



**HAL**  
open science

## Aragon / Breton : roman, poésie, fiction

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Aragon / Breton : roman, poésie, fiction. Christine Chollier et al. Régimes poétique et romanesque de la fiction, 15, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.125-142, 2022, Approches interdisciplinaires de la lecture, 9782374962047. 10.4000/books.epure.2365 . hal-04240915v1

**HAL Id: hal-04240915**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-04240915v1>**

Submitted on 13 Oct 2023 (v1), last revised 17 Apr 2024 (v2)







**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Aragon / Breton : roman, poésie, fiction

 <p>sous la direction de Christine Chollier, Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer et Alain Trouvé</p> <p>Approches interdisciplinaires de la lecture n° 15 Régimes poétique et romanesque de la fiction</p> 	Auteur(s)	Alain TROUVÉ 
	Titre du volume	Régimes poétique et romanesque de la fiction
	Directeur(s) du volume	Christine CHOLLIER Anne-Élisabeth HALPERN Audrey LOUYER  Alain TROUVÉ 
	ISBN	978-2-37496-166-8 (broché) 978-2-37496-167-5 (PDF)
	Collection	Approches interdisciplinaires de la lecture ; 15 ISSN : 1771-236X
	Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, avril 2022
	Pages	125-142
	Licence	Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international 

Les ÉPURE favorisent l'accès ouvert aux résultats de la recherche (*Open Access*) en proposant à leurs auteurs une politique d'auto-archivage plus favorable que les dispositions de l'article 30 de [la loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique](#), en autorisant le dépôt [dans HAL-URCA](#) de la version PDF éditée de la contribution, qu'elle soit publiée dans une revue ou dans un ouvrage collectif, sans embargo.

# Aragon / Breton : roman, poésie, fiction

« Je cherche l'or du temps » (André Breton, 1934)

« J'appelle poésie cet envers du temps » (Louis Aragon, 1974)

La divergence littéraire entre Breton et Aragon, initiateurs du mouvement surréaliste, ne porte pas sur la « fiction », notion peu présente dans le paysage culturel de la première moitié du vingtième siècle, mais sur le roman et peut-être sur la poésie. La distinction posée en 2009 par Jacques Rancière entre deux acceptions de la *fiction*<sup>1</sup> concerne néanmoins ces auteurs. En effet, la fiction comme « agencement d'actions » (sens 1 : restreint) n'englobe pas tous les énoncés mais seulement les inventions d'histoires, autrement dit essentiellement le roman, mettant en jeu le couple factuel-fictif, quand la fiction comme « agencement de signes et d'images », « procédure générale de l'esprit humain » (sens 2 : global), par le jeu des figures de langage, désigne une pratique poétique de la langue et implique

---

1. Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 156. L'intitulé « régimes poétique et romanesque de la fiction », proposé pour la nouvelle session du séminaire Approches interdisciplinaires et internationales de la lecture, est une reformulation interprétative sur laquelle nous nous appuyons pour proposer ce qui suit.

un contrat de vérité ou d'authenticité. Quand bien même le mot « fiction » ne serait pas au cœur de la controverse entre les deux écrivains, le problème posé aujourd'hui à propos de la fiction se joue chez eux à travers ces catégories voisines ; l'étude comparative peut alors paradoxalement et par un éclairage latéral apporter quelques lumières dans le débat.

Breton et Aragon sont au xx<sup>e</sup> siècle deux contemporains capitaux dont les parcours sont marqués par une intense proximité affective et intellectuelle, doublée de divergences qui iront s'accroissant. Ils ont laissé une trace profonde dans le monde des Lettres :

Sans la rencontre de Breton et d'Aragon, nous n'aurions jamais eu de groupe surréaliste, ni d'engagement de la création au service de la révolution, ni de conflit entre un réalisme à la française et l'esthétique de la liberté

note Henri Béhar dans le *Dictionnaire Aragon*<sup>2</sup>.

Les deux auteurs intègrent dans leur œuvre un propos théorique de vaste portée, doté d'une cohérence propre, entretenant ainsi une sorte de controverse à distance. S'ils privilégient d'autres mots que celui de « fiction » – roman, poésie, mais aussi : mythologie, magie, surréalisme, réalisme... –, leur dialogue demeure riche d'enseignements, l'enjeu de cette réflexion étant peut-être d'apprécier la place de l'imaginaire dans les œuvres de langage.

On se propose pour le montrer de replacer l'affrontement dans l'histoire littéraire, d'en mesurer les implications théoriques à distance, puis de s'attarder sur deux points : le personnage, côté roman, et la figure de l'analogie, dans le langage poétique.

---

2. Henri Béhar, « Breton, André », *Dictionnaire Aragon*, dir. Nathalie Piégay et Josette Pintueles, Paris, Honoré Champion, 2019, I, p. 104.

## Situation littéraire

Rappelons à grands traits quelques points saillants qui relèvent aujourd'hui de l'histoire littéraire. Au lendemain de la Grande Guerre, la révolte des écrivains contre le vieux monde d'où est sortie la catastrophe prend successivement les formes du mouvement Dada, puis du surréalisme. Les revues qui se succèdent inscrivent dans leur titre cette posture : *Littérature*, cofondée par Breton, Aragon et Soupault en 1919, est à comprendre par antiphrase ; *La Révolution surréaliste* (1924-1929), puis *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930-1933) soulignent par l'inflexion de leurs intitulés le problème crucial : l'articulation de la révolution artistique et de la révolution politique impliquant alors l'adhésion au Parti communiste français et la reconnaissance du rôle dirigeant de l'Union soviétique, emblème du monde nouveau. Le surréalisme, inspiré par la lecture de Freud, met l'écriture à l'écoute du rêve et de l'inconscient. Le communisme, suivant la leçon de Marx, programme la fin de l'hégémonie bourgeoise et l'émancipation du prolétariat, prémisse d'une société sans classe. Peut-on concilier l'un et l'autre ? Au congrès de Kharkov, en 1934, Aragon et Sadoul, pour le groupe surréaliste, ont signé un texte en ce sens. Au nom de la liberté de l'art, Breton récuse ce qu'il perçoit comme une soumission. Malgré l'inflexion nouvelle donnée à son écriture, Aragon prétendra toujours articuler le politique et l'exigence artistique. À l'ardente amitié qui a uni les deux artistes succède dès lors l'opposition irréconciliable marquée par la dissemblance des œuvres. Pourtant chacun continue à penser à sa manière le couple surréalisme-révolution. Loin de nier l'importance du politique, Breton ambitionne de lui faire place dans une écriture transcendant les savoirs. On relève ainsi dans *Les Vases communicants* (1932) des références à Lénine, quand *L'Amour fou* (1937) prétend intégrer et dépasser Freud et Engels. Aragon ne renie pas son admiration pour Freud : malgré la priorité donnée aux questions sociales dans le cycle du *Monde réel* (1934-1952), la permanence d'un imaginaire issu du

surréalisme<sup>3</sup> continue à irriguer son écriture qui opère une nouvelle mutation au cœur des années 1960, rendant à ses œuvres de jeunesse toute leur importance.

La trajectoire de Breton est continue, son combat indéfectible pour le surréalisme s'opère au gré de trois vagues. Aux deux *Manifestes* de 1924 et de 1930 s'ajoute après 1945 la tentative d'adapter et de régénérer le mouvement en l'accordant au paysage culturel nouveau. L'œuvre d'Aragon connaît des seuils délimitant trois périodes sur lesquelles s'accordent la plupart des spécialistes : une période Dada surréaliste, de 1919 à 1930, une période dite du réalisme socialiste qui se prolonge au-delà de 1945 jusque dans les années 1950, une période que nous appellerons réflexive ou de réalisme en miroir.

Dès l'époque surréaliste, en-deçà de la rupture des années 1930, on observe une divergence capitale pour notre propos sur la question du roman. À l'interdit posé par Breton dans le *Manifeste* de 1924, Aragon oppose une pratique dissidente et une « volonté de roman » réaffirmée tout au long de sa vie. De son vivant, bien qu'il joue souvent à confondre les genres, il publiera séparément ses *Œuvres romanesques*<sup>4</sup> et son *Œuvre poétique*<sup>5</sup>. La réédition posthume dans la collection de la Pléiade<sup>6</sup> reprendra pour l'essentiel ce classement qui traduit encore la reconnaissance de seuils. Rien de tel chez Breton pour qui la poésie est une forme transcendante. Suivant cet esprit, la réédition posthume de ses œuvres dans la collection de la Pléiade s'en tiendra au titre général d'*Œuvres complètes*<sup>7</sup> ; elle fera néanmoins place dans un quatrième volume à des *Écrits sur l'art*<sup>8</sup>, signalant peut-être ainsi

---

3. Voir à ce sujet, Jacqueline Bernard, *Aragon, la permanence du surréalisme dans « Le Monde réel »*, Paris, José Corti, 1984.

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

5. *L'Œuvre poétique*, Paris, Le Livre Club Diderot, 1974-1981, 15 volumes ; rééd., 1989-1990, 7 volumes.

6. *Œuvres romanesques complètes (ORC)*, I, II, III, IV, V, dir. Daniel Bougnoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997-2012 ; *Œuvres poétiques complètes (OPC)*, I, II, dir. Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

7. *Œuvres complètes*, I, II, III, dir. Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999.

8. Un tome IV d'*Écrits sur l'art* paraît en 2008 sous la direction d'Étienne-Alain Hubert.

la résistance du monde éditorial à l'effacement de toute distinction d'ordre générique.

Revenons à présent au débat théorique et à la faible place accordée au mot « fiction » dans les écrits des deux auteurs afin d'en tirer un premier enseignement.

## La fiction en littérature pensée hors du mot « fiction » ?

Notre propos se fonde sur une approche dissymétrique et néanmoins convergente.

Du côté de Breton, nous disposons de l'instrument lexicométrique mis au point par Henri Béhar, pionnier dans la numérisation des œuvres et par ailleurs éminent spécialiste de l'auteur : qu'il soit ici vivement remercié. Le relevé effectué par ce moyen ne signale que quatorze occurrences sur environ six mille pages. Sur le versant Aragon, malgré l'absence d'un outil comparable susceptible d'embrasser l'œuvre entière<sup>9</sup>, la publication récente du *Dictionnaire Aragon* semble indiquer une tendance similaire. Sur plus de mille pages, on ne trouve aucune entrée « fiction », alors que les catégories « poésie » et « roman » font l'objet de rubriques multiples. Même constat encore pour le *Dictionnaire André Breton*, d'une ampleur équivalente, qui ignore l'entrée « fiction » mais multiplie les rubriques autour de la catégorie « poésie » et n'ignore pas celle de « roman », même si, comme on pouvait s'y attendre, l'article synthétise ce que Breton rejette. Contester un genre, c'est encore lui reconnaître une forme d'existence.

L'hypothèse que nous posons en corollaire de ce constat est la suivante : la fiction est une création théorique de la fin du xx<sup>e</sup> siècle, culminant dans les années 1970-2000 et encore très présente au début du nouveau siècle en cours, en lien avec un usage dominant

---

9. « Pour ce qui concerne Aragon, j'ai fait l'an dernier une communication au colloque de Cerisy sur le traitement informatique qui a été fait de ses œuvres, et je suis arrivé à un constat attristant. Peu nombreux sont ceux qui se sont aidés de l'ordinateur. » (Henri Béhar, message personnel du 12 octobre 2019)

du terme dans le monde anglo-saxon voire latino-américain<sup>10</sup> et le succès envahissant des fictions filmées de tous ordres. La culture de masse comme la théorie<sup>11</sup> privilégient le sens restreint de la fiction, l'« agencement d'actions », donc la narration romanesque, opposée au récit factuel. On peut le vérifier chez Searle (1975), Hamburger (1977), Pavel (1986), Genette (1991), Cohn (1999), Schaeffer (1999). Quelques exceptions entretiennent l'idée de la fiction au sens de « procédure générale de l'esprit humain », selon une expression empruntée par Rancière à Mallarmé, redécouvert dans les années 1970 comme figure de l'avant-garde poétique<sup>12</sup> : c'est le cas de Bonnefoy<sup>13</sup> (2002) ou avant lui de Barthes<sup>14</sup> (1973). Faut-il éliminer un sens minoritaire au profit de l'autre ?

C'est ici que le détour par nos auteurs peut s'avérer fécond, si l'on comprend que l'affrontement se joue de leur côté à travers d'autres mots, notamment le mot *roman*. Arrêtons-nous un instant pour le montrer sur un échantillon prélevé parmi les usages exceptionnels du mot « fiction » dans les deux corpus.

Breton : « J'ai déjà trop fait état de mon peu d'appétit devant les œuvres de fiction pour qu'on attende de moi, sur le "nouveau roman", un jugement pleinement averti<sup>15</sup> ». En 1964, l'auteur de *Perspective cavalière* prend encore « fiction » et « roman » pour de quasi-synonymes<sup>16</sup>.

- 
10. Il est à noter que ces cultures utilisent à peu près le même mot (*fiction* en anglais, *ficción* en espagnol) issu de l'étymon latin *fiċtio*, lui-même dérivé du verbe *fiċgere* : feindre.
  11. John Searle, « Le statut logique du discours de fiction », *Sens et expression*, 1975, Paris, Minuit, 1982 ; Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1977], Paris, Le Seuil, 1986 ; Tomas Pavel, *Univers de la fiction* [1986], Paris, Le Seuil, 1988 ; Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991 ; Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction* [1999], Paris, Le Seuil, 2001 ; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.
  12. Voir à ce sujet l'essai de Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974. Mallarmé et Lautréamont y sont mis en avant comme les figures de proue de cette révolution poétique.
  13. Yves Bonnefoy, *Sous l'horizon du langage*, Paris, Le Mercure de France, 2002.
  14. Roland Barthes : « Dès qu'une pratique est prise en charge par un discours, il se produit une Fiction » (*Textes*, 1973, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, IV, p. 334.)
  15. André Breton, *Perspective cavalière*, 1964, *OC*, IV, p. 1033.
  16. Selon une première analyse dont nous ne pouvons ici faute de place donner le



Aragon :

Le dessein de fiction, et tout l'air aimable qu'il nécessite, les tours d'intelligence des fictionnaires de l'esprit, valent-ils tout ce comportement d'écriture et d'imprimerie, les épreuves corrigées, et les petits battements de votre cœur, mensuellement, à la mise en pages ? Un grand ridicule s'abat du ciel sur ce genre d'activité.

La « Lettre à M. Philippe Soupault », d'où sont extraites ces lignes, appartient au chapitre XVII du « Sentiment de la nature aux Buttes Chaumont », deuxième partie du *Paysan de Paris* (1926), un livre qui joue de l'équivoque générique. Aragon le publiera en 1974 dans son *Œuvre poétique* mais le situe différemment en 1969 dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* : « *Le Paysan de Paris* devint donc un roman, à condition de ne rien en dire<sup>17</sup> ». En dépit du ton caustique employé ici à l'encontre de celui qui dirige alors *La Revue européenne*, une certaine complicité réunit à ce moment Soupault et Aragon qui enfreignent l'un et l'autre l'interdit de roman posé par Breton. Lionel Follet à qui nous devons d'avoir identifié cette occurrence rare du mot « fiction » dans le corpus aragonien précise :

Au-delà d'une simple critique de l'activité journalistique (l'une des cibles du groupe surréaliste), j'entends sous ce « dessein de fiction » un synonyme assez transparent de la « volonté de roman » qu'Aragon défend d'autre part obstinément contre Breton – y compris dans ce *Paysan de Paris* que Breton a immédiatement soutenu contre les critiques du groupe<sup>18</sup>.

---

détail, une majorité d'emplois (10 sur 14) reprend le sens appelé devenir dominant de fiction comme invention narrative (sens 1) sans qu'on puisse y déceler une préférence de l'auteur. La notion de « fiction » n'étant pas encore un enjeu théorique, Breton se contente de suivre l'usage courant.

17. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 58.

18. Lionel Follet, remarque extraite d'un message personnel reçu le 12 décembre 2019. On doit entre autres à Lionel Follet l'édition la plus complète de *La Défense de l'infini* (Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1997, rééd. 2002).

Entre le *roman*, mot ancien, et la *fiction* devenue prépondérante dans le discours critique actuel, nous proposons d'introduire la catégorie de l'*Imaginaire* et son principe actif, l'imagination, dans sa double dimension de projection fantasmatique et de modélisation par la figure. Nous suivons à ce propos la suggestion de Bonnefoy commentant l'acception large de la fiction chez Mallarmé pour en faire apercevoir le double sens :

Il n'y a rien qui ait à être, rien qui soit l'expression d'un ordre réel sous les représentations que les mots construisent [...]. Leur seule vérité semble dans l'abandon que cette découverte doit l'inciter à faire de toute prétention à les employer pour autre chose que de la fiction. [...] [L]a vision étant troublée par la pensée, la chimère ou « glorieux mensonge », qui naît de la pensée par la voie du *concept* ou du *fantasme*<sup>19</sup>.

Le concept comme figure approchante de la vérité ou le fantasme comme abandon consenti au principe de plaisir, alternative au principe de réalité.

Pour appréhender la controverse sur le roman née au cœur du surréalisme, il nous faudra de surcroît inviter dans le débat une troisième catégorie, celle du Réel, un des antonymes de la fiction.

## Roman, surréalisme et réalisme, fiction et personnage

Pour Breton poète, le réel n'existe pas hors du langage. Le surréalisme serait l'extension de ce langage commun. Pour Aragon, si le réel n'est appréhendé que par le langage, il existe hors du sujet parlant et agit sur lui. Dès *Le Paysan de Paris*, l'écriture poétique s'ouvre au réel urbain dont les multiples détails matériels fascinent l'habitué du « Passage de l'Opéra ». « Le Songe du Paysan » clôt le livre sur l'intuition de ce qui dépasse la conscience du sujet écrivant : « L'image poétique se présente sous la forme du fait, avec tout le nécessaire

---

19. Yves Bonnefoy, *Sous l'horizon du langage*, p. 188 (nous soulignons).

de celui-ci » ; ou encore : « Il n'y a de poésie que du concret<sup>20</sup> ». La fresque *Le Monde réel* amplifiera sous la bannière du réalisme ce qui est alors entrevu. Breton, pour sa part, écrit en 1925 une *Introduction au Discours sur le peu de réalité* dans laquelle il affirme : « La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation<sup>21</sup> ? ». Pour Breton, le surréel visé par l'écriture poétique englobe le réel. Pour Aragon, le réel englobe l'écriture, y compris dans ses dérives imaginaires, et la hante comme l'ombre portée de ce qui excède la conscience du sujet.

L'interdit prononcé dans le *Manifeste* de 1924 contre le roman vise principalement le réalisme romanesque et sa prétention à rendre compte du réel. L'écrivain réaliste se heurte aux stéréotypes de langage, y compris dans les débuts codifiés : Breton cite en ce sens Valéry raillant l'incipit : « La Marquise sortit à cinq heures ». Cet anathème ne l'empêche pas d'apprécier le roman noir anglais (Lewis, Radcliff) et des romans à l'écriture onirique comme *En rade* (Huysmans) dans lesquels l'imaginaire tout puissant annule tout ancrage référentiel. La fonction mimétique du roman risque de surcroît de l'asservir à une thèse : on passerait presque naturellement des stéréotypes sur le réel à des idées préconçues à son propos, autrement dit à de l'idéologie. Pour répondre à ce reproche, Aragon s'est toujours contenté de renvoyer les critiques à la lecture de ses livres. Les commentateurs de son œuvre ont souligné l'épaisseur symbolique du roman aragonien, qui le situe au-delà de toute schématisation, au cœur de la condition humaine<sup>22</sup>.

L'autre reproche adressé par Breton au roman touche à la question du personnage, et semble, à front renversé, dénoncer un défaut de référentialité de la fiction romanesque lorsqu'elle prétend s'affranchir de la vérité autobiographique. L'écrivain le proclame au début de *Nadja* :

20. *Le Paysan de Paris*, OPC, I, p. 292-293.

21. André Breton, *Introduction au Discours sur le peu de réalité*, Commerce, 1925, Gallimard, 1927, OC, II.

22. Voir à ce sujet, par exemple, Daniel Bournoux, Notice des *Voyageurs de l'impériale*, ORC, II, p. 1363-1396.

Je persiste à réclamer des noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé<sup>23</sup>.

Quatre ans plus tôt, Breton récuse déjà l'idée que le personnage puisse être autre chose qu'une figure de soi-même :

L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces.

Breton écrit des récits à la première personne s'autorisant la divagation poétique mais conservant au nom de la contrainte de transparence un ancrage référentiel. Pour Aragon l'opacité partielle du personnage ouvre l'écriture romanesque à l'altérité. L'enjeu cognitif de cette expérience ne tient pas seulement à la transformation par l'écriture du sujet biographique en personnage, mais, sur l'autre versant, à la lecture permise par le masque du personnage. *Théâtre / Roman* (1974) exemplifie une dernière fois ce passage par l'altérité en mettant en miroir le théâtre au figuré de la scène d'écriture-lecture et le théâtre comme institution sociale et argument narratif :

Et voilà bien le terme qui manquait : l'acteur ne se borne pas à transmettre les mots de l'auteur, il les fait ceux d'un personnage. Vous me direz que l'auteur en mettant à sa disposition des mots à répéter entendait bien transformer l'acteur en personnage, mais en ce personnage-là ? En tout cas, il n'y a personnage pour une pièce ou un roman, qu'autant qu'il y a un acteur ou un lecteur, cette variété de l'acteur, et il n'est pas tout à fait sûr que ce personnage, qui

---

23. *Nadja*, 1928, OC, I, p. 651.

prononce ou lit les mots soit la chair et la pensée de l'auteur, il ne saurait s'expliquer par un simple effet de miroir<sup>24</sup>.

Si les deux esthétiques divergent à propos de l'autonomie partielle du personnage de roman, elles s'accordent pour accueillir une forme affaiblie de personnage, la figure mythologique, comme moyen d'approfondir la quête de vérité sur soi. On peut en ce sens rapprocher Jacqueline Lamba-L'Ondine dans *L'Amour fou* (1937) et Elsa-Leila dans *Le Fou d'Elsa* (1963).

Transposée en termes actuels, cette divergence de vues peut se formuler ainsi.

En refusant le roman soupçonné d'excès de réalisme, Breton refuse la Fiction 1 fondée sur le jeu différentiel entre le factuel et le fictionnel. La soumission de notre perception du réel à notre « pouvoir d'énonciation », conformément à la leçon de Mallarmé, paraît consacrer la Fiction 2 comme modalité unique et générale.

La pratique aragonienne conduit en revanche à envisager des acceptions différenciées et des seuils de fictionnalité au sein de la catégorie « roman ». Elle valide, autour du personnage, le sens 1 de fiction, par l'opposition du roman au récit factuel, comme dans *Aurélien*. Mais elle accueille aussi le sens large 2, en ménageant, par la pratique éditoriale, une compréhension différenciée. *Le Roman inachevé*, par exemple, est publié comme œuvre poétique. Cette autobiographie en vers est appelée « roman » pour signaler que le discours sur soi n'échappe pas à une forme de fabrication fictionnelle. Aragon y multiplie le recours aux figures mythologiques pour dire son histoire. Déjà, en ce sens, le *Traité du style* évoquait « l'auteur et celui qui s'en lave les mains » : « deux êtres également fictifs<sup>25</sup> ». De la même façon, encore, *Henri Matisse, roman* (1971) repose sur une acception élargie de la catégorie de roman. Cette méditation sur le rapport artistique de l'écrivain Aragon au peintre Matisse, deux sujets ancrés dans le monde référentiel, est romanesque au sens où le discours du critique d'art est inséparable d'une aventure

24. *Théâtre / Roman, ORC*, V, p. 1191.

25. *Traité du style*, 1928, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », p. 231.

intellectuelle et humaine<sup>26</sup>. Mais Aragon va plus loin encore, donnant à envisager un troisième degré du roman applicable à la théorie littéraire. La théorie, supposée plus objective par sa visée et le contrat social auquel elle répond, conserve un coefficient d'imaginaire, donc de fictionnalité. Tel nous paraît être le sens attribué au mot roman dans ce passage de l'essai *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* :

J'écris cette note pour tenter d'introduire dans l'esprit du lecteur une méthode qu'il appliquerait par la suite sans que je l'y sollicite du *Paysan de Paris* au *Fou d'Elsa*, et au-delà, jusqu'à ce roman-ci<sup>27</sup>.

À vrai dire, Aragon ne joue qu'à moitié ici le rôle du théoricien. Si la collection « Les sentiers de la création » dans laquelle il publie son essai pose le contrat implicite d'une réflexion de cet ordre, invitant les artistes sollicités à formuler une réponse générale sur « la création » à partir de leur expérience personnelle (« les sentiers »), lui-même met l'accent sur ce dernier trait en donnant à son titre un intitulé

---

26. Les niveaux de sens 1 et 2 du mot « roman » ne sont séparés ici que pour la clarté de l'analyse. Les romans avec invention de personnages ressortissent aussi, comme tout type d'écrit, à la fiction 2. En revanche, certaines œuvres comme *Le Paysan de Paris*, ne sont romans qu'au sens 2. En ce sens, ce livre ne diffère pas de *Nadja* : peut-être est-ce la raison pour laquelle Breton défendit celui qui était encore son ami, lors d'une lecture publique devant le groupe surréaliste et contre l'avis des autres auditeurs. La superposition des niveaux de sens du mot « roman » dans certaines œuvres explique sans doute que certains commentateurs aient surtout été sensibles dans l'écriture d'Aragon à la confusion générique. Il nous semble que la pratique est plus subtile, conjuguant la confusion et la distinction des genres (Voir à ce sujet notre article, « Aragon et les philosophes : la pensée littéraire et les catégories », *Texto ! Textes et cultures*, vol. XXV, n° 1-2, 2020, [hal-02972690](https://doi.org/10.1017/hal-02972690)). Si le pôle de l'Imaginaire pousse fortement l'auteur vers la confusion, sa pratique socialisée de l'écriture joue en sens inverse. Cette difficulté se retrouve à propos de la fameuse formule du « mentir-vrai » avancée en 1964 comme art romanesque dans la nouvelle éponyme « Le mentir-vrai » (*ORC*, IV). L'embarras de la plupart des commentateurs tient au croisement dans cette expression des sens 1 et 2 de la fiction romanesque. Avec la notion de vérité, on rejoint le sens élargi de « roman » comme pratique poétique du langage, mais en confondant non sans malice ou provocation l'invention romanesque (fiction 1) et le mensonge, Aragon crée autour de sa formule une sorte de clair-obscur invitant à la méditation sur la complexité de la fiction romanesque.

27. *Les Incipit*, op. cit., p. 54.

à la première personne. Il n'empêche : l'emploi différentiel du mot « roman » dans ce contexte éditorial permet de penser le caractère fictionnel de la théorie elle-même ; la modélisation conceptuelle ou figurative y est majoritaire, sans que l'imaginaire fantasmatique puisse totalement être exclu. Pour le dire autrement, du degré 1 au degré 3 de la fiction, les deux formes de l'imagination, fantasmatique et modélisante-figurative, se croisent selon un dosage variable. Prépondérant dans le sens 1 du roman, l'imaginaire fantasmatique recule dans les deux autres formes au profit de son concurrent : la figuration poétique « au plus juste ».

Qu'il s'agisse de roman ou de fiction, la possibilité d'un clivage interne d'une même catégorie paraît liée à l'usage socioculturel qui en est fait. Elle renvoie à de nouvelles catégories, l'Imaginaire, mais aussi, comme on va le voir, l'homogène et l'hétérogène.

## Poésie, analogie, vérité et fiction

Pour Aragon, la catégorie « poésie » semble proche de celle de « roman » au sens 2, comme dimension créative de tout langage confronté au réel, sans se laisser enserrer dans une définition univoque<sup>28</sup>. Chez Breton, on note une hésitation liminaire. Le premier *Manifeste* paraît contourner un terme suspect de connivence avec la littérature, lui préférant le nouveau vocable, étendard du groupe : « SURREALISME [...] : dictée de la pensée en dehors de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale<sup>29</sup> ». Mais la notion peut être revendiquée sous condition de lui trouver de nouveaux modèles : « Les "beau comme" de Lautréamont constituent le manifeste même de la poésie convulsive<sup>30</sup> ». Poésie et surréalisme tendent alors à se confondre.

28. Du *Traité du style* au somptueux texte de 1974, « J'appelle poésie cet envers du temps », on trouve sous sa plume différentes définitions de la poésie, objet insaisissable.

29. *Manifeste du surréalisme*, 1924, *OC*, I, p. 328.

30. *L'Amour fou*, *OC*, II, p. 679.

Cette poésie de l'écriture surréaliste perpétue le rêve du romantisme allemand de transcender les savoirs. Son horizon est le point sublime qu'on retrouvera en 1937 dans *L'Amour fou* et dont le *Second manifeste du surréalisme* donne dès 1930 une première définition :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point<sup>31</sup>.

Le rêve de connaissance absolue suppose que serait annihilée la frontière entre le monde objectif et la subjectivité du poète. L'image du cristal, dans *L'Amour fou*, en constitue l'équivalent métaphorique, mais nous avons montré ailleurs que la pratique poétique de Breton déborde par d'autres métaphores ce rêve de transcendance<sup>32</sup>. Aragon n'est pas insensible à ce rêve avec lequel joue son écriture, mais c'est à ses personnages qu'il attribue le « goût de l'absolu », à Michel dans *La Défense de l'infini* ou à Bérénice dans *Aurélien*.

L'idée d'un absolu poétique conduit Breton, dans l'après-guerre, à accorder une place grandissante à l'analogie. L'éloge antérieur des « beau comme » à la manière de Lautréamont en était la préfiguration, même s'ils soulignaient le caractère insolite du rapprochement poétique, avec son coefficient d'hétérogénéité. C'est aussi en ce sens que le premier *Manifeste* avait pu célébrer l'image selon Reverdy<sup>33</sup>.

En 1948, *Signe ascendant* va plus loin :

Seul le dé clic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus

---

31. *Second manifeste du surréalisme*, 1930, *OC*, I, p. 781

32. Voir à ce sujet notre article, « Cristal et sempervivum : l'écriture allégorique dans *L'Amour fou* d'André Breton », *ASTU*, 2003 ([hal-02994557](https://doi.org/10.1017/S0005000003000000)), repris dans notre essai, *Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004, chapitre II.

33. « Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. » (*OC*, I, p. 324).



exaltant dont nous disposions est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou tu<sup>34</sup>.

La dimension idéaliste du rêve analogique prend toute sa mesure dans *L'Art magique* (1957) :

On reconnaît ici [...] la célèbre théorie de Baudelaire quant à la puissance et à la structure même de l'imagination, « positivement apparentée avec l'infini », et qui a été « au commencement du monde » l'analogie et la métaphore. C'est au nom des pouvoirs de l'imagination que Baudelaire fait de la religion entendue au sens large, « la plus haute fiction de l'esprit humain ». Cette théorie ne commande pas seulement le sonnet « Correspondances » où s'ouvre la forêt de symboles que va hanter toute la poésie moderne, elle est aussi omniprésente dans l'œuvre du critique d'art on ne peut plus qualifié que fut Baudelaire, même si l'on regrette qu'il ait cru devoir se réclamer de Swedenborg [...]»<sup>35</sup>.

On notera au passage l'emploi du mot « fiction », confondue positivement avec la toute puissance de l'imagination poétique. La mention finale de Swedenborg en est l'aboutissement. La distance prise avec ce dernier tient de la dénégation.

Aragon, dès l'époque surréaliste, colore ce rêve de magie poétique d'une forte pointe d'ironie. *Traité du style* déclare avec impertinence : « Ah qui dira le mal que font les métaphores, les torts du mot Analogie, le poids écrasant des correspondances baudelairiennes<sup>36</sup> ? » De même, deux ans plus tôt, le « Discours de l'imagination » célébrant la puissance de l'image poétique dans *Le Paysan de Paris* sonne comme un manifeste aragonien du surréalisme. Mais on n'oubliera pas qu'il est introduit par la mise en scène carnavalesque de son énonciateur :

34. « Signe ascendant », 1948, *La Clef des champs*, 1953, OC, III, p. 768.

35. *L'Art magique*, 1957, OC, IV, p. 66-67.

36. *Traité du style*, p. 51.

À ce moment apparaît l'Imagination, telle que l'intelligence la décrit : c'est un vieillard grand et maigre, avec des moustaches à la Habsbourg, une longue redingote fourrée, et un bonnet à poil ; sa figure est animée de tics nerveux [...]. Une seule chose paraît vraiment bizarre en lui : c'est qu'il marche avec un patin à roulettes au pied gauche, le droit posant directement à terre<sup>37</sup>.

La distance prise vis-à-vis de l'absolu poétique et de l'analogie comme promesse d'unité n'exclut pas une certaine fascination. Un poème du *Roman inachevé*, « Tu m'as trouvé comme un caillou que l'on ramasse sur la plage », additionne jusqu'à épuisement de la figure trente-deux variations de la structure comparative censée exalter le sentiment amoureux. Le lyrisme aragonien côtoie toujours l'abîme. Le lien entre le désordre du monde ressenti par le poète et le désordre rhétorique apparaît 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 ». 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<sup>38</sup> ». La souplesse formelle du *Roman inachevé* qui conjugue tous les mètres et joue de la rupture avec de longs passages en prose marque une distance vis-à-vis de l'analogie : quand le vers lyrique semble restaurer une unité factice, la prose poétique vient rompre la cadence et réintroduire l'hétérogénéité métonymique du réel, porteuse d'énigme.

Mallarmé en son temps avait déjà suggéré l'ambivalence de la figure analogique dans son poème « Le Démon de l'analogie ». Lorsque la comparaison ou la métaphore se heurtent au chaos du réel, une autre figure prend le relais : l'oxymore, qui signale une fracture non résolue. Dans sa définition de 1974, Aragon en joue à plein :

---

37. *OPC*, I, p. 189

38. Vers à retrouver dans *OPC*, II, p. 218, 228, 229.

J'appelle poésie cet envers du temps, ces ténèbres aux yeux grands ouverts, [...] cette dénégation du jour, où les mots disent aussi bien le contraire de ce qu'ils disent que la proclamation de l'interdit, l'aventure du sens et du non-sens<sup>39</sup>.

Breton de son côté n'ignore pas cette figure, que l'on retrouve amplifiée, de *Nadja* à *L'Amour fou* : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas<sup>40</sup>. » Tout se passe comme si, pour reprendre la distinction opérée par Gracq<sup>41</sup> entre les deux modalités de l'écriture chez Breton – exposé concerté [à caractère réflexif] et automatisme surréaliste –, l'affirmation de l'unité analogique, accentuée dans les œuvres réflexives de l'après-guerre, restait durablement concurrencée par les images, plus intuitives. Ainsi, dans un texte tardif comme « Pont-Levis<sup>42</sup> », qui relève plutôt de l'exposé concerté, on remarquera l'image de la forteresse et de sa porte d'accès, quelque chose comme un de ces seuils dont l'auteur des *Vases communicants* s'employa sa vie durant à minimiser l'importance.



La focalisation du débat entre les deux auteurs autour de la catégorie « roman », en lieu et place de la catégorie « fiction », contribue selon nous à éclairer la dimension historique de la théorie littéraire en soulignant l'apparition tardive dans le siècle de la fiction comme objet problématique.

L'enquête aura montré aussi que le refus ou la revendication du roman comme genre littéraire digne de considération ouvre sur d'autres catégories : le réel et l'imaginaire, l'ordre et le désordre.

39. « J'appelle poésie cet envers du temps », *OPC*, II, p. 1407.

40. *L'Amour fou*, *OC*, II, p. 687. La dernière phrase de *Nadja* disait déjà : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas ».

41. Julien Gracq, *André Breton* [1948] ; repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, p. 495.

42. « Pont-Levis », 1962, in *Perspective cavalière*, 1970, *OC*, IV. Pour la récurrence de cette image du pont-levis, symbolisant la communication entre monde extérieur et le monde intérieur, voir Notice, *OC*, IV, p. 1429.

En refusant le roman (réaliste), Breton affirme la prééminence de l'imagination poétique sur toutes les représentations. Comme ce fut le cas pour Mallarmé, sa position radicale interroge de façon persistante les illusions prétendant gommer la part d'imaginaire inhérente à tout acte verbal.

La revendication du roman par Aragon demeure également actuelle par la triple acception qu'elle permet d'envisager. Si l'on s'interroge aujourd'hui à propos d'un sens unique ou double de la fiction, Aragon, sous l'étiquette « roman », suggère trois niveaux de sens : le « roman-roman », avec ses personnages, proche de la fiction 1 et opposé au récit factuel, un sens affaibli et plus large de roman identifié à la créativité du langage (fiction 2), un sens encore dilué (fiction 3) appliqué à la théorie. En dépit de la visée objective du discours théorique, le mot « fiction » signale la part conjecturale de toute construction mentale.

Le débat entre acception unique et acception diversifiée des catégories met également en lumière le rôle des contextes énonciatifs et éditoriaux, renvoyant les questions littéraires à leur structure relationnelle. En ce sens, on aura vu s'opposer deux conceptions de la vérité poétique, absolue ou relative, deux approches de l'inconscient dans l'écriture, l'une exposée par transparence au pouvoir d'élucidation du scripteur, l'autre renvoyant le déchiffrement du grimoire poétique au lecteur.

Il s'agit enfin de savoir si l'écrivain, dans la cité, détient un savoir supérieur ou si la vérité littéraire est soumise à d'autres forces objectivables, ce qui conduit à de nouvelles alternatives : une poésie traversée par l'Histoire ou une poésie subsumant l'Histoire, une mythologie moderne, allégorie exposée au déchiffrement d'autrui, ou la réinvention d'une forme éternelle de la mythologie. Mais ceci serait une autre histoire...

Alain Trouvé  
CRIMEL, Université de Reims Champagne-Ardenne