumée d'illusion platonicienne trompeuse qui ne prétend en rien rendre compte de la vérité des faits ou des caractères. Stendhal, en revanche, met à distance cette tradition romanesque pour produire une « chronique de 1830 », selon le sous-titre du *Rouge et le Noir*, mais il se dédouane de la peinture des mœurs portée par le roman. Il s'agit d'affirmer à cet égard l'absence de volonté démonstrative ou de thèse politique. De fait, un autre discours auctorial, présent dans le corps du roman, est éclairant : il met en scène un débat entre l'éditeur et l'auteur. On y trouve un énoncé souvent convoqué (« [L]a politique est une pierre attachée au cou de la littérature qui en moins de six mois la submerge ») et, de nouveau, le motif du miroir. L'éditeur, ainsi mis en scène dans un dialogue avec l'auteur, affirme : « Si vos personnages ne parlent pas politique, [...] ce ne sont plus des Français de 1830, et votre livre n'est plus un miroir,

50 *Ibid.*, p. 354.

51 *Id.*

52 *Id.*

53 Marie-Madeleine de Lafayette, *La Princesse de Montpensier*, Paris, Thomas Iolly, 1662 (édition originale), non paginé.

comme vous en avez la prétention [...]»<sup>54</sup>. On voit donc que le motif filé du miroir est présent dans le roman stendhalien et engage déjà des perspectives discursives et métaromanesques. Les discours attachés aux seuils dans la tradition du roman d'Ancien Régime entrent dans le corps de la fiction, sur le mode d'interruptions et de commentaires métadiscursifs qui retiennent la leçon de Diderot ou de Sterne.

La lecture du *Rouge et le Noir* opérée par Aragon, critique littéraire, paraît ainsi matricielle pour le travail mis en œuvre dans *La Mise à mort*: la fiction elle-même inclut dans son récit une portée critique et théorique sur un mode qui paraît ressaisir une tradition romanesque marquée par la présence auctoriale et la vogue très dix-huitiémiste du roman à la première personne. De fait, on observe que le personnage d'Antoine est un auteur, qui acquiert une «h» en son prénom lorsqu'il est vu à distance et défini comme le créateur d'un «type»: le jaloux moderne. Saisi par cette voix critique qui s'empare alors de la première personne du singulier, Antoine Célèbre est désigné comme «notre homme» dans une forme bien traditionnelle de complicité avec le lecteur. Le changement d'orthographe a lieu quand Antoine est caractérisé, par cette voix bien informée, comme un auteur qui relève du «réalisme tel que nous l'entendons, la contemporanéité [*sic*], le typique et surtout l'objectivité»<sup>55</sup>. Le personnage est identifié comme auteur réaliste, marqué en son prénom par la «hache de l'Histoire»<sup>56</sup> qui le fait aussi héritier des «auteurs» de nouvelles historiques de l'âge classique, à la manière de «l'auteur» de *La Princesse de Montpensier* précédemment cité. Le jeu de miroir fait du passé ce qui hante ainsi le présent en le complexifiant: les effets de modernité paraissent ancrés dans la reprise déplacée et reconfigurée de quelques archaïsmes.

Cependant, s'il s'agit de déterminer quel est le discours aragonien sur le roman présent dans *La Mise à mort*, ce passage qui fait d'Antoine un auteur réaliste «objectif» invite à la vigilance: le propos n'est pas pris en charge par Antoine, au contraire il saisit celui-ci dans les rets d'un discours critique qui peut ne pas représenter avec justesse les positions aragoniennes. De fait, deux indices indiquent que cette conception du «réalisme» relève à son tour d'une *doxa* mise en cause dans la fiction. D'une part, la fable du changement d'orthographe est à réévaluer parce qu'elle est donnée en note comme un «subterfuge» permettant le repérage chronologique<sup>57</sup> par une voix auctoriale qui paraît cette fois «autorisée». D'autre part, l'énonciateur qui vient de définir la conception du réalisme «typique et objectif»

54 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 373. L'énoncé permet de créditer la conversation prise en note par Julien et de lui donner valeur de document politique. L'auteur annonce une volonté de gazage par une ligne de points, mais il y renonce, selon le conseil de «l'éditeur».

55 *MM*, p. 16.

56 Pour reprendre ici le propos qui figure au début de *W ou le Souvenir d'enfance* de Perec: «[U]ne autre histoire, la Grande, avec sa grande hache avait déjà répondu à ma place», dans Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1988 [1975], p. 8.

57 «Ce subterfuge remet l'horloge à l'heure. Nous écrivons désormais Anthoine à partir de 1938, l'autre orthographe servant à nous replacer au temps du restaurant près des Halles ou antérieurement» (*MM*, p. 16).

affirme également son rejet de Proust et de Barrès<sup>58</sup>... Ce qui impliquerait que ce réalisme, conçu comme une écriture au seul présent, typique et objective, soit bien éloigné de l'ambition aragonienne.

En ces premières pages de *La Mise à mort* paraît donc s'inscrire la leçon de Stendhal telle que l'ouvrage critique d'Aragon la donne à lire. Le «réalisme critique» de Stendhal — comme la fonction de «miroir sélectif» donnée au romancier — implique en effet la présence de l'auteur et non son effacement : présent comme subjectivité, comme sujet, ancré dans l'histoire et marqué par elle, plus que dans une contemporanéité sans épaisseur et sans échos. Stendhal est mentionné dans *La Mise à mort* comme celui qui se trouble au chant de la Malibran, comme Antoine/Alfred éperdu, perdu par la voix de Fougère. Auteur marqué par le jeu de pseudonymes et d'identités plurielles et recomposées, Stendhal paraît être au cœur de la réflexion aragonienne sur le roman que met en œuvre *La Mise à Mort*, dans un jeu qui fait aussi l'œuvre. Le texte l'affirme en son début, lorsque l'objectivité est requise : «C'est fou, ce que c'est fatigant, le réalisme<sup>59</sup>!» Prêt de s'achever, le roman souligne : «[I]l en va du réalisme comme des chapeaux : il y en a de toutes les tailles et de toutes les formes [...]»<sup>60</sup>. La mise en scène de la fable fait le choix d'un réalisme singulier : celui qui place au cœur de la réflexion le sujet et ses errances. Alors que Georges Blin a fait paraître en 1953 *Stendhal et les problèmes du roman*, il semble qu'Aragon tire la leçon, pour l'écriture de *La Mise à mort*, de ce «réalisme subjectif» mis en évidence par le critique dans cet ouvrage : les problèmes du roman s'y dénouent alors, au moyen de l'imagination romanesque de soi.

Ainsi peut-on rendre compte de l'importance, dans le roman aragonien, des notations d'ordre autobiographique qui parcourent le texte. Le récit de l'enterrement de Gorki dans le premier chapitre («Le Miroir de Venise») souligne que, selon ce réalisme objectif, qui paraît attendu quand on se réclame du mot *réalisme*, il faudrait procéder à l'inverse de Stendhal<sup>61</sup> :

[D]écrire le cortège, les uniformes, la milice à cheval, des groupes de gens dans la foule, l'expression des *simples gens*, la douleur populaire n'est-ce pas? et pas jeter là-dedans des impressions, vagues d'ailleurs, et on ne peut plus subjectives<sup>62</sup>.

Pourtant, la leçon de *La Mise à mort* est bien différente des principes du réalisme dit «objectif». Des notations autobiographiques font très souvent du narrateur au «je» un locuteur ancré qui paraît relever de l'énonciation dans un texte factuel. L'énonciateur est, en ce cas, ce «je-origine réel» qui permet à Käte Hamburger de définir l'énonciateur-témoin présent dans l'énonciation historique<sup>63</sup>. Le «je» peut devenir parfois le représentant du sujet réel de l'activité discursive, au sein même de

58 On sait que Barrès constitue, dans cette période, une référence sans cesse reprise et valorisée, de façon insistante, par Aragon.

59 *MM*, p. 13.

60 *Ibid.*, p. 344.

61 Stendhal renonce aux tableaux et ne livre guère que des observations situées, selon le point de vue du personnage.

62 *MM*, p. 37. L'auteur souligne.

63 Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 78.

la fiction, comme il l'est dans le cas de l'écriture des mémoires. Ainsi, Elsa devient la destinataire d'une parole qui paraît la retranscription d'un propos tenu par-dessus la table de l'écrivain : « Tu te souviens de ce roman ? Il s'appelle *Personne ne m'aime* [...] »<sup>64</sup>. Le texte semble alors enregistrer une conversation continuée, censée avoir son lieu dans la vie. En même temps qu'il produit l'échange, il inscrit le lien de présence qu'implique la relation du « je » au « tu », marques de la subjectivité dans le langage<sup>65</sup>. On relève aussi que la destination du « Moulin » est indiquée à Fougère dans la fable : comme dans la vie les Aragon, le couple fictionnel paraît alors décider de filer vers sa maison de Saint-Arnoult-en-Yvelines. De plus, *La Mise à mort* exhibe le matériau autobiographique présent dans l'écriture de romans antérieurs. La part personnelle paraît alors au fondement de la création fictionnelle, par exemple avec le récit autobiographique développé qui détaille les événements ayant pu nourrir l'épilogue d'*Aurélien* et l'arrivée du personnage dans la ville de Ruffec, lors de la débâcle de 1940 : « Ruffec, je ne l'appelais que de son initiale, R... Une ville comme Ys ou Bagdad<sup>66</sup>. » Il importe, au moment de conclure, de rendre compte de la référence implicitement présente dans cette phrase de *La Mise à mort*<sup>67</sup>. L'effacement de la part subjective que constitue le gazage du toponyme dans *Aurélien* est associé aux noms de ville, « Ys ou Bagdad », qui connotent des propos flaubertiens, dont le célèbre « Yvetot vaut Constantinople ». « R... » est, dans *Aurélien*, un lieu romanesque où la part subjective du romancier peut elle aussi s'effacer, se masquer. *La Mise à mort* redonne *a posteriori* l'ancrage subjectif de la création que la fiction permet de réélaborer. Comme l'indique Nathalie Limat-Letellier, « les notes infrapaginales, le "métadiscours" intégré au texte servent à commenter les rapports dialectiques entre le roman et le référent ». Ils constituent « des seuils, des commutateurs ou des échangeurs du "vivre" et de l'écrire<sup>68</sup> ».

À terme, il apparaît donc que *La Mise à mort* peut être lu autrement que comme un roman de la seule diffraction ou de l'éparpillement du sujet, de l'éclatement des voix en dérive, selon la perspective « postmoderne » qui dominait jusqu'à ces dernières années. Ce roman constitue un tournant parce qu'il semble aussi inverser le mouvement historique qui a conduit à la valorisation d'un « réalisme objectif », où le romancier a la passivité du miroir qui se promène seul, s'efface et s'absente du monde fictionnel. *La Mise à mort* travaille et met à distance le principe flaubertien qui définissait en 1852 un idéal auteur de roman :

Comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'Art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés

---

64 *MM*, p. 24.

65 Je fais allusion à l'article de Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », paru en 1954 et repris dans Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 258-266.

66 Louis Aragon, *Aurélien, Œuvres romanesques complètes III, op. cit.*, p. 504.

67 *MM*, p. 281.

68 Nathalie Limat-Letellier, « Le "Mentir-vrai" : une poétique de la fiction », dans *Lire Aragon, op. cit.*, p. 148.

analogues; que l'on sente [...] à tous les aspects une impassibilité cachée et infinie<sup>69</sup>.

L'instance à la troisième personne, extérieure et objective, paraît alors pouvoir être ce qui est en jeu dans le roman ainsi que dans son après-dire de 1970, avec la figure et l'anecdote du Mérou. Ce poisson à l'œil énorme vient se fracasser sur un miroir, mis pour tenter de l'apercevoir: lui qu'on savait présent dans une grotte — et pourtant nulle part visible — sort et se précipite sur son image. Celui qu'on a pu appeler «narrateur omniscient» ou «hétérodiégétique», ce romancier flaubertien idéal — ainsi mis à mort — est remplacé dans le roman aragonien de 1965 par une première personne, un «je» feint et troublé qui ressemble davantage à celui des *Mémoires d'un fou*, ce texte de 1838, dédié à un certain «Alfred<sup>70</sup>», où le jeune Flaubert indique en commençant:

Elles [ces pages] renferment une âme tout entière — est-ce la mienne, est-ce celle d'un autre? [...] Pourquoi écrire ces pages? [...] Savez-vous vous-même pourquoi vous avez ouvert les misérables feuilles que la main d'un fou va tracer.

Un fou. Cela fait horreur. Qu'êtes-vous, vous, lecteur? Dans quelle catégorie te ranges-tu, dans celle des sots ou celle des fous? — Si l'on te donnait à choisir, ta vanité préférerait encore la dernière condition. Oui, encore une fois, à quoi est-il bon, je le demande en vérité, un livre qui n'est ni instructif, ni amusant ni chimique ni philosophique ni agricole ni élégiaque, un livre qui ne donne aucune recette [...] qui parle d'un fou, c'est-à-dire le monde, ce grand idiot, qui tourne depuis tant de siècles dans l'espace sans faire un pas, et qui hurle et qui bave et qui se déchire lui-même?

Je ne sais pas plus que vous ce que vous allez lire. Car ce n'est point un roman ni un drame avec un plan fixe, ou une seule idée préméditée, avec des jalons pour faire serpenter la pensée dans des allées tirées au cordeau<sup>71</sup>.

*La Mise à mort*, se souvenant peut-être de ces *Mémoires d'un fou*, réinvente une forme de réalisme subjectif qui prendra nom «mentir-vrai». L'auteur est le premier lecteur de son ouvrage, soumis à l'allure vagabonde d'un désordre compositionnel assumé. L'énonciateur au «je» n'est ainsi plus banni de la République des lettres, comme le furent les sophistes. Sortant de la position platonicienne, le roman

69 Gustave Flaubert, «Lettre à Louise Colet [9 décembre 1852]», *Correspondance I*, édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, 1923, p. 486.

70 Alfred Le Poittevin (1816-1848) à propos duquel Flaubert écrit à Laure de Maupassant, le 8 décembre 1862: «J'ai eu, lorsqu'il s'est marié, un chagrin de jalousie très profond; ç'a été une rupture, un arrachement! Pour moi il est mort deux fois et je porte sa pensée constamment comme une amulette, comme une chose particulière et intime. [...] Si je vau quelque chose, c'est sans doute à cause de cela» (Gustave Flaubert, «Lettre à Madame de Maupassant», *Correspondance II*, édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, 1923, p. 537-538).

71 Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, *Œuvres de jeunesse*, édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, 1923 [1838], p. 483-484.

se fait «structure de renvoi<sup>72</sup>» à la réalité, pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer. Il devient, à ce titre, une singulière «structure d'intelligibilité: ni redoublement mimétique d'un modèle, ni vérité absolue, mais médiation imaginaire entre la conscience et le monde dont il est impossible de s'abstraire<sup>73</sup>».

---

72 Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1999, p. 23-50.

73 Pierre Glaudes, «Introduction», dans Pierre Glaudes (dir.), *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. XXI.



## Références

- ARAGON, Louis, *Aurélien, Œuvres romanesques complètes III*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 17-542.
- , «La Fin du *Monde réel*», *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. 615-643.
- , *Le Fou d'Elsa, Œuvres poétiques complètes II*, édition établie par Olivier Barbarant, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 382-694.
- , «Un perpétuel printemps», *J'abats mon jeu*, Paris, Éditeurs français réunis, 1959, p. 13-39.
- , *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954.
- , *La Mise à mort, Œuvres romanesques complètes V*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2012, p. 3-408.
- , *Les Voyageurs de l'impériale, Œuvres romanesques complètes II*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Raphaël Lafhail-Molino, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 509-1116.
- BENVENISTE, Émile, «De la subjectivité dans le langage», *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 258-266.
- BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1958 [1953].
- DELOFFRE, Frédéric, *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1967.
- DULONG, Gustave, *L'Abbé de Saint-Réal. Étude sur les rapports de l'histoire et du roman*, Paris, Honoré Champion, 1921.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, 3 vols, 1923.
- , *Mémoires d'un fou, Œuvres de jeunesse*, édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, 1923, p. 273-326.
- GLAUDES, Pierre, «Introduction», dans Pierre Glaudes (dir.), *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. I-XXV.
- HAMBERGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- KLEIN, Gérard, «*La Maison de rendez-vous*: un roman de science-fiction?», *Fiction*, n° 148 (mars 1966), reproduit sur le site Quarante-deux. Quelques pages sur la science-fiction [en ligne], archives [http://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/maison.html].
- LEUILLIOT, Bernard, «Aragon / Claude Simon» [en ligne], 2009, site de l'Erita [http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article336].
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, «Le "Mentir-vrai": une poétique de la fiction», dans Mireille HILSUM, Carine TREVISAN et Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 143-152.
- PEREC, Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1988 [1975].

- PEYARD, Jean, «Variantes et change des instances textuelles dans le tome IV des *Communistes* (Problèmes de méthodologie)» [en ligne], *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 1 (1988), p. 129-158, reproduit sur le site de l'Erita [<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article180>].
- PIAT, Julien, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque de grammaire et de linguistique), 2011.
- , «Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960», dans *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 491-534.
- PLOUVIER, Paule, «*La Mise à mort*: du sujet multiple au sujet ouvert», dans Mireille HILSUM, Karine TREVISAN et Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 121-129.
- SAINT-RÉAL, César de, *Césarion ou Entretiens divers*, édition critique établie par Frederico Corradi, Paris, Hermann (Bibliothèque des littératures classiques), 2013.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1999.
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Michel Lévy, 1854 [1830].
- VIGIER, Luc, «Aragon, Alice et la traversée des glaces ou l'art kantien de franchir des frontières» [en ligne], *Frontières de la fiction*, colloque (1999-2000), Fabula, [<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/>].
- ZOLA, Émile, «Du roman», *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1880], p. 231-236.