

Exposé soutenance

Monsieur le Président du jury, chers membres du jury,

Je suis heureuse de soutenir ma thèse aujourd'hui devant vous, c'est-à-dire d'avoir la chance de pouvoir parler de ma recherche avec chacun de vous dont j'estime grandement le travail. Je vous remercie donc vivement d'avoir accepté de lire et d'examiner mon étude. Je me tourne en particulier vers ma directrice de thèse, que je remercie de m'avoir si bien guidée et accompagnée.

Cette thèse s'enracine dans le plaisir – et même la jubilation – que j'éprouve à lire Aragon : il y a de la grandeur chez lui, et de la beauté – de celles qui emportent. La *dérive*, ce fut donc d'abord une impression de lecture, subjective. Lorsque j'ai découvert ses romans (en commençant par *Les Voyageurs de l'impériale*, grâce aux cours de M. Louette), j'ai été surprise du décalage entre ce que j'imaginai d'Aragon et ce que je lisais : l'immense fougue, la force anarchique qui grondent sous les mots contrastaient si singulièrement avec l'image pour le moins disciplinée de l'homme et de l'écrivain, dont chacun connaît bien sûr la soumission à son parti.

Constater ce contraste, cette tension chez Aragon n'est pas original : Daniel Bounoux est l'un des premiers à avoir fait apparaître la puissance d'excès dans l'œuvre, ouvrant une voie nouvelle dans la critique aragonienne. On a alors souvent expliqué la dualité d'Aragon d'un point de vue psychanalytique – Julia Kristeva, au premier chef, qui a présenté l'engagement communiste et son reflet dans l'œuvre à cette époque (le cadrage esthétique) comme des « garde fous » qui auraient permis à Aragon d'endiguer son penchant mortifère à la dispersion. Ce qu'il restait à faire, c'est une approche littéraire, qui étudie ce que recouvrent ces deux pôles centrifuges et centripètes dans l'écriture même d'Aragon.

J'ai donc voulu contribuer à montrer qu'Aragon-écrivain-romancier est bien plus libre qu'on ne le croit trop souvent encore. Mais si mon but général est resté le même, mon sujet a en revanche beaucoup évolué au fil du temps : mon projet initial était beaucoup plus large que ce à quoi il a finalement abouti.

L'image aragonienne de la *dérive* s'est en effet d'abord imposée, avec mon directeur de Master 2, M. Louette, pour rendre compte d'un principe d'écriture, recouvrant toutes

les formes d'écart et de démesure dans les romans d'Aragon. L'une de mes plus grandes difficultés a donc été de délimiter ce sujet – concrètement et théoriquement.

Concrètement, pour commencer : non seulement le corpus était immense – plus d'un demi-siècle d'écriture, soit environ dix mille pages de texte –, mais les perspectives étaient elles-mêmes infinies. En variant les points de vue, la *dérive*, cela pouvait être presque tout, dans l'œuvre d'Aragon : le spectre sémantique du mot, aussi vaste qu'indéterminé, ouvrait le champ à toutes les formes d'hétérogénéité chez lui, ce qui conduisait à faire de la « dérive » une catégorie « fourre-tout » n'ayant plus rien d'original ni de propre à Aragon.

Mais en définitive, c'est ce long et minutieux travail de repérages multiples qui m'a permis de découvrir une ressemblance entre certains passages, qui cristallisaient exactement la troublante et saisissante impression de lecture que je cherchais à mettre au jour, derrière le mot *dérive*. Par moments, la plume d'Aragon s'emporte selon un mouvement propre, sans principe directeur, de façon purement expressive – à *la dérive*, mais magnifiquement, tant la prose devient alors éblouissante. C'est à ce moment-là que j'ai eu le sentiment si agréable, pour celui qui cherche, de trouver quelque chose.

Premièrement, parce que ces dérives produisent un effet radicalement différent des digressions que pratique aussi Aragon, et donc qu'elles n'ont pas du tout la même fonction pour lui : lorsqu'il digresse, Aragon adopte une posture de maîtrise pour expliquer quelque chose et dessiner ainsi les contours de son « je » – voici ce que « je » pense de tel ou tel sujet – ; lorsqu'il dérive, il renonce au contraire à l'analyse et au surplomb, en s'engouffrant dans l'évocation, de façon pleinement sensible. Dérive et digression se sont clairement séparées pour moi à ce moment-là, alors même que la dérive aurait pu être l'équivalent métaphorique, plus large, de la digression.

Originales, les dérives m'ont semblé l'être aussi, deuxièmement, parce qu'à ma connaissance, la forme qu'elles prennent chez Aragon est sans exemple dans la littérature.

C'est ainsi que j'ai commencé à resserrer mon sujet, en reliant entre eux ces passages que ni Aragon, ni la critique n'avaient rapprochés, et en rattachant ce qui était un effet de lecture, diffus, à un phénomène d'écriture précis, identifiable dans le texte.

Mais il ne suffisait pas d'avoir mis au jour ce phénomène pour le faire exister, encore fallait-il parvenir à le théoriser. Je me suis alors trouvée devant une triple difficulté. Celle d'abord de travailler sur une image : certes, la force suggestive de cette image de la dérive permettait de rendre compte au plus juste de la richesse et de la

complexité de cette forme d'écriture. Mais on sait que ce choix contraint à redoubler d'exigence intellectuelle, tant est grand le risque de l'imprécision et du manque de rigueur. Aussi me suis-je efforcée de m'interdire autant que possible l'usage de la métaphore pour décrire, définir et analyser la dérive, sans toutefois y parvenir complètement. Il m'a fallu aussi distinguer la dérive propre à Aragon de l'utilisation très générale et floue du mot *dérive* dans la philosophie et dans la théorie littéraire au XX^e siècle, qui étaient complètement étrangères à Aragon.

La deuxième difficulté que j'ai rencontrée a été de faire face à la confusion critique qui règne plus largement sur la question des écarts textuels. En effet, pour parvenir à définir clairement la dérive, je ne pouvais procéder que par comparaison, en la distinguant d'autres formes voisines et connues, la digression au premier chef. Il était donc indispensable d'identifier puis de déconstruire l'idéologie de la transgression véhiculée depuis les années 1980 par la thèse de référence sur la digression, celle de Randa Sabry. Concrètement, les définitions que celle-ci propose sont incompatibles et impraticables, puisqu'elles conduisent à exclure la plupart des digressions telles qu'elles apparaissent dans la littérature, mais ces définitions font pourtant autorité. Il m'a donc fallu élaborer d'abord une définition plus opératoire de la digression, pour pouvoir ensuite comparer efficacement les digressions et les dérives chez Aragon.

Enfin, la troisième et dernière difficulté majeure dans la délimitation du sujet a été de m'affranchir du discours d'Aragon lui-même sur la dérive et surtout sur la digression et sur la parenthèse, puisque ce dernier parle de ces notions en poète, et non en théoricien. Il peut sembler vain, *a posteriori*, d'être entrée autant dans le détail de son argumentation, au seuil de mon travail, pour finalement en constater l'inutilité d'un point de vue théorique, mais il était impossible de tirer une quelconque conclusion sans dénouer pas à pas le savant embrouillamini auquel se livre Aragon. Il était d'autant plus nécessaire de faire le point que la critique aragonienne s'est souvent emparée de cette notion de parenthèse, en faisant comme si l'on avait affaire à un objet défini, alors que la parenthèse n'a aucune unité dans le discours d'Aragon et que, par conséquent, personne n'entend la même chose sous ce terme. Nous pourrions revenir, lors du débat, sur les métaphores et formules d'Aragon que j'ai moi-même redéfinies pour les appliquer à la dérive.

Ces difficultés, ajoutées à la conscience de traiter une question périlleuse, ont fait que j'ai passé sans doute trop de temps, pendant ces années de recherche, à définir mon sujet, tenaillée que j'étais par les scrupules. Il a fallu finalement que la vie m'éloigne de

ce travail pour que je parvienne à l'achever : une maturation s'est faite sans que j'y pense, aidée par l'expérience de l'enseignement en classe préparatoire qui m'oblige à aller à l'essentiel et à faire comprendre des choses complexes, clairement et simplement. J'ai donc repris ma thèse avec une hauteur de vue que je n'avais pas eue jusque là, la réécrivant entièrement d'un trait, en recherchant désormais la concision et l'efficacité.

J'ai resserré mon sujet sur ce que j'avais trouvé, à savoir sur ce qui me semblait vraiment original dans le vaste ensemble de la démesure romanesque chez Aragon : ces passages surprenants de dérive, qui n'avaient pas été étudiés ni identifiés en tant que tels. Au lieu de les inclure dans une catégorie plus vaste, ou d'articuler acrobatiquement ce sens textuel de la dérive à un hypothétique sens métaphorique (comme celui des personnages à la dérive, par exemple), je n'ai gardé que ce qui donnait prise dans le texte et l'éclairait d'un jour nouveau. Le plan s'en est trouvé naturellement resserré, selon un schéma simple, classique, en deux parties : délimitation puis définition de la dérive dans la première ; principaux enjeux dans la deuxième. Même si la concision a aussi ses limites, j'y reviendrai, je suis contente d'être parvenue à me détacher suffisamment de mon objet dans le style et dans la composition de mon travail, donc de n'avoir pas dérivé à mon tour, malgré la vertu entraînante des dérives aragoniennes, et l'empathie que j'ai pu éprouver pour la démarche de mon auteur. Une fois la définition de la dérive posée, la difficulté de défricher une terre inconnue, avec laquelle j'ai été aux prises si longtemps, s'est retournée en un sentiment de liberté assez exaltant, qui m'a donné l'énergie d'achever.

Venons-en à présent, justement, aux principaux résultats auxquels ont abouti ma recherche : quel sens a la dérive dans l'œuvre, pour Aragon et pour le lecteur ?

Il me faut commencer ici par rappeler ceci : que ce qui m'a permis de rapprocher ces différents passages dans les romans, c'est d'abord leur grande unité formelle : la dérive libère un élan verbal de façon antiméthodique, sur le mode de la parataxe, sans hiérarchie, par l'écriture libre des phrases nominales et des énumérations accumulées. Mais quand j'ai comparé ces passages entre eux, j'ai été surprise de découvrir que cette unité allait bien au-delà de la forme, et touchait à leur contenu même : quels que soient les romans, donc la période d'écriture, ce sont toujours les mêmes thèmes, les mêmes structures profondes de son imaginaire qu'Aragon retrouve lorsqu'il dérive : solitude essentielle, pulsion de mort, désorientation, refus des certitudes et des limites, culpabilité, goût du secret, de l'inavouable, de l'indicible.

Seule la connaissance d'Aragon et la mise en regard des dérives entre elles permet de reconnaître dans ces textes une même expression du « je » lyrique de l'auteur, par delà le « je » des différents narrateurs-personnages à qui les dérives sont attribuées, ce qui modifie complètement leur sens. Ces passages *a priori* obscurs s'avèrent donc, secrètement, être de véritables épiphanies de l'auteur lui-même. Loin de la dispersion qu'on pourrait spontanément supposer, voire de l'éclatement du sujet, c'est un rassemblement paradoxal du moi qui advient en définitive, à la faveur de la dérive.

Trouver une telle unité dans ces passages m'a confirmé qu'il y avait là quelque chose d'important pour Aragon et d'irréductiblement personnel – d'intime même –, qui ne pouvait que se répéter. D'où la permanence de cette écriture des abîmes, à des degrés divers, dans l'œuvre romanesque, même si une évolution est également sensible : entre les premières dérives relativement intellectualisées et resserrées, peu inquiétantes, des récits surréalistes, et les dérives magistrales, d'une noirceur terrible, qui se multiplient dans les derniers romans, on perçoit le poids d'une vie, mais peut-être aussi le contre-coup du refoulement dont la dérive a fait l'objet des années 1930 aux années 1960.

Les moments de dérive ont en effet sans doute représenté pour Aragon un exutoire, dans la mesure où cette échappée lui a permis d'exprimer une autre face de lui-même, souvent cachée et réprimée derrière l'image rangée de l'homme et de l'écrivain. Ce n'est bien sûr pas la seule façon qu'il a eue de se libérer dans son œuvre de ce conformisme apparent, mais c'est sans doute la plus personnelle, et la plus libre, aussi, puisqu'Aragon s'y abandonne, par delà le travail évident de ces passages. Ce travail, qui empêche de parler d'incontrôlé autrement que comme d'un effet, n'est pas en contradiction avec la libération d'une vérité de soi, à la faveur de ce mouvement propre, pour l'auteur. La dérive, à l'inverse de l'automatisme surréaliste, n'a de sens que comme *art*, au sens propre de *technè*, puisque c'est par l'écriture et par le génie qu'une telle unité de soi peut advenir. C'est la raison pour laquelle j'ai intitulé ma thèse « *l'art de la dérive* », formule qui semble convenue mais qui permet, de façon immédiatement parlante, de dégager l'image de la dérive du mythe de l'inspiration conçue comme jaillissement spontané de l'écriture ; cela permet également de délivrer le mot *dérive* de son sens moral, négatif.

On comprend alors la jubilation d'Aragon à dériver, alors même que c'est un désarroi dévastateur qui se libère : l'anéantissement du sujet qui s'exprime est en réalité conjuré par la puissance créatrice de la dérive. Le romancier et le poète y sont en effet réunis : on retrouve la confusion des genres qu'Aragon aime tant, mais d'une façon inédite, dépassant chacun des deux genres. D'une part, la dérive ne se confond pas avec

la prose poétique, ce qui n'aurait rien de propre à Aragon : son essence est plus précisément lyrique, puisque c'est une énonciation pleinement subjective qui s'abandonne à la logique associative des mots, dans un effet rythmique d'accélération. D'autre part, la dérive n'apparaît pas dans la poésie d'Aragon, où les associations verbales restent toujours centrées et limitées par le cadre du vers ou du poème.

C'est donc dans la forme plus libre du roman que la dérive peut se déployer, mais en dépassant là aussi le roman, puisqu'elle s'affranchit des contraintes du genre – celles du primat de l'action, de l'avancée, de la construction réaliste ou tout du moins cohérente des personnages. La dérive suspend le temps du roman pour rejoindre le temps de l'auteur et ouvrir à une expérience tout intérieure, sans pour autant apparaître comme une pause narrative – c'est là sa force – puisqu'elle se donne dans toute sa fulgurance.

Aragon se retrouve, quand il dérive, et pourtant, répugnant à se fixer d'une quelconque manière, il se rend en même temps insaisissable. L'écriture de soi y est donc singulièrement glissante : Aragon multiplie les points de vue qui l'habitent sur ses propres hantises, points de vue qui se contredisent parfois, tout en dépassant la contradiction. Par exemple, le mélange des voix burlesque et lyrique, si fréquent au sein de la dérive, permet d'autoriser l'émotion tout en la tenant à distance. Loin d'assurer les contours du « je », la dérive les laisse libres, c'est-à-dire ouverts à un dévoilement potentiellement infini, par nature inachevable. Fuyant toute certitude, Aragon ne raconte rien de lui lorsqu'il dérive : ses images matricielles s'imposent dans leur mystère, par leur seule force suggestive ; leur origine se dérobe dans la foule de leurs occurrences, comme elle semble se dérober à l'auteur lui-même.

Par là même, le désir de maîtrise dans l'œuvre d'Aragon ne se comprend que comme contrepoids à cette force qui pousse l'auteur à s'abandonner, au contraire, de façon sans doute aussi exaltante qu'angoissante pour lui. Le rapport au lecteur, dans la dérive, est en définitive paradoxal : la dérive est en apparence uniquement tournée vers soi – non sans complaisance –, tant l'expression semble l'emporter sur la communication. Mais cette écriture du secret, ce « roman silencieux de [s]oi » pour reprendre les mots d'Aragon, sont aussi un appel à la connivence, laissant percevoir le désir d'être reconnu dans cette écriture qui lui est si propre et qui l'exprime si intimement.

J'en viens à présent aux difficultés postérieures à la genèse du sujet déjà évoquée, et aux limites de mon travail. Tout d'abord, mon corpus était très déséquilibré, la grande majorité des dérives se trouvant dans les derniers romans et, dans une moindre mesure, dans les récits surréalistes ; dans les romans du cycle et dans *La Semaine sainte*, la dérive à proprement parler n'apparaît qu'amorcée et contenue. Cette difficulté m'est finalement devenue précieuse, car elle a été un moyen d'aiguiser mon analyse, en m'obligeant à discerner des germes de dérive, à partir de quelques mots seulement. Mais il est vrai que j'ai limité mon étude à un exemple emblématique dans chacun d'eux, en laissant de côté un certain nombre de cas-limites, qui auraient permis une typologie plus graduelle. Je ne l'ai pas fait pour trois raisons principalement.

La première est que je voulais éviter que mon travail ne vire à la taxinomie formaliste, puisque la première partie de ma thèse comportait déjà beaucoup de distinctions entre notions, notions que je m'étais efforcée de ne pas opposer sommairement, en montrant par exemple comment Aragon cédait parfois à la dérive au sein d'une digression. La deuxième raison est que j'ai craint d'obscurcir et de compliquer inutilement mon propos en choisissant des exemples plus incertains, alors même que chaque exemple emblématique de dérive m'obligeait déjà en lui-même à des distinctions fines, qui mettaient à l'épreuve ma définition : dans ma deuxième partie, j'ai montré par exemple comment la dérive lyrique est stoppée par la prose poétique épique et par le lyrisme amoureux, ou encore comment la rêverie, *a priori* propice à la dérive, la retient finalement dans *Aurélien*. Enfin, dans le cadre de cette thèse, il m'a semblé plus pertinent de ne pas multiplier les exemples au risque des redites ; mais l'étude des cas hybrides est un prolongement possible à donner à mon travail, pour plus d'exhaustivité.

Je ne suis d'ailleurs pas parvenue à éviter complètement les répétitions : même si j'ai essayé de montrer quelque chose de différent à travers chaque exemple, en variant les plans d'analyse, la forte unité des dérives entre elles, soulignée plus haut, m'a conduite à quelques recoupements.

La méthode inductive que j'ai suivie dans ma deuxième partie, de façon systématique, a pu nuire également à la synthèse, même si j'ai essayé de ressaisir régulièrement le fil du propos par des conclusions partielles. Si je suis partie des exemples dans la rédaction de cette partie, c'est que cela correspondait au mouvement même de ma recherche : les enjeux de la dérive, je ne les ai en effet trouvés que de l'intérieur des textes eux-mêmes, en creusant un à un ces exemples, qui s'avéraient

toujours plus riches et plus complexes que ce dont j'avais eu l'intuition. Même si je savais où j'allais, pour l'essentiel, j'ai fait des découvertes importantes au cours de la rédaction de cette partie, grâce à ces microlectures. Raisonner à partir des cas particuliers, c'était donc pour moi laisser place à la surprise dans la démonstration, et me permettre de pousser plus loin la réflexion.

Cette thèse est donc un premier élan qui pourrait être prolongé sur de nombreux points. Une autre thèse reste bien sûr à faire sur la digression chez Aragon, qui ouvre une problématique bien différente de la mienne – celle des romans-essais. Ces digressions mériteraient d'être étudiées en elles-mêmes, et pas seulement à titre de comparaison, comme je l'ai fait ici. Mais ce n'est pas dans cette direction que je souhaite poursuivre mon travail. Ma recherche m'a plutôt donné envie d'articuler beaucoup plus précisément que je n'ai pu le faire la dérive avec les différentes formes de lyrisme éblouissant que l'on trouve dans la poésie, en creusant aussi bien cette question du lyrisme que celle du sublime ou encore de la virtuosité d'Aragon, souvent invoquée à charge et qui, dans le cas de la dérive, peut faire écran à l'émotion que contient le texte. Il serait précieux en effet qu'une étude porte sur les deux versants poétique et romanesque de l'œuvre.

L'étude des manuscrits est un autre prolongement possible de cette thèse, même si j'y ai renoncé pour des raisons aussi bien matérielles qu'intellectuelles : non seulement l'intérêt est limité par le fait que la plupart des manuscrits dont on dispose ne sont pas de premier jet, mais quand bien même je pourrais découvrir la genèse de certains passages de dérive, cela ne changerait rien au sens du phénomène pour Aragon et pour le lecteur. Cela reste toutefois un horizon envisageable, pour préciser ma définition de l'effet d'incontrôlé.

Je pourrais aussi comparer la dérive propre à Aragon avec des formes d'écriture qui en seraient proches chez d'autres auteurs, outre l'écriture automatique et l'écriture associative du monologue intérieur moderne auxquelles je me suis intéressée ici, à savoir les comparaisons les plus incontournables au XX^e siècle. Je serais alors peut-être conduite à nuancer le caractère irréductiblement propre à Aragon de ce phénomène de la dérive, tel que je l'ai défini.

« Jamais je ne me réveillerai d'entre les mots »

[...]

Il y a celui que je suis

Bien sûr et que je ne suis pas

[...]

C'était moi peut-être

Ou peut-être vous »¹

Aragon formule ici toute l'ambiguïté de la littérature et de l'analyse littéraire, domaine de l'incertitude, par delà le sentiment d'une rencontre à travers les mots – ce que j'ai aimé et qui me reste de ces années de recherche.

1 Aragon, « Le Discours à la première personne », *Les Poètes, Œuvres poétiques complètes*, t. II, sous la direction d'Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, p. 453-455.