

sophisticated readers must remain impervious to its strategies. Hence, no doubt, despite its vast appeal, its continuing lack of prestige.⁵

University of Western Ontario

Works Cited

- Barthes, Roland. "Par où commencer?" *Poétique* 1 (1970): 3-9.
- Becker, Colette. *Emile Zola: la fabrique de "Germinal"*. Paris: SEDES, 1986.
- Bersani, Leo. "Le réalisme et la peur du désir," *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.
- Bonnetain, Paul. *Charlot's amuse*. Bruxelles: Kistemaekers, 1983 [rpt. Genève: Slatkin, 1979].
- Chevrel, Yves. *Le Naturalisme*. Paris: PUF, 1982.
- Desprez, Louis. *L'Évolution naturaliste*. Paris: Tresse, 1884.
- Duby, Georges, éd. *L'Amour et la sexualité*. Paris: Seuil, 1985.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985.
- Hamon, Philippe. "Un discours contraint," *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- James, Henry. "Nana," Henry James, *The House of Fiction*. London: Hart-Davis, 1957.
- Moore, George. *Literature at Nurse, or Circulating Morals*. London: Vizetelly, 1885.
- Norris, Frank. "Zola as a Romantic Writer," *The Wave* XV (27 June 1896): 3.
- Ripoll, Roger. *Réalité et mythe chez Zola*. Lille: U de Lille III/Paris: Champion, 1981.
- Schuerewegen, Franc. "Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilibet," *Poétique* 70 (avril 1987): 247-54.
- Schwartz, Elias. "The Problem of Literary Genres," *Criticism* 13 (Spring 1971): 113-30.
- Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore-London: The Johns Hopkins UP, 1979.
- Thomas, William W. "Henry Céard's *Une Belle Journée*: Reduction and the Novel," *Nineteenth-Century French Studies* 5 (Spring-Summer 1977): 328-40.
- Warning, Rainer. "Pour une pragmatique du discours fictionnel," *Poétique* 39 (septembre 1979): 321-37.
- Zola, Emile. *Les Rougon-Macquart II*. Henri Mitterand, éd. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
- . *Emile Zola: Correspondance, III*. B.H. Bakker, Alain Pagès, et Albert J. Salvan, éd. Montréal: PU de Montréal, 1982.
- . *Emile Zola: Correspondance IV*. B.H. Bakker, Dorothy E. Speirs, et John A. Walker, éd. Montréal: PU de Montréal, 1983.
- . *Emile Zola: Correspondance, V*. B.H. Bakker, Alain Pagès, et Owen Morgan, éd. Montréal: PU de Montréal, 1985.

5 For a fuller study of the problem outlined in this article, see chapter 7 of the book from which this article derives: David Baguley, *Naturalist fiction: The Entropic Vision*. Cambridge UP, 1990.

HENRI MITTERAND

Marques et masques du lecteur dans *Les Cloches de Bâle* de Louis Aragon

Le cycle romanesque du *Monde réel*, on le sait, comprend cinq romans: *Les Cloches de Bâle* (1934), *Les Beaux Quartiers* (1936), *Les Voyageurs de l'Impériale* (1942), *Aurélien* (1944) et *Les Communistes* (1951). *Les Cloches de Bâle* est le seul de ces cinq romans qui se prête de manière immédiate et relativement aisée à une poétique du lecteur. Encore s'agit-il d'une poétique restreinte, car le lecteur dont je voudrais commenter les apparitions successives n'est ni le lecteur extérieur, "empirique," ni le "lecteur implicite" postulé dans l'acte même d'écrire; c'est un lecteur ambigu, et aux figures changeantes, mais explicitement désigné dans le texte romanesque ou son paratexte. Il revêt trois identités différentes: c'est d'abord l'auteur en personne, proclamant qu'il a lu ses propres livres plus qu'il ne les a écrits; c'est ensuite Elsa, lectrice-critique, évoquée dans la préface des *Cloches de Bâle* pour le rôle qu'elle a joué dans la genèse de l'oeuvre; c'est enfin un lecteur anonyme interpellé dans l'oeuvre, pris à partie, convoqué comme garant d'une démarche qui fait du roman un acte de fraternité associant l'écrivain et cette partie du public qui partage sa vision sociale et politique. Trois incarnations du lecteur sont ainsi engagées dans la genèse des *Cloches de Bâle*: je, elle et tu, construisant un jeu de personnes original, où s'affiche la solidarité de l'écriture et de la lecture.

Je rappellerai d'abord ce que sont *Les Cloches de Bâle*: un roman en trois mouvements, de longueurs fort inégales, de tons et de significations également fort différents. Chacun construit autour d'un personnage de femme: Diane, Catherine, Clara. Le second de ces personnages, Catherine, donne naissance en réalité à deux parties de l'oeuvre: "Catherine," et "Victor." Mais le lecteur est conduit à accorder l'importance principale à ces trois femmes.

La première est Diane. Mondaine, séductrice, femme-objet et intrigante. On suit sa carrière mondaine, d'un amant à un autre, d'un mari à un autre, entre 1903 et 1912. C'est le type de la femme entretenue. Elle fait commerce de sa séduction et de son esprit dans un monde qui commence par être celui de la petite aristocratie décaillée d'où elle est issue, pour finir en une

bourgeoisie financière démesurément enrichie de mille trafics — le jeu, l'industrie, les armes, l'intrigue politique, les complicités du pouvoir, de la police, de l'argent, du sexe, et de la guerre. En réalité, et de manière tout à fait lucide, Diane de Nettencourt, épouse de l'usurier et intermédiaire politico-financier Georges Brunel, n'est qu'un instrument, complaisant, de l'industriel Wisner, qui tire les ficelles des multiples marionnettes politiques et militaires de la République à la veille des grands massacres de 1914.

Au bout d'une centaine de pages, tout ce joli monde se volatilise momentanément, compromis par le suicide d'un officier au pied de l'escalier de l'hôtel particulier de Diane. Je ne saurais donner ici une image précise et complète de la multiplicité des péripéties, des tableaux de mœurs, des scènes qu'Aragon fait défiler avec une alacrité, une légèreté, une aisance merveilleusement adaptées à ce qu'il appelle lui-même un "roman-boulevard" (1968). C'est l'envers des mondanités, un défilé de figures élégantes et cyniques, avec, ici et là, des visions inspirées de Fantomas, de Judex ou du *Petit Journal Illustré*, où la bande à Bonnot, terrorisant les passants dans son auto grise, offre une sorte de contrepoint métaphorique aux combinaisons marocaines ou balkaniques du grand Wisner. Le vaude-ville, tout de même, s'achève dans l'intoxication politique et les flaque de sang.

L'héroïne du second volet de ce triptyque est Catherine. Le romain la saisis toute enfant, en 1894, lorsqu'elle vient d'arriver de Géorgie avec sa mère et sa sœur aimée Hélène. Le père est resté en Russie, d'où il envoie, de temps à autre, un mandat aux exilées. Catherine est une enfant sauvageonne, fascinée par les nihilistes qui rendent visite à sa mère. Tandis que Diane cherchait sa liberté dans une sorte de prostitution mondaine, Catherine, très tôt révoltée contre le sort qui est fait aux femmes par les codes de la propriété, de l'argent et du mariage, s'affranchit sur le double plan de l'amour et de l'idéologie: elle prend les hommes qui lui plaisent, sans souci de carrière, et elle participe aux luttes de l'anarchistes, puis des employés grévistes et socialistes d'une compagnie de taxis, puis de nouveau, des anarchistes. Du seul homme qu'elle ait vraiment aimé, un officier, elle s'est séparée lorsqu'il a pris le parti de l'ordre et de la répression contre des ouvriers grévistes. Elle personifie la révolte généreuse, romantique, individualiste, la tentation anarchiste contre la discipline collective, un libéralisme instinctif, à foucades, qui lui fait saccager à la fois ses chances de bonheur personnel et ses chances d'engagement politique efficace, mais la pousse toujours en avant, vers le don de soi et la mise à mal des conventions. Aragon a proposé de ce personnage une lecture postérieure, et insuffisante, dans ses *Entretiens avec Francis Crémieux*:

Catherine, c'est la femme qui se libère, mais dans ce temps encore où la femme n'est pas libre, et de cette liberté naissante encore seront nécessairement indignés les hommes. Elle se comporte déjà par rapport aux hommes comme l'homme

habituellement se comporte par rapport à la femme. Mais, pour elle, la question de la formation du couple ne peut encore se poser. Elle mourra sans avoir rencontré l'homme-égal. (1964)

Quant à Clara, à la différence des deux autres, c'est une femme "réelle," un personnage historique. C'est Clara Zetkin, militante allemande de la IIe Internationale, future déléguée du Komintern au Congrès de Tours de 1921. A vrai dire, elle ne joue pas de rôle dans *Les Cloches de Bâle*. Elle est seulement objet de discours, au terme de la très courte dernière partie du livre, qui forme une sorte de reportage ironique, ému et à demi-révé, sur le congrès socialiste réuni à Bâle en 1912 pour tenter de mobiliser les peuples d'Europe contre l'approche de la guerre. Sont réunis là tous les grands leaders des mouvements socialistes européens, parmi lesquels Clara Zetkin, la femme pleinement affranchie, parce qu'elle-même engagée dans un combat, aux yeux d'Aragon, lucidement libérateur.

Trois femmes, trois modulations différentes d'un même thème, trois étapes d'un même chemin qui est l'histoire de la femme moderne, entre la fin du XIX^e siècle et la première guerre mondiale. Trois romans en un seul. Encore le troisième, par ses dimensions, pourrait-il n'être considéré que comme une nouvelle, sinon même comme un rapide essai historique, appartenant au genre de l'histoire, ou de la philosophie de l'histoire, plus que du roman. Les liens entre les trois sont assez ténus, du moins à première lecture. Ils tiennent d'une part à l'emploi de personnages reparaissants, d'une partie à l'autre, d'autre part à l'identité des époques, ou des périodes historiques couvertes par les intrigues; en troisième lieu, à la complémentarité contradictoire de ces trois femmes: à l'homogénéité, à la continuité, à la progression marquée de la réflexion sociale et politique qui sous-tend le roman; enfin à la relation de l'auteur-narrateur avec son lecteur-narrataire.

Aragon s'est expliqué lui-même sur le sens de son oeuvre, mais il faut toujours se méfier de ses rationalisations d'après coup, qui réduisent terriblement la polyphonie et les multiples significations de ses romans.

Dans *Les Cloches de Bâle*, je voulais en premier lieu montrer le passage d'une partie de la bourgeoisie dans le camp des travailleurs, ou tout au moins le désir d'y passer, comme historiquement ce désir apparaissait d'abord. J'avais été frappé par une phrase, dans le *Manifeste* de Marx et d'Engels, qui dit qu'un moment viendra où la meilleure partie de la bourgeoisie passera aux côtés de la classe ouvrière. Et ce sont les premières formes de ce passage que j'ai voulu décrire, et pour diverses raisons, dont l'une est une raison personnelle, j'ai désiré que les héros de ces livres fussent des femmes parce que je pensais que les femmes se trouvent dans notre société, et se trouvaient encore plus en 1933, dans une situation particulière où les contradictions de cette société sont plus évidentes que chez les hommes. (1949)

C'est là une des lectures possibles du roman — je ne dirai même pas la lecture marxiste, mais *une* lecture marxiste: sur la portée péremptoire du marxisme. Elle a engendré un discours longtemps prépondérant parmi les commentateurs d'Aragon. C'est sans doute un peu court, mais ce n'est pas un phénomène de réception négligeable. On y voit qu'une des lectures de l'auteur a pu forger les clés mêmes qui l'ont enfermé ensuite dans un ghetto à double fond, dont il n'est pas encore sorti; qui l'ont marqué d'une double ségrégation, ou si l'on préfère d'une réclusion-exclusion. Reclus par ses camarades dans certains stéréotypes sommaires du réalisme-socialiste, il est exclu du discours de *l'establishment*, qui l'ignore et le censure.

Et pourtant, il existe une autre lecture aragonienne des *Cloches de Bâle*. C'est la lecture libertaire, provocatrice, désinvolte. Elle présente, sous la forme de la boutade et de l'anecdote, une théorie de la lecture-écriture, qui, à trente ou quarante ans de distance, préfigure — sans avoir l'air d'y toucher — certaines des recherches modernes.

Que raconte en effet Aragon, sur la genèse des *Cloches de Bâle*? Il nous livre deux histoires, deux explications. Cela commence avec le texte même du roman, dans la dernière partie. L'auteur, soudain, surgit dans son livre et nous dit que ce n'est qu'un livre, et encore, un livre mal fait. "On dira que l'auteur s'égare... On dira que l'auteur s'égare, et l'auteur ne le contredira pas. Le monde, lecteur, est mal construit à mon gré, comme à ton gré mon livre. Oui, il faut refaire l'un et l'autre. Si je t'en donne un peu le goût, la simple velléité, tu peux déchirer ce bouquin avec mépris, que m'importe!" (1976, 426). Double jeu. Double saccage de l'illusion réaliste, et, ce qui va de pair, de la confiance du public.... Pourtant, beaucoup plus tard, en 1969, dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, il contestera son jugement de 1934 et l'idée toute faite qu'il a contribué à mettre en circulation sur *Les Cloches de Bâle*:

J'ai écrit *Les Beaux Quartiers* contre *Les Cloches de Bâle*, parce que cela m'agaçait qu'on me dit encore que c'était mal construit: j'ai donc fait semblant de construire ce qui n'est construit que d'apparence, tandis qu'à tout prendre *Les Cloches*, qui ne sont pas un roman construit d'apparence, en réalité constituent une construction, je veux dire un édifice, simplement procédant par à-coups, *Catherine*, la seconde partie, par exemple, ayant pour base de contredire la première, *Victor* la troisième de porter l'auteur au-delà de ce qu'il sait, pour couronner le tout de *Clara* d'où est sorti le titre, à quoi je n'avais jamais pensé avant d'arriver au bout de *Victor*, aux dernières pages de quoi j'ais simplement découvert, chronologiquement, que j'en étais à la veille du Congrès de Bâle. (86)

Retenons l'idée de la construction par à-coups, car elle est au cœur de la théorie par laquelle Aragon rationalise la genèse de ses œuvres romanesques. C'est elle qui fournit son titre à cet ouvrage d'autobiographie

professionnelle qui s'intitule *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit*. Elle n'est rien d'autre qu'une théorie de la lecture impliquée — mais de la lecture impliquée dans la genèse du texte. Aragon en a fourni plusieurs versions. Celle qu'on trouve dans *Les Incipit* est probablement la plus claire et la plus ferme:

En fait, et c'est ce qu'il faut comprendre, je n'ai de ma vie, au sens où l'on entend ce verbe, *écrit* un seul roman, c'est-à-dire ordonné un récit, son développement, pour donner forme à une imagination antérieure, suivant un plan, un agencement prémédité. Mes romans, à partir de la première phrase, du geste d'échangeur qu'elle a comme par hasard, j'ai toujours été devant eux dans l'état d'innocence d'un lecteur. Tout s'est toujours passé comme si j'ouvrais sans en rien savoir le livre d'un autre, le parcourant comme tout lecteur, et n'ayant à ma disposition pour le connaître autre méthode que sa *lecture*. Comprenez-moi bien, ce n'est pas manière de dire, métaphore ou comparaison, je n'ai jamais écrit mes romans, *je les ai lus*...

Il n'y avait pas de *Cloches de Bâle* quand j'en écrivis la première phrase: *Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet Papa*. Il n'y avait aucun avenir à cette phrase. L'"espace" qu'elle ouvrait n'était en rien défini puisque aucun de ses termes ne le limitait: qui étaient les gens ici constituant le pluriel à *personne*, qui était Guy, qui *M. Romanet*, et tout au plus pouvait-on déduire de la phrase que celui-ci n'était pas le père de Guy ou, s'il l'était, que cela ne devait pas s'avouer....

Comment m'était venue cette phrase, et avait-elle bien eu, dans l'abord, pour moi, le caractère de la dictée? Je n'en sais plus rien. Ce dont je suis sûr, c'est qu'étrangement, moi, au contraire de "personne," elle m'avait fait rire à *condition* d'être considérée, d'emblée, comme un début de roman. A partir du moment où je constatais le comique du sérieux, à la fois des gens contenus dans l'espace où je pénétrais, et celui des lecteurs imaginaires qu'il était naturel de se représenter devant cette phrase du moment qu'elle supposait un roman après elle, les questions (personne? Guy? M. Romanet? etc.) surgissaient devant moi, mais pour y donner réponse, d'abord, il me fallait savoir où? (nous étions). D'où la seconde phrase, pas moins bizarre que la première, si l'on songe qu'elle a pour raison d'être d'expliquer celle-ci:

C'était avant le dîner, près des capucines, autour de la petite table peinte où l'on voyait du pêcheur de crevettes jouant aux billes avec un moniteur d'ours, qu'un artiste, danso parait-il (comme le chien de la villa verte), avait décoré pour payer sa note ou finir de payer sa note, c'est toujours ça...

Jusqu'à aujourd'hui (16 avril 1969), personne ne s'est avisé que la seule explication possible, enfin toute explication de cette phrase! ne peut s'imaginer qu'à partir du moment où l'on se rappelle, comme je l'ai mentionné plus haut, qu'à l'époque où j'écrivais encore des romans, dans les années vingt, je subissais, je l'ai avoué, plus encore que l'influence, *l'éclairage* sur le monde romanesque de Raymond Roussel. Du coup, la scène que suppose *Cela ne fit rire personne*... s'inscrit dans quelque chose

comme le porte-plume où Roussel aperçoit dans tous ses détails une plage ou une station thermale.

On voit bien ici à l'oeuvre une première et curieuse sorte de lecteur, qu'il resterait à dénommer, à la suite de l'archi-lecteur, du lecteur idéal, du lecteur virtuel et du lecteur empirique que la "lectologie" a tenté ces années dernières de repérer. Osera-t-on l'appeler "auto-lecteur," ou bien "endo-lecteur"? Ce premier lecteur ainsi révélé, plus de trente ans après la publication de l'oeuvre reçoit le rôle privilégié d'un lecteur-auteur, qui n'est en mesure d'écrire que parce qu'il a d'abord relu sa "phrase-seuil," son "incipit," et lui a appliqué les règles logiques de la déduction et de l'hypothèse, associées aux livres dérivés de l'imaginaire et de la fantaisie.¹ Pas de plan, ni de scénario: le contraire des dossiers préparatoires d'un Zola, par exemple. Le roman ne progresse, dans sa genèse, qu'au fur et à mesure des retours sur le déjà-écrit. L'auteur est pour lui-même son premier public. Le plaisir d'écrire a pour condition et pour prérequis le plaisir de lire. La partie se joue toujours à deux, même s'il n'y a qu'une seule personne en jeu.

En fait, pour *Les Cloches de Bâle*, l'échiquier se révèle plus complexe. Car un second lecteur, extérieur celui-ci, à la différence du précédent, entre à son tour en scène: *Elle, Elsa*... Le propos qu'Aragon tient à son sujet dans la préface (ultérieure) du roman appartient à un autre ordre de commentaire paratextuel que celui qu'il a tenu sur sa propre lecture. Et l'intervention d'Elsa a également une autre sorte d'incidence génétique que la lecture-écriture de l'incipit. Aragon raconte en effet qu'Elsa Triolet, après avoir lu la première partie des *Cloches de Bâle*, lui dit cette seule phrase: "Et tu vas continuer longtemps comme ça?" "Cette petite phrase," continue Aragon, "explique la brusque rupture du roman après cent pages, et son nouveau départ. C'est là que tout a commencé" (1976, 18). Les trois cents pages qui suivent seront écrites pour justifier aux yeux d'Elsa les cent premières.

De ce fait, toujours selon la préface, le roman passera de la simple évocation d'un monde limité, analogue à celui des romans de la fin du 19^e siècle, à une prise de vues sur toute la société française, et sur ses prolongements internationaux. La médiation d'Elsa a permis aux *Cloches de Bâle* de s'élargir jusqu'aux dimensions du "monde réel," de faire apparaître "l'inséparable des idées et des affaires," de se transformer en "instrument de connaissance," bref d'accéder à la dignité du réalisme. Du je inventeur, re-lecteur et orchestrateur de l'incipit, à Elsa lectrice et inspiratrice, tous les

deux intervenant dans le déroulement même de la composition et de la rédaction, se dessine toute la parenté et toute la distance qui unissent et distinguent Diane et Catherine; toute la dialectique aussi qui polarise la négativité de l'une et la positivité de l'autre.

Du moins faut-il encore croire Aragon sur parole — sur la parole de son discours préfaciel, à la fois étranger et postérieur au roman en soi. C'est là un joli roman de la lecture-compagnonnage, de la lecture en duo, inscrit en surimpression sur le roman original, et racontant la fable, ou le mythe de sa naissance — fruit des amours idéelles, sinon idéologiques, du poète et de sa muse. Admettons la fable. Vraie ou fausse, elle nous aide à penser un modèle possible de la lecture-écriture: ici, deux lecteurs privilégiés, l'auteur et son témoin le plus proche, coopèrent pour imaginer deux personnages eux-mêmes privilégiés par leur relation dialogique. Catherine, sans le savoir, par le seul jeu des connexions internes du roman, dialogue avec Diane, et Clara dialogue avec elles deux. La lectrice-témoin vaut d'ailleurs plus que pour une collaboratrice unique de l'auteur, pour une "influence extérieure," selon les mots d'Aragon. Elsa est un médium, précisément, le porte-parole du public en attente d'*autre chose*, l'accoucheuse d'une question collective: "Et tu vas continuer longtemps comme ça?" On comprend bien pourquoi ce deuxième lecteur, dans ce roman du roman où s'annonçait — il y a bien longtemps — toute l'esthétique moderne de la réception, pourquoi ce deuxième lecteur est une femme: image séculaire de l'écoute, de l'inspiration, et de la fécondité; et image constitutive d'un mythe viril, bien entendu.

Il reste un troisième palier à atteindre et à explorer. C'est celui où se crée une relation, intra-textuelle cette fois, et non plus para-textuelle, entre l'auteur et son lecteur anonyme: moi, nous, n'importe qui. Car voici qu'un troisième partenaire apparaît, et de façon peu banale puisque cette apparition se confond avec une interpellation surgie du roman même, comme dans *Jacques le Fataliste*, de Diderot. Un exemple: "Vous qui êtes bien ennuyés les jours fériés, peut-être comprendrez-vous tous la vie de Catherine" (1976, 243). Lecteur non identifié, lecteur quelconque, lecteur pluriel, apostrophé plus ou moins directement à de multiples reprises, et dont il faudrait relever tous les marques le long de l'oeuvre. Inexistantes dans la première partie, elles sont sous-jacentes au texte dans la seconde, directes, insistantes, familières même, dans la troisième.

J'ai noté l'interpellation directe. Et voici une autre:

S'il ne vous reste plus à vivre qu'un temps que chaque jour mesure, à quoi le donnerez-vous? Catherine, à cette leur nouvelle, se découvrirait plus semblable à sa mère qu'elle n'aurait cru. Plaire! C'était presque son désir maintenant que la vie s'enfuyait d'elle. (260)

1 "Au moment où l'expérimentateur semble élire la phrase-seuil du roman, et en réalité ne fait que la lire, se produit une réaction d'où dépend la suite de la lecture" (1969, 77).

L'emploi de *n'est-ce pas* à la même fonction illocutoire: "Et c'était, n'est-ce-pas, une pitié qu'un cerveau pareil, à cause d'une mésaventure électorale précédente, fût tenu à l'écart de la vie politique" (354).

Cette complicité — un peu forcée, c'est vrai — entre l'auteur et le lecteur se crée aussi par l'usage du *nous* inclusif: "La petite fille que nous avons connue cinq ans plus tôt à Morneville est devenue une femme" (267). Le lecteur, somme toute, tient compagnie depuis le début de la fiction à un narrateur qui se donne lui-même, avec nonchalance, pour le simple rapporteur de ce que chacun a pu "voir": "Nous sommes pourtant déjà à la fin de l'année 12, et déjà toute une humanité existe de laquelle les Catherine Simondzé ne font qu'entrevoir les ombres au travers d'un écran. Clara Zetkin a dépassé la cinquantaine, voyons donc" (426).

Ailleurs, le lecteur se perd dans la foule indéfinie du *on*, pour se retrouver presque immédiatement repris par le collet ... et fraternellement tutoyé: "On dira que l'auteur s'égare, et l'auteur ne le contredira pas. Le monde, lecteur, est mal construit, comme à son gré mon livre.... Mais en attendant, s'il me plaît, je te parlerai sans fin des yeux de Clara." Une page entière suite cette familiarité soudaine, et débouche sur une exhortation insistante à prendre part au combat pour la transformation d'un monde mal fait: "Mais j'ai pitié de ta patience, et puis, il y a grand besoin aussi de ta force, à toi, pour transformer le monde. À toi aussi" (426).

Le roman s'achève par l'évocation du Congrès de Bâle. Dans ces dernières pages, le narrateur n'a pas lâché la main de ce nouveau personnage, arraché à la quiétude de sa lecture, attaché aux pas d'un auteur qui est devenu lui aussi un acteur de l'histoire qu'il conte, et engagé presque malgré lui dans la même espérance, doué de la même double vue sur le passé et sur l'avenir:

Nous étions à Bâle, je crois bien. Nous autres, rien ne nous arrête: nous n'avons aucune peine à tracer notre chemin dans la cathédrale pleine comme un oeuf. Songez combien de ces bras, de ces jambes, qu'il nous faut écarter pour faire notre passage, tomberont de ces corps vigoureux dans les ans à venir. Nous traversons un meeting de mutilés et de cadavres. Jaurès parle dans la cathédrale ... Il se tait. La cathédrale va-t-elle crouler sous les acclamations et les hurrahs? Le triomphe de Jaurès est un triomphe sanglant. Les maîtres de la guerre et de la paix ne le lui pardonneront jamais. Nous qui l'applaudissons, nous votons son arrêt de mort. (433-36)

Dans un film de Woody Allen, *La Rose pourpre du Caire*, un des personnages sort de l'écran et entre dans la vie d'une spectatrice. Dans ce final des *Cloches de Bâle*, toutes proportions gardées, c'est l'inverse: le lecteur sort du public et, à l'invitation du romancier, entre dans le roman. L'histoire, la plus grande histoire — celle de la paix et de la guerre — a pris possession de lui; et du même coup, revenu, après la dernière ligne, sur le

terrain de son quant-à-soi, le voilà contraint d'admettre que sa lecture ne prend sens qu'en référence à l'histoire.

Si l'on relit *Les Cloches de Bâle* après avoir repéré les trois réseaux successifs et complémentaires de cet échange, et notamment le troisième, qui est le plus organiquement amalgamé à la fiction, on est conduit à s'interroger sur la manière dont ils pèsent sur le roman, et sur l'accent singulier qu'ils apportent.

Trois lecteurs intérieurs, donc: Aragon, Elsa, le public. Trois modes d'intervention différents: le commentaire paratextuel, le récit de genèse, la matière du texte romanesque. Trois espaces de visée: la première phrase, la première partie, la fin du roman. Trois instances d'énonciation: *je, elle, tu*. La lecture calque sa propre ductilité sur celle de l'écriture. Au surplus, elle s'investit de deux rôles: d'abord facteur de la genèse, agent transformateur de la structure romanesque, absent du texte mais moteur du texte, elle surgit ensuite en immanence dans le texte, pour s'y donner en représentation, dans l'apostrophe au lecteur. Curieuse aporie: le lecteur ne surgit, à la fin des *Cloches de Bâle*, comme personnage intrinsèque de l'oeuvre, que dans toute la mesure où celle-ci a été lue jusqu'au bout par un lecteur réel et demeurant par là même extérieur. C'est la lecture empirique qui fonde ici les conditions de lisibilité du texte. Mais elle transforme en même temps son propre sens: lire ces dernières pages, c'est non seulement projeter une image de soi dans le miroir de l'histoire, c'est aussi déjà s'engager, s'ériger en agent de l'histoire, aux côtés de l'auteur. Lecture-piège? ou lecture-chance? Chance, donnée par la lecture de cette fiction, de mieux comprendre l'histoire réelle, et d'y trouver sa place?

L'auteur du *Monde réel* fait évidemment du roman, si narratif et si fictionnel qu'il reste pour l'essentiel, un acte de discours, impliquant un face-à-face avec le lecteur, appelant de celui-ci une réponse, lui faisant violence en somme, l'enfermant dans un piège illocutoire: ou bien le lecteur fait la sourde oreille, demeure indifférent aux apostrophes, et il choisit du même coup le camp de l'abstention, ou, au pire, des ennemis de la révolution; ou bien il accepte le compagnonnage auquel l'invite le narrateur, et c'est le premier pas vers l'engagement militant.

C'est là, pour le roman, un risque esthétique assumé, qui le fait dériver, sous l'effet de l'idéologie, vers le pathétisme exhortatif, vers l'éloquence, et vers le didactisme politique. Clara Zetkin, à la fin des *Cloches de Bâle*, acquiert un rôle exemplaire et magistral, et le roman s'achève en un énoncé des devoirs et des espérances de l'homme et de la femme gagnés au socialisme, et, plus précisément, des devoirs et des espérances d'un écrivain qui ne conçoit plus sa mission que comme celle d'un chantre de la "romance" socialiste:

Elle est la femme de demain, ou mieux, osons le dire: elle est la femme d'aujourd'hui. L'égalité. Celle vers qui tend tout ce livre, celle en qui le problème social de la femme est résolu et dépassé. Celle avec qui tout simplement ce problème ne se pose plus. Le problème social de la femme avec elle ne se pose plus différemment de celui de l'homme. "C'est précisément parce que la victoire future du socialisme se prépare dans le combat contre la guerre, s'écrit-elle, que nous autres femmes, nous renforçons ce combat. Moins encore que pour les ouvriers, les états nationaux peuvent être pour nous une patrie véritable. Nous devons nous-mêmes créer cette patrie dans la société socialiste qui seule garantit les conditions de la complète émancipation humaine. Maintenant, ici, commence la nouvelle romance. Ici finit le roman de chevalerie. Ici pour la première fois dans le monde la place est faite au véritable amour. Celui qui n'est pas souillé par la hiérarchie de l'homme et de la femme, par la sordide histoire des robes et des baisers, par la domination d'argent de l'homme sur la femme ou de la femme sur l'homme. La femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante: "Et c'est elle que je chanterai." (437-38)

Cependant, Aragon n'est jamais l'homme d'un seul discours, et d'un seul ton. Il s'avance toujours masqué. Ce tête-à-tête, souvent impertinent, avec le lecteur, peut également s'interpréter, selon un code hérité du surréalisme, comme une sorte de provocation montée à l'intérieur du genre romanesque. On écrit un roman, certes, avec tous les ingrédients du genre, ses personnages imaginaires, ses péripéties, ses descriptions, sa "socialité," ses lignes de vie, etc. Mais on n'est pas dupe, ni esclave, des contraintes rhétoriques, et l'on prend plaisir, tout à la fois à miner l'effet de réel en jouant sur la fantaisie des libres associations qui dérivent de la première phrase, et à confondre l'effet de fiction en embarquant le lecteur dans un dialogue avec l'auteur qui devient à soi seul un événement significatif du "monde réel" de ces années 30.

Mise en question de l'esthétique canonique du genre, au moment pourtant où Aragon l'adopte, à contre-courant du mépris dans lequel le mouvement surréaliste tient le roman. Ce n'est pas une mince transgression des habitudes, que cette coopération textuellement affichée entre l'auteur et le lecteur. D'autant que s'y ajoutent toutes sortes d'effets de mise en abîme et de spécularité, qui démultiplient les manifestations de cette lecture participative. Aragon lisant son incipit, Elsa lisant le récit en train de s'écrire, Aragon lisant Catherine, le lecteur lisant Aragon, tandis qu'Aragon fait semblant de l'écouter, etc. Chacun interroge le visage imaginaire ou réel de l'autre pour tenter d'y découvrir son propre reflet, ou d'y comprendre le sens de sa propre vie.

Dans ce jeu de coulisses, de lectures-gigognes et de miroirs, s'inscrit un multiple travail de transformation du genre romantique, qui interdit de se satisfaire, à propos des *Cloches de Bâle*, d'un concept aussi confus que celui de "réalisme socialiste" — malgré l'autorité d'Aragon lui-même. Le support le plus apparent de cette transformation est le régime des personnes, au sens

grammatical du terme. La montée de la deuxième personne, à partir de la troisième partie du roman théâtralise le récit, y fait entendre une parole qui compromet délibérément la pureté et l'unité du genre, déconstruit l'oeuvre en même temps que celle-ci semble se construire comme roman, y introduit de l'imprévu et du baroque — sans pour autant elle-même apparaître comme assurée de sa nature énonciative: car ce dialogue ainsi institué reste lu comme un monologue, ce qui n'enlève rien au caractère théâtral de la proclamation finale. On entend dans ces dernières pages comme l'écho anticipé des grands monologues de Jean Giraudoux dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*:

Je ne ris pas de cet immense peuple rassemblé dans Bâle, de cet immense espoir qui sera frustré. Il n'y a pas parmi ces gens-là que des traîtres, il y a aussi des hommes marqués d'un doigt sanglant. Je jette les yeux sur cette terrasse qui surplombe le Rhin et où pour la minute parle Pressensé. J'y vois des milliers et des milliers d'hommes jeunes, vivants. Leur chair est chaude, palpitante. Le sang vient à leurs joues. Ils ont les mouvements aisés des corps qui travaillent. Leurs femmes sont avec eux, leurs promesses, leurs enfants. Ils ont des mouvements inattendus, ils touchent gaîement leurs voisins, leurs yeux s'allument, se posent doucement sur des lèvres, des seins. Ils ont des désirs d'hommes, ils ont faim, soif, ils éprouvent de la langueur quand une fille élève son bras nu. Ils suivent des yeux avec confiance les gestes de l'orateur, les frémissements rouges des drapeaux. Cet immense troupeau est venu ici comme à une fête. J'ai peur de regarder en face son destin. (432)

Mais ce rapport de *je à tu* découvre aussi une nouvelle stratégie romanesque. Il n'est pas seulement question d'introduire un peu de théâtre — romantique — dans le roman, mais d'ouvrir celui-ci à un véritable dialogisme. Il est caractéristique que le lecteur-partenaire affirme sa présence dans la troisième et la quatrième partie du roman, qui sont celles de la fraternité. Tout se passe comme si le romancier venait de découvrir un nouveau rapport aux autres et prenait en compte, dans l'exercice même de la parole romanesque, l'exigence d'une réflexion à plusieurs voix, au moins duelle, sinon plurielle, sur la vie sociale et les conflits politiques. Il ne se borne pas à une variation ludique sur les voix du récit, à faire éclater la facticité de la fiction narrative. Prenant au sérieux toutes les virtualités que lui offre le tableau des instances, des facteurs et des agents de la communication, il crée les conditions d'une conversation explicite avec le lecteur: en apparence, simple allocution (le lecteur, dans le texte, reste muet), mais en fait véritable interlocution si l'on admet que la réponse du lecteur est dans l'acte même de la lecture, dans l'intérêt qu'il prend à cet acte, et dans les modifications qui s'ensuivront pour ses conduites (politiques) à venir. Le roman devient, vers sa fin, un instrument partagé, manipulé conjointement par le romancier et son lecteur, non dans la passivité et les aléas d'un "horizon d'attente" commun, mais selon un calcul

délibéré des équilibres internes de l'oeuvre, et dans la recherche active et solidaire d'un "horizon d'atteinte," si l'on peut dire. Atteindre à d'autres lendemains que ceux du Congrès de Bâle... Le lecteur se trouve ainsi associé, tout compte fait, à l'élaboration d'un nouveau modèle politique du roman; mieux, il devient une des composantes organiques de ce modèle.

De toute manière, cette transformation progressive, cette mobilité des *Cloches de Bâle*, cette spirale ascendante instituée par les interventions successives de l'auteur-lecteur ("Hercule au carrefour"), de la femme aimée, et du public, nous incitent, d'une part à mettre en question l'image requise du réalisme, d'autre part à approfondir la problématique du lecteur et de la lecture.

Aragon disait, croyait avoir écrit un roman réaliste. "Quand se brisèrent les liens entre les surréalistes et moi, je l'ignorais, c'était en moi le réalisme qui revendiquait ses droits" (11). Soit. Mis il est trop fin renard, trop artiste, trop merveilleux ouvrier du langage pour se laisser prendre au piège des mots en *-isme*. Mieux qui tout autre, il connaît, selon les mots de Jean Roudaut à propos de Gracq, "le devenir incertain" des livres, la "menace perpétuelle qui pèse sur le texte, comme sur les êtres" (1981, 16), et le part de la contingence dans ce qu'on est convenu d'appeler l'inspiration. Dans *Les Cloches de Bâle*, non seulement cet aléa est admis, mais il est en somme montré en exemple, avant d'être théorisé dans les *Entretiens* et les *Incipit*. On mesure en effet l'importance de cette perturbation du récit par le discours, de cette mise en question de la mimesis, par son commentaire, de cette subversion de la fiction par la parole, par cette rencontre arrangée de deux consciences. Que devient la vulgate du réalisme lorsqu'à l'intrusion d'auteur vient s'ajouter l'intrusion de lecteur? La question mérite d'autant mieux de se poser lorsqu'on constate qu'à la fin des *Cloches de Bâle* — "On dira que l'auteur s'égare" — c'est le roman lui-même qui, de manière méta-narrative, est offert à la réflexion critique du lecteur, comme composition, c'est-à-dire comme artifice. Demander au lecteur une telle disponibilité et en même temps le soumettre à une telle déception, exhiber à ce point le travail de l'illusionniste, procède à la fois d'une attitude fantaisiste à l'égard du monde et à l'égard de la littérature, d'une confiance utopiste dans la fraternité entre l'auteur et son public, et d'une posture en fin de compte terroriste:

En attendant, s'il me plaît, je te parlerai sans fin des yeux de Clara ... Quoi? Tu croyais que j'en avais tout dit? ... Quand ce sont vraiment les yeux de cette vieille femme, tous les yeux des femmes de demain, la jeunesse des yeux de demain! Avant que j'aie épuisé les images du ciel et les métaphores marines, avant que dans les abîmes et dans les clartés j'aie pris tout ce que je puis utiliser pour te donner une petite idée de ce qui peut se dire de ces aurores qui s'ouvrent sur le XX^e siècle comme des fenêtres dans l'ignorance et dans la nuit, tu devras te rendre, lecteur. Mais j'ai pitié de ta patience.... (1976, 426)

Nulle place au doute. Superbes cadences terminales pour un roman d'histoire sociale qui s'achève dans la prophétie lyrique. Mais le réalisme, dans tout cela? *Les Cloches de Bâle* est un beau roman, injustement négligé de nos jours. Mais sa vérité artistique n'est pas — hélas — dans la vérité de sa fin que l'avenir a sombremenent démentie. En réalité, ce qu'il faut à Aragon, ce n'est pas les lecteurs qu'il prend par la main dans les dernières pages de son livre, respectueux, confiants dans son enseignement et confiants dans le sens de l'histoire, eux aussi peut-être trop sûrs de leurs dogmes. Ce sont des lecteurs quelque peu agnostiques et irrévérrencieux, cherchant et trouvant la lisibilité du roman et le plaisir du texte hors de la logique historique imposée à première lecture, dans les pièges que l'artiste tend à la confiance référentielle, dans les spectacles illusoire qu'il monte (y compris le spectacle du roman en train de se faire), et dans la musique subtile de sa prose.

L'exemple d'Aragon et de son jeu un peu machiavélique avec le lecteur nous aide aussi à relativiser les théories reçues sur la lecture, et sur la "pragmatique" de la lecture.² Il renforce l'observation selon laquelle toute fiction implique non seulement une visée du lecteur virtuel, mais aussi une communication à but défini avec lui. Le roman n'est pas un énoncé apragmatique parce qu'il rapporte des situations imaginaires; moins pragmatique que le discours politique, il n'en recèle pas moins une "manipulation du lecteur," explicite ou latente, consciente ou inconsciente, qui autorise à parler d'une "pragmatique fictionnelle," même si cette expression peut paraître quelque peu oxymorique — comme le "mentir-vrai" d'Aragon. A cet égard, l'inclusion du lecteur dans le récit des *Cloches de Bâle* forme une sorte de méta-pragmatique, une pragmatique au second degré: le lecteur est invité à régler en même temps ses politiques et ses esthétiques, à partir de deux analyses critiques combinées, celle des événements rapportés, et celle de l'objet textuel qui les rapporte.

L'opposition devenue traditionnelle entre "lecteur empirique" et "lecteur implicite" est donc trop simple au moins pour l'étude des *Cloches de Bâle*. Le personnage de la lecture (comme on dit la *dramatis persona*), est posé à la fois en extériorité et en intériorité; il est admis et interpellé comme empirique, et imaginé comme compagnon nécessaire, impliqué (et non implicite), du parcours de l'auteur dans l'histoire et dans le présent. Enfin les trois figures du lecteur, dans ce roman, organisent un ballet qui partage leur rôle en deux phases: lecteur inventeur et transformateur dans la genèse, lecteur commentateur une fois l'oeuvre parvenue à l'une de ses frontières intérieures, que ce soit la première phrase, la première partie, ou la

2 Voir, par exemple, le n° 39 de *Poétique* (1979) et le n° 177 de la *Revue des Sciences humaines* (1980-1981).

dernière. Il y aurait donc lieu de concevoir deux problématiques de la lecture: celle qui prendrait pour objet la lecture-écriture, c'est-à-dire la complémentarité de l'écriture et de la lecture dans la genèse (lecture endogène ou exogène selon qu'il s'agit de l'auteur ou d'un autre: *Les Cloches de Bâle* offrent les deux cas de figure); et celle qui prendrait pour objet la lecture-réception, cette sorte de lecture, postérieure à la publication, qui assure à l'oeuvre achevée son succès ou son échec et lui donne un sens, et qui peut être étudiée soit dans sa visée implicite à l'intérieur de l'oeuvre, soit dans son existence critique externe et explicite. Ne nous dissimulons pas cependant que la première présuppose et inclut la seconde: l'écrivain, relisant son incipit ou son premier chapitre, se demande inévitablement quelle est l'attente du public; le lecteur implicite est déjà à ses côtés ... Et Aragon n'a fait que rompre la glace.

Columbia University

Bibliographie

- Aragon, Louis. "Entrevue," *Nouvelle critique* 8 (1949).
 —. *Entretiens avec Francis Crémieux*. Paris: Gallimard, 1964.
 —. *Aragon parle avec Dominique Arban*. Paris: Seghers, 1968.
 —. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*. Lausanne: Skira, 1969.
 —. *Les Cloches de Bâle*. Paris: Denoël, 1976.
 Prince, Gérard. "Changement de technique romanesque dans *Les Cloches de Bâle*," *Romance Notes* (automne 1972): 1-6.
 Roudaut, Jean. "À propos de J. Gracq," *Le Magazine littéraire* (décembre 1981): 4.
 Sur, Jean. "Aragon et *Les Cloches de Bâle*," *La Table Ronde* (mars 1966): 15-25.
 Warring, R. "Pour une pragmatique du discours fictionnel," *Poétique* 39 (1979): 321-37.

CALL FOR CHARITABLE DONATIONS

The *Canadian Review of Comparative Literature* / *Revue Canadienne de Littérature Comparée* has, in recent years, lost a significant amount of financial and administrative help until now provided by the Federal Government of Canada (SSHRC) and the University of Alberta due to cut-backs in funding. To be able to maintain the quality of the *CRCL/RCLC* — the only learned journal of Comparative Literature in Canada — we are obliged to appeal to our subscribers and the profession at large.

The *CRCL/RCLC* is registered with Revenue Canada (Reg.No. 0876250-21) as a charitable organisation and as such is equipped to receive donations from individuals and/or corporations. Thus, we would like to ask you to consider donating to the journal. Donors will receive an official receipt which then can be used for tax purposes.

We would appreciate if full-time faculty members would consider a substantial donation or yearly donations.

Please send donations to *Canadian Review of Comparative Literature* / *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, Edmonton, Alta., T6G 2E6. Ph.: (403) 492-4776. Fax: (403) 492-4776.