



HAL
open science

“ Le Roman inachevé ”, d’un genre à l’autre : écriture littéraire et vérité

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. “ Le Roman inachevé ”, d’un genre à l’autre : écriture littéraire et vérité. 2019.
hal-02360503

HAL Id: hal-02360503

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02360503v1>

Preprint submitted on 12 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Roman inachevé, d'un genre à l'autre : écriture littéraire et vérité

La confusion des genres fut érigée très tôt par Aragon en principe d'écriture¹. Avec *Le Roman inachevé*, la pratique paraît toutefois singulière, fondée sur une transgression et un maintien des distinctions : le titre met en effet en avant la catégorie du « roman » tandis que le livre se présente comme un recueil de poèmes. Quand il s'agira de constituer, pour l'édition, de grands ensembles cohérents, *Le Roman inachevé* prendra place en 1974 dans *L'Œuvre Poétique*² et non dans les *Œuvres Romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*³, dont la publication est entreprise dix ans plus tôt. C'est sur les ressorts de cette distorsion qu'on voudrait ici s'interroger.

*Le Roman inachevé*⁴ paraît le 5 novembre 1956. Il s'agit d'une année charnière dans la carrière de l'écrivain. Pour le surréaliste rallié au communisme et à la Révolution d'octobre au tournant des années 1930, éclate au grand jour à l'occasion du XX^e congrès du PCUS une crise qui couvait depuis plusieurs années et notamment depuis la mort de Staline en 1953. Aux révélations contenues dans le rapport Khrouchtchev sur les pratiques autoritaires et criminelles du pouvoir stalinien va s'ajouter une nouvelle crise marquée par l'intervention de l'armée rouge en Hongrie à la fin de l'année, sans incidence directe, toutefois, sur le livre qui s'est écrit dans la période précédant cette intervention.

En 1956, Aragon, âgé de 59 ans, a derrière lui une longue carrière d'écrivain et d'homme d'action : il a pris part aux combats sur le terrain lors des deux conflits mondiaux, jouant un rôle de premier plan dans la Résistance. Aussi pour la première fois s'adonne-t-il à une rétrospection qui l'amènera ultérieurement à désigner son livre comme autobiographie. La transgression générique ainsi redoublée n'a rien de gratuit.

Pourquoi choisir la forme versifiée pour une autobiographie nommée « roman » ? Au prix de quels dédoublements notionnels Aragon parvient-il à articuler les catégories de la poésie et du roman sans les confondre ? En quoi ce jeu est-il intimement lié à une forme de vérité ou d'authenticité de la parole littéraire ?

Une autobiographie en vers nommé « roman »

Dans un livre d'*Entretiens* sur son œuvre publié en 1968, Aragon déclare à Dominique Arban : « Après *Les Yeux et la mémoire*, je suis passé à une œuvre de caractère plus proprement autobiographique, *Le Roman inachevé*. »

¹ Il écrit dans « Une année de romans (juillet 1922-août 1923) : « Je [...] trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires, poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également parole ». *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Marc Dachy (éd.), Paris, Gallimard, « Digraphe », 1994, p. 145-146.

² *L'Œuvre Poétique*, Paris, Livre Club Diderot, 1974-1981, 15 volumes. Désormais : *L'OP*. Nous citerons aussi parfois l'édition des *Œuvres Poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Olivier Barbarant (dir.), tome II, 2007 [désormais : *OPC II*].

³ *Œuvres Romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 1964-1974, 42 volumes [désormais : *ORC*].

⁴ Nous suivons pour les citations du texte l'édition *Poésie* / Gallimard, à laquelle fait référence le programme du concours de l'ENS qui a retenu cette œuvre pour son édition 2019.

⁵ *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Gallimard, 1968, p. 156.

L'autobiographie en vers ne semble toutefois pas aller de soi. Philippe Lejeune l'écarte d'abord de la définition du genre donnée en 1975 dans *Le Pacte autobiographique* : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*⁶ ». Mais il corrige et complète dix ans plus tard cette lacune en ajoutant dans *Moi aussi* la forme versifiée au continent autobiographique, non sans mentionner au passage le cas du *Roman inachevé*⁷.

Même si le ton du sujet autobiographe diffère a priori de celui du sujet lyrique par une retenue de principe liée au retour sur soi, une racine commune lie ces deux expressions à la première personne : l'ancrage dans le réel. Käte Hamburger, théoricienne des genres littéraires, note à propos du sujet lyrique : « La "réalité" de l'énoncé tient à son énonciation par un sujet réel, authentique ». Et elle précise : « Il n'existe qu'un critère qui atteste effectivement de la réalité du sujet : c'est le fait que nous puissions poser la question de sa place dans le temps⁸ ». Une telle question s'applique au sujet dédoublé de l'autobiographie, narré et narrant, mais toujours assigné à des dates et à un âge donné.

L'ancrage temporel dans les périodes successives de la vie correspond grosso modo à la structure du recueil dont les trois parties couvrent : 1/ l'enfance et la jeunesse jusqu'en 1917-1918 ; 2/ le temps du surréalisme et de Nancy Cunard ; 3/ le temps d'Elsa et de la lutte politique.

La Grande Histoire y occupe une place importante : l'évocation des deux guerres mondiales, du communisme et du stalinisme jusqu'au XX^e Congrès suit à peu près la chronologie, en dépit d'anticipations (« Sur le Pont-Neuf ») ou d'effets de superposition des époques (« Parenthèse 56 »). Nulle autobiographie, au demeurant, ne suit sans distorsion l'ordre chronologique des événements vécus.

Au plan personnel, la forme poétique propice à l'épanchement permet de lever une partie du voile mensonger qui a entouré l'enfance et la jeunesse d'Aragon, enfant illégitime non reconnu par son père, le préfet Andrieux, et à qui sa famille a raconté que sa mère et ses tantes étaient ses sœurs, son père biologique, son tuteur. Pour la première fois, dans « Le Téméraire », Aragon use du mot « Maman » pour se remémorer les moments de mélancolie jadis observés chez sa mère :

Et je vous voyais peindre et le voyais Maman
Vous n'aviez pas l'esprit à ce bouquet de fleurs
J'aurais voulu le dire et ne savais comment. (1, p. 31⁹)

L'expérience amoureuse est traitée de façon différenciée. La troisième partie célèbre la rencontre salvatrice d'Elsa en 1928 ; en revanche les années plus tourmentées du surréalisme restent marquées par les demi-aveux. Nancy Cunard, l'amante infidèle qui conduisit Aragon à une tentative de suicide en 1928, n'est pas nommée. L'autodafé de *La Défense de l'infini* à Madrid à la fin de 1927 est évoqué à demi-mots. Aragon s'expliquera plus tard sur l'impasse esthétique qui le conduisit à brûler ce roman dont l'écriture transgressait l'interdit prononcé par André Breton contre le genre romanesque dans le *Manifeste du surréalisme*.

Si les faits et les acteurs sont dits incomplètement, les lieux évoquent de manière allusive ce qui plus tard sera énoncé directement. Tel distique de « À chaque gare de poussière » plante

⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 14.

⁷ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 27.

⁸ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, 1977, trad. Pierre Cadot, Paris, Le Seuil, 1986, p. 56.

⁹ Nous donnons, comme dans l'édition de référence, les numéros des trois parties en chiffres arabes.

le décor de l'autodafé qu'évoquera seulement en 1974 la publication du « Chant de la Puerta del Sol »¹⁰ : « Dans les premiers froids de Madrid / J'habitais la Puerta del Sol » (2, p. 129). La présence de Nancy Cunard, témoin de cet autodafé ne sera dite qu'alors.

De l'épisode de Venise ne transparait que l'errance dans un décor associé par la biographie et la réminiscence littéraire à la passion jalouse – Shakespeare y a situé son *Othello* dont le héros tragique est un des doubles du poète¹¹ :

Va cours éloigne-toi des palais et des torches
Où ce monde paré parade insolemment
Crains si tu paraissais d'entendre dès le porche
À son rire mêlé le rire d'un amant (2, p. 136)

De même, « Après l'amour », dont quelques quatrains octosyllabiques ont été chantés par Léo Ferré, s'ouvre encore à l'errance affective qui suivit la mort, évitée de justesse : « J'ai pris la main d'une éphémère / Qui m'a suivi dans ma maison / Elle avait des yeux d'outre-mer / Elle en montrait la déraison » (2, p. 152).

Enfin, même quand le décor de la ville fait place à un espace abstrait, reste le vertige suicidaire dont la pulsion est revécue par le poète autobiographe : « Je tombe je tombe je tombe / Avant d'arriver à ma tombe / Je repasse toute ma vie / Il suffit d'une ou deux secondes / Que dans ma tête tout un monde / Défile tel que je le vis/ Ses images sous mes paupières / Font comme au fond d'un puits les pierres » (2, p. 101).

Fidèle à sa théorie de la poésie « de circonstance », maintes fois réaffirmée¹², Aragon joue pleinement sur la dimension géographique des circonstances lorsqu'il s'agit de se raconter poétiquement. Son réalisme poétique anticipe à cet égard sur ce que la fin du vingtième siècle appela, dans le sillage de Foucault repris et amplifié par Bertrand Westphal au début du siècle suivant, le « tournant spatial¹³ ».

Voici donc pour le lien entre autobiographie et poésie. Si l'on cherche à présent la connexion avec le roman, c'est sans doute du côté des dédoublements du Je qu'il faut regarder.

Il est classique dans la poésie lyrique que le « je » se dédouble en un « tu ». Il l'est un peu moins qu'il prenne la figure de personnages à la troisième personne : « Sur le Pont neuf j'ai rencontré / Cette pitoyable apparence / Ce mendiant accaparé / Du seul souci de sa souffrance ». Le poème liminaire accentue ainsi le divorce entre le moi désillusionné de 1956 et le moi passé qui trop longtemps a cru : « Aveugle aveugle rencontré / Passant avec tes regards veufs / O mon passé désemparé / Sur le Pont Neuf ». Le ton tragique vient de la conscience aiguë de la faillite de l'idéal et de l'impossibilité d'y renoncer. C'est en Icare des temps modernes qu'Aragon exprime ce divorce intime :

ô forcené qui partait pourtant à la recherche d'une autre vie ô Croisé d'un rêve moderne au bout
duquel il y avait le contraire d'un sépulcre [...] forcené qui ressemble à tous les Icare à tous les
écarts du destin (3, p. 178)

¹⁰ L'OP, tome 1.

¹¹ Lire à ce sujet, Olivier Barbarant, *Notes, OPC II*, p. 1455.

¹² Notamment dans les *Chroniques du Bel-Canto*, Genève, Skira, 1947.

¹³ Michel Foucault, « Les espaces autres », [1967], *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, tome IV, 1994, p. 752-762. Bertrand Westphal, *La Géocritique*, Paris, Minuit, 2007.

D'autres figures mythiques sont associées aux protagonistes de cette vie racontée en vers. Paul Eluard, embarquant en 1924 pour un voyage autour du monde, revêt dans « Le mot "vie" » (2) les traits d'un autre héros grec :

Adieu tu ne retourneras jamais à Sarcelles-Saint-Brice
Paul une maison peinte dans Ithaque attendait-elle Ulysse
Tandis qu'autour de son esprit la mer se faisait mélodie (2, p. 93)

La « Prose du bonheur et d'Elsa », en clôture du recueil, superpose au nom de la femme aimée son double romanesque et mythique à la fois : « Schéhérazade ô récitante ». Aragon rend en passant hommage à sa compagne elle-même romancière : « Avez-vous lu *La Femme au diamant* J'adore cette histoire ». La « Schéhérazade, voilée de terre¹⁴ » appartient toutefois à un autre roman d'Elsa Triolet, *Le Cheval roux* (1953) dans lequel affleure sous la trame inventée d'un monde survivant à l'apocalypse nucléaire, l'arrière-plan biographique des années 1950¹⁵. Un autre vers du poème lui convient en ce sens tout particulièrement : « Il n'y a pas de différence entre la vie et tes romans ». Le personnage mythologique apparaît ainsi comme une sorte d'intermédiaire entre le protagoniste des biographèmes et le personnage de pure fiction romanesque.

Gare à qui croirait toutefois que les biographèmes sont à prendre comme des données purement objectives. Dans la dernière section de la première partie – « La guerre et ce qui s'en suivit » –, Aragon conte poétiquement et pour la première fois, ou presque, le fameux épisode de Couvrelles, qui le mit face à face avec une tombe de soldat portant son nom : « Il y avait devant la croix fichée en terre une bouteille / Dedans une lettre roulée à mon adresse Était-ce vrai / Si c'était moi si j'étais mort / si c'était l'enfer... » (1, p. 70). L'épisode traumatique ramené à la mémoire par l'écriture autobiographique possède semble-t-il un substrat objectif. Les documents trouvés sur les soldats tombés au front servaient à leur donner une sépulture provisoire, avec le risque de confusion lié à l'attribution des papiers. Mais il revêt aussi une dimension mythique : voici Aragon en Orphée malgré lui, ce qui ne saurait déplaire au poète. Il en rajouta même dans des commentaires tardifs, allant jusqu'à soutenir que la lettre était de Guillaume Apollinaire¹⁶. La guerre, au demeurant, ne saurait être arrachée totalement aux représentations mythiques qui hantent l'imaginaire des soldats. Aussi, évoquant ceux qui comme lui en sont revenus, les nomme-t-il, à la fin de la première partie « Compagnons infernaux » (p. 76), renvoyant à Homère, à Virgile ou à Dante.

Entre réel et fiction, les héros de la légende historique sont là pour alimenter un peu plus l'imaginaire, faisant ressurgir la figure du Grand Ferré, ce paysan Picard, héros de la Guerre de Cent Ans : « Serait-ce la fin de ce vieux monde brumaire / Les prodiges sont là qui frappent la cloison / Et déjà nos cahiers s'en firent le sommaire / Couverture illustrée où l'on voit Barbizon / La mort du Grand Ferré Jason et la Toison » (« Les mots m'ont pris par la main », p. 82).

L'analogie poétique jette donc un pont entre les guerres et les époques. Au pur ancrage circonstanciel, *Le Roman inachevé* juxtapose contradictoirement des moments d'« atopicité » et d'atemporalité. Le Je narrateur prend alors le pas sur le Je narré, mêlant dans ce poème de la première partie des souvenirs de Nice durant l'Occupation :

¹⁴ Elsa Triolet, *Le Cheval roux*, Paris, Gallimard, 1953, *ORC*, tome XXII, p. 84.

¹⁵ Dans ce roman, la narratrice parfois appelée Ève conserve aussi le nom d'Elsa Triolet porté par l'écrivaine dans le monde d'avant la catastrophe.

¹⁶ Voir à ce sujet le commentaire d'Olivier Barbarant, *OPC*, II, p. 1447.

J'ai vu ce couple au déclin du jour je ne sais dans quel quartier
Nous avons fait un détour au-dessus de Nice avec la voiture
La ville mauve en bas allumait peu à peu des devantures
Ces enfants se tenaient par la main comme sur une peinture
Histoire de les regarder je me serais arrêté volontiers (p. 27)

Durant les années 1940, le couple Aragon vit à Nice¹⁷, tentant de concilier la relation amoureuse et les activités de Résistance, difficilement compatibles. Ici, durant cette « respiration profonde » qui donne son titre au poème, Aragon choisit, à travers le miroir d'un couple entrevu, d'éclairer comme de profil la face privée de ce moment. Le « je » et le « nous », dans ces vers alternent de façon quelque peu énigmatique : « J'ai vu », « nous avons fait un détour », « je me serais arrêté ». Le couple des Aragon entre alors dans l'âge mûr et le poète semble fasciné par un couple plus jeune, « ces enfants » qui « se tenaient par la main », « comme sur une peinture », précise-t-il. Or cette comparaison, pour un lecteur attentif à l'architecture du recueil, entre en résonance avec l'épigraphe de la « Prose du Bonheur et d'Elsa », placée en point d'orgue du recueil : « *Amoureux ont parolles peintes. / Charles d'Orléans* ».

Croisant son autobiographie avec des figures de personnages, à mi-chemin entre poésie et roman, Aragon la désigne comme processus contradictoire de construction et de déconstruction identitaire. Les cinq sizains d'octosyllabes narrant l'épisode de Couvrelles se terminent sur ce vers à portée générale « Quel est celui qu'on prend pour moi » (p. 69).

Aussi convient-il de prendre au sérieux le « roman » annoncé dans le titre de l'ouvrage. Le roman de soi serait le masque nécessaire pour approcher une vérité autrement inaccessible, ainsi que le théoriserait quelques années plus tard la nouvelle « Le mentir-vrai » (1964), à comprendre comme un art romanesque. Mais ce roman s'offre à lire comme « œuvre poétique ».

Un recueil de poèmes nommé « roman »

C'est la surimpression de ces deux catégories qu'on voudrait à présent interroger. Aragon n'a cessé de jouer avec les genres de la poésie et du roman, souvent confondus mais distingués dans sa pratique éditoriale séparant *Œuvre Poétique* et *Œuvres Romanesques Croisées*.

Le Roman inachevé présente les traits de l'écriture poétique fixés par la tradition tout en leur ajoutant une dimension originale.

Le rythme est scandé par le recours au vers. Les mètres majeurs de la poésie versifiée y conservent une place, non négligeable ; l'octosyllabe : « Sur le Pont-Neuf j'ai rencontré » (p. 13) ; le décasyllabe : « *Marguerite Marie et Madeleine* » (p. 35) ; l'alexandrin : « Les ombres se mêlaient et battaient la semelle » (p. 62). Le pentasyllabe souligne remarquablement l'instant où tout aurait pu basculer : « Il n'aurait fallu / Qu'un moment de plus / Pour que la mort vienne » (p. 181). Mais des vers plus longs de seize syllabes, souvent scandés comme des octosyllabes redoublés, font aussi leur apparition, accompagnant ce qu'Aragon nomme « Une respiration profonde » : « Je change ici de mètre pour dissiper en moi l'amertume ». Comme si cet allongement ne suffisait pas, le rythme s'élargit en versets de plusieurs lignes, voire en séquences aux allures de prose – chacune des trois parties en

¹⁷ À l'état-civil, même s'ils conserveront leurs noms d'auteurs distincts, Aragon avait épousé Elsa Triolet en 1939, notamment pour sécuriser la situation de sa compagne d'origine juive.

compte une. La « Parenthèse 56 », après un premier poème en octosyllabes redoublés, traduit et commente cette volonté de distordre le rythme :

Ah le vers entre mes mains mes vieilles mains gonflées nouées de veines
Se brise et l'orage de la prose sillonnée de grêle et d'éclairs
S'abat toute mesure perdue sur le poème lâché comme un chien débridé qui court à droite et à gauche flairant tournant cherchant la rime (p. 56)

Après l'orage de l'histoire, mêlant ici le temps troublé de 1956 et le souvenir des deux guerres, l'orage de la passion se lit dans le décor en ruine d'une Venise d'abord versifiée (« Italia mea », 2^e partie) : « Ils étaient deux dans les plâtras qu'éclairait mal à la poterne un vague fanal brillant fumeux » (p. 141). On le retrouve enfin dans les deux pages sur Icare, « forcené des songeries », qui conjuguent, au sein de la troisième partie, les deux faces, amoureuse et politique, d'une idéalisation, poussée peut-être jusqu'à l'absurde. Ces trois pauses dans le recueil viennent corriger la trop belle ordonnance du mètre régulier, ainsi que le note le troisième poème de « Parenthèse 56 » qui en reprend le schéma sur un mode parodique : « Reprends sans discuter ta strophe Avance / Avance je te dis / Allez vas-z- la mélodie allez vas-z-y la mécanique » (p. 60).

Le lyrisme du chant, parfois traité dans l'autodérision, comme on vient de le voir, est un autre trait du discours poétique, modulé dans les registres de la désillusion ou de l'exaltation. Le ton de la plainte, en ouverture, associe souvenirs du temps passé et reconnaissance des errements : « Sur le Pont Neuf j'ai rencontré / L'ancienne image de moi-même / Qui n'avait d'yeux que pour pleurer / De bouche que pour le blasphème » (p. 15). Il se fait tragique pour dire la faillite de l'idéal et l'impossible renoncement : « Allons du calme Il faut tout regarder en face / De fond en comble en face il faut que l'on refasse / Même l'enfer même la nuit patiemment / Patiemment ensemble et du commencement » (p. 167). Parmi les marques d'insistance liées au registre lyrique, on signalera le rôle des italiques de soulignement, qui accompagnent le poème sur les trois sœurs, en réalité mère et tantes du poète : « *Marguerite Marie et Madeleine / Il faut bien que les sœurs aillent par trois / Aux vitres j'écris quand il fait bien froid / Avec un doigt leur nom dans mon haleine* » (p. 35). Derrière l'apparence anecdotique d'un souvenir d'enfance se faufile, orchestré par la typographie, un moment intense d'affleurement de la vérité autrement indicible.

L'expression poétique passe aussi, de façon classique, par les images, comparaisons ou métaphores. Les figures analogiques semblent inviter au rêve d'harmonie : « On va réinventer la vie et ses mystères / En leur donnant la métaphore pour pivot » (« La Beauté du diable », 2, p. 22).

L'association de l'octosyllabe redoublé, de la suggestion sonore et de l'image presque discrète convoque les sortilèges de la poésie pour éterniser une sensation ; la sérénité du poète méditant sur sa vie couvre un instant les troubles du passé : « J'entends la douce pluie d'été dans les cheveux mouillés des saules » (« Le mot vie », 2, p. 89).

Mais souvent Aragon va pousser la figure jusqu'à une sorte d'épuisement :

Tu m'as trouvé comme un caillou que l'on ramasse sur la plage
Comme un bizarre objet perdu dont nul ne peut dire l'usage
Comme l'algue sur un sextant qu'échoue à terre à marée
Comme à la fenêtre un brouillard qui ne demande qu'à entrer (p. 174)

Trente-deux analogies étranges, autant que de vers, pour dire dans ce poème le tourment d'aimer jusqu'à retrouver, en leur cœur, cette part d'inadéquation dont Ricoeur avait fait une des pierres de touche de la métaphore :

Le paradoxe [qui s'attache à un concept métaphorique de vérité] consiste en ceci qu'il n'est pas d'autre façon de rendre justice à la notion de vérité métaphorique que d'inclure la pointe critique du « n'est pas » littéralement dans la véhémence ontologique du « est » (métaphoriquement.¹⁸)

L'instabilité de la métaphore n'est peut-être que le corrélat d'un monde changeant, voué à la labilité :

Grande chasse du ciel où courent les nuées
Qui fuient et se défont et se métamorphosent
Et le chasseur de neige en fougère est mué

Et son cheval cabré meurt en perdant la pose
Immense chat-perché de chardons et d'oiseaux
Vaste saute-moutons de tout en autre chose [...]

(« Le Téméraire », 5, p. 44.)

La correspondance entre le désordre du monde ressenti par le poète et le désordre rhétorique trouve un prolongement dans la troisième partie. Dans « Autrefois tout semblait ne pas nous concerner » la tranquillité illusoire de la jeunesse est rompue dès le troisième tercet dont le premier alexandrin figure métaphoriquement l'orage politique : « La grêle brusquement sur nous s'est abattue » (p. 191). Comme pour miner le caractère trop policé de la métaphore, le poète en conteste un peu plus loin le jeu analogique : « Tout ceci / qui n'est après tout qu'une image à la dérive » (« Quoi Comment Où », p. 193).

Ce désordre correspond au trait le plus original de la poésie aragonienne, ouverte à la contiguïté métonymique, au coq-à-l'âne des associations d'idées, projection de l'hétérogénéité du réel : « Ici commence la grande nuit des mots » (2, p. 83). Soixante ans plus tard, dans son dernier livre, Yves Bonnefoy reformulera cette idée du chaos métonymique comme approche poétique du réel, affirmant « la poésie est métonymie bien plutôt que métaphore¹⁹ ».

Enfin, dernier trait poétique, Aragon confie au blanc, souvent matérialisé par des points de suspension, le soin de suggérer l'indicible :

Qui cherche avidement des dieux dans la poussière

.....
.....

.....

L'explication manque et vous rend inquiet

Tout comme à ces vers la tierce rime qui est

Absente où l'on attend la chanson féminine (2, p. 119)

La figure de l'ellipse marque à la fois la réticence à dire et la dramatisation de la chose allusivement évoquée. Elle va croissant en fréquence au fil des parties²⁰ à mesure que se profilent les insupportables contradictions affrontées dans l'après-guerre, jusqu'à ces « Pages

¹⁸ Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 351.

¹⁹ Yves Bonnefoy, *L'Écharpe rouge*, Paris, Le Mercure de France, 2016, p. 168.

²⁰ P. 118, 147, 201, 204, 206-207, 208, 209, 210.

lacérées » de la troisième partie qui émaillent les vers de points de suspension sur une vingtaine de lignes.

C'est dans ce cadre d'une écriture poétique mêlant jusqu'à épuisement, toutes les ressources du vers et de la prose, qu'il convient d'appréhender de nouveau la transgression nommée « roman ».

La « volonté de roman²¹ » est un motif récurrent dans l'œuvre d'Aragon qui brava sous cet étendard, dès les années surréalistes, l'interdit posé par André Breton, inscrivant le mot « roman » dans plusieurs titres d'œuvres²².

Sa pratique scripturale subtile mais d'une exceptionnelle cohérence permet d'envisager trois degrés de la fiction. Le degré 1, conforme au trait le plus fréquent de l'écriture romanesque, se présente comme une histoire inventée, avec trame narrative et personnage dotés de noms distincts de celui de l'auteur. Il repose sur l'opposition fiction-réalité. Le degré 2 s'applique à toute parole en tant qu'elle serait usage de la langue, nécessairement affecté par l'imaginaire du locuteur, conformément à la leçon mallarméenne. Le degré 3 s'étend aux discours présumés les plus objectifs dans lesquels celui qui écrit sur autrui ou sur la littérature en général se fait critique ou théoricien. Ainsi peut-on comprendre qu'un livre sur l'œuvre de Matisse – *Henri Matisse roman* – ou un essai sur la création romanesque – *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (1969) – soient encore désignés par ce terme²³.

Dans *Le Roman inachevé* nous retrouvons le degré 2 de la fiction. Aragon et les principaux protagonistes ayant existé historiquement, on ne saurait donner à la fiction romanesque son sens usuel et fort d'invention d'un monde alternatif au monde réel. C'est « le côté autobiographie » du recueil. Désigner l'autobiographie comme roman, c'est affirmer l'impossibilité de la transparence d'un discours sur soi-même, d'une connaissance objective de soi atteinte par le sujet parlant. La référence à Pouchkine, placée en épigraphe du poème « Odessa ville de poussière » (3, p. 189) joue en ce sens sur le mode de la similitude et de la différence. Avec *Eugène Onéguine*, Pouchkine, dont Aragon fut aussi le traducteur, écrivit en effet un roman en vers au sens plein du terme puisque le protagoniste principal porte un autre nom que le sien. Le « Prière d'insérer » de l'édition originale du *Roman inachevé* confirme quant à lui ce sens élargi à toute pratique langagière : « Ce poème s'appelle *Roman* : c'est qu'il est un roman au sens ancien du mot, au sens des romans médiévaux²⁴ ».

Étendu à l'ensemble de la sphère socioculturelle et de ses protagonistes, le récit poétique du *Roman inachevé* se nourrit de références à des figures mythiques ou historico-mythiques : Charles le Téméraire croise les héros mythiques évoqués plus haut et des noms de poètes

²¹ Évoquée dès *La Défense de l'infini* (1923-1928), elle ressurgit dans *Théâtre / Roman* (1974) : « Et je serais tenté de considérer comme la forme la plus saisissante de la volonté de roman chez l'homme, cette histoire des traces gigantesques d'un pied nu qu'on retrouve dans les terres, les boues, le flanc de pierres des montagnes, un peu partout sur l'espace de la vie humaine, et qu'on donne pour la trace d'un dieu ou d'un héros qui passa par là dans les profondeurs du temps, y prit essor pour disparaître à la fois et pour rester ... c'est-à-dire, ainsi que dans toutes les entreprises humaines, qui demeure marqué de cette incroyable contradiction, de cette double volonté d'être et de se nier, dont la forme la plus étrange au bout du compte à mes yeux aura été dans le cheminement des siècles humains, je le répète comme l'écho dans les vallées, *la volonté de roman*. » (*ORCP*, V, p. 1244)

²² *Anicet ou le Panorama, roman* (1923), *Henri Matisse roman* (1971), *Théâtre / Roman* (1974), auxquels s'ajoute le présent livre.

²³ Voir à ce sujet nos essais, *Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004 et *Lire l'humain Aragon, Ponge : esthétiques croisées*, Lyon, ENS éditions, 2018.

²⁴ *OPC* II, p. 274.

entrés eux aussi dans la légende par l'histoire littéraire : Dante, Apollinaire, Rimbaud, Keats, Pouchkine, Pétrarque, Charles d'Orléans. Autant de doubles auxquels le poète autobiographe peut se confronter.

L'articulation précise d'un roman élargi et de formes multiples de l'expression poétique n'opère pas seulement dans le sens de la distinction mais donne lieu à des franchissements de frontières. Le dernier poème du recueil, versifié, s'intitule « Prose du bonheur et d'Elsa ». De même, sur un mode plus léger cultivant le calembour, on lit dans « Poésies pour tout oublier » ces quelques vers : « On ne meurt plus que de cirrhose / On ne lit plus que de la prose/ On s'en paye une bonne dose // Desnos disait que c'est la vie/ La prose et peignait au lavis / Ce bel avis » (3, p. 217).

Poésie, roman et vérité

On peut à présent mieux cerner le jeu auquel se livre l'écrivain dans cette superposition des catégories génériques.

L'enjeu en serait une approche maximale de la vérité comme adéquation de la parole au réel. Entre l'autobiographie, la poésie et le roman, l'ancrage commun s'opère dans la circonstance, autrement dit dans la continuité métonymique. Le temps et l'espace de la circonstance jouent chacun leur partie : le temps met au jour l'effondrement de l'utopie politique ; l'espace rappelle la diversité et la profusion du réel. Dès 1926, certaines proses poétiques du *Paysan de Paris*, préfiguraient déjà la conversion de l'écrivain au roman réaliste, marquant encore une passerelle entre poésie et roman. La fresque du *Monde réel* (1934-1949) sera qualifiée en 1969, dans *Les Incipit*, par la métaphore du « bordel » qui dit à sa façon le grand désordre humain, avec ses deux faces, érotique et symbolique. À ce bordel au figuré dont il suggère déjà l'idée, *Le Roman inachevé* ajoute une version au premier degré évoquée dans le poème « Bierstube Magie allemande ». Aragon avait été désigné avec Theodore Fraenkel, en tant que médecin-auxiliaire, pour choisir les filles du bordel militaire de Sarrebrück : « Tout est affaire de décor / Changer de lit changer de corps/ À quoi bon puisque c'est encore/ Moi qui moi-même me trahis/ Moi qui me traîne et m'éparpille / Et mon ombre se déshabille/ Dans les bras semblables des filles/ Où j'ai cru trouver un pays » (1, p. 73).

Sans doute le roman de 1956 est-il « inachevé » comme la vie de son auteur engagé dans la rétrospection. Il l'est aussi en raison du caractère inépuisable du réel et de sa part d'indicible. Bernard Leuilliot suggéra naguère que le titre du recueil poétique pourrait faire signe en direction du dernier roman du *Monde réel*, inachevé (parce qu'inachevable, irracontable ?) : *Les Communistes*²⁵.

L'autobiographie directe étant impossible, vouée à l'affabulation inconsciente d'elle-même, Aragon convoque conjointement poésie et roman, en un certain sens, pour opérer un dévoilement partiel, en forme d'anamnèse d'une vérité personnelle et politique jusqu'alors non dite. Les deux expressions apparaissent complémentaires : l'une corrige ce que l'autre tend à rigidifier. Quand le déploiement du vers lyrique, le jeu rassurant de l'analogie semblent restaurer une unité factice, la prose poétique vient casser le rythme et réintroduire l'hétérogénéité métonymique du réel, porteuse d'énigme. En vis-à-vis des parenthèses en

²⁵ La première version de ce roman en cinq volumes est publiée en 1949. Elle s'arrête au tome V, en 1940 alors qu'un projet initial prévoyait de couvrir l'ensemble de la Seconde Guerre mondiale. Voir à ce sujet, Bernard Leuilliot, Notice des *Communistes*, *ORCP*, III, p. 1424-1472.

prose, elles aussi vouées à l'épuisement, le jeu poétique avec le blanc use du langage sur un mode négatif pour suggérer ce qui lui échappe.

Au cœur de ce dispositif, et ce n'est pas son moindre mérite, le poète et romancier, maintient exposée pour autrui une part de sa propre obscurité.

Le Roman inachevé ouvre un cycle de grands livres poétiques que poursuivront *Elsa* (1959), *Les Poètes* (1960) et *Le Fou d'Elsa* (1963). Le jeu avec les catégories du roman et de la poésie y atteint des sommets de virtuosité, conjuguant les usages classiques de ces genres et leur transfert métagénérique. Évitant de figer sa parole, le sujet Aragon s'y expose dans toutes ses contradictions. Ce jeu savant, à découvrir, se conjugue avec une simplicité formelle qui a touché un large public : en témoignent, dans *Le Roman inachevé* les nombreux poèmes mis en chanson.

L'inachevé / inachevable ouvre un formidable espace à l'interprétation d'autrui et à sa réflexion sur le sens de la vie humaine, sur la langue qui peut en rendre compte.

Alain Trouvé
Université de Reims, CRIMEL