

Balkanologie

Revue d'études pluridisciplinaires

Vol. 19 n° 1 | 2024

Varia

Varia

Fictions dialectiques : Marko Ristić et Louis Aragon

Dialectical Fictions: Marko Ristić and Louis Aragon

BILJANA ANDONOVSKA

<https://doi.org/10.4000/12q7q>

Résumés

Français English

Cet article propose une analyse comparative sur les poétiques romanesques et anti-romanesques de Louis Aragon et Marko Ristić, le chef de file du surréalisme serbe. Les analyses porteront essentiellement sur l'antiroman *Bez mere* [Sans mesure] (1928) de Ristić et sur les procédés prosaïques de l'époque dada et surréaliste d'Aragon, mais nous discuterons aussi des conceptions poétiques tardives des deux auteurs. L'approche comparative concerne les questions d'intertextualité, de mythologie moderne, les rapports entre roman et théâtre, les structures dialectiques inspirées de Hegel, ainsi que la poétique de leurs œuvres formant une seule et vaste unité romanesque.

In this article, we propose a comparative analysis of the novelistic and anti-novelistic poetics of Louis Aragon, and the leader of Serbian surrealism Marko Ristić. The analytical focus is on the anti-novel *Bez mere* [Without measure] (1928) by Ristić and on Aragon's prose of the Dada and surrealist period, but we also discuss the late poetic conceptions of the two authors. The comparative approach comprises questions of intertextuality, the relationship between novel and drama, modern mythology, dialectical structures inspired by Hegel, and finally, the poetics of the complete works as a large novelistic unity.

Entrées d'index

Mots-clés : roman, antiroman, surréalisme, intertextualité, dialectique, œuvres complètes

Keywords: novel, anti-novel, surrealism, intertextuality, dialectics, complete works

Texte intégral

- 1 Louis Aragon et Marko Ristić ont sans doute eu « beaucoup de rêves en commun¹ ». Outre les rêves de la révolution surréaliste, on ne peut ignorer les rêves de la révolution politique, même si, curieusement, dans ce domaine, Ristić a tenu à rappeler que l'orientation initiale du surréalisme vers le communisme était le fait de Breton et non celui d'Aragon². La rupture de la Yougoslavie avec l'URSS en 1948 a incité Ristić à rompre avec beaucoup de ses camarades du milieu communiste européen ; mais en fait, là encore ce n'était pas Aragon mais Éluard qui a provoqué la plus forte réaction chez l'ex-surréaliste belgradois³. Cependant, les chemins politiques ne sont ni suffisants ni déterminants pour comprendre les relations profondes entre Ristić et Aragon. Les parcours (anti-)esthétiques, empreints de réflexion dialectique, sont beaucoup plus révélateurs.
- 2 En les suivant, nous verrons que l'un de ces « rêves en commun » était aussi un rêve de roman, d'un certain type de roman, ou d'antiroman. Ici, l'évolution de Ristić, pourtant figure bretonienne du surréalisme serbe, nous apparaît, sous certains aspects, plus proche de celle d'Aragon. Sa position entre Breton et Aragon est très caractéristique. Ristić incarne en quelque sorte la fusion de ces deux sensibilités, y compris dans l'écriture. Mais l'analogie avec Aragon est beaucoup moins visible et a, jusqu'à aujourd'hui, fait l'objet de peu de recherches⁴. C'est ce qui nous intéressera ici.
- 3 Ristić a commencé à écrire son antiroman *Bez mere* [Sans mesure] à Paris⁵ ; l'œuvre est parue en mai 1928 à Belgrade⁶. Il faut noter que, au sens strict, *Sans mesure* est le seul roman de Ristić. Il n'a pas créé d'opus romanesque comme Aragon. Mais cela ne doit pas nous tromper. D'une part, parce que *Sans mesure* était un chef-d'œuvre d'avant-garde qui – on peut le dire – équivaut à tout un opus romanesque. D'autre part, comme nous le verrons, Ristić a considéré tout ce qu'il a écrit ultérieurement comme un roman, comme partie et continuité de l'antiroman surréaliste de sa jeunesse.
- 4 Il y a deux manières de se poser la question des résonances entre les expériences romanesques de Ristić et d'Aragon. La première est de considérer leurs influences directes. Ristić a été un lecteur érudit et très attentif. Il suivait les développements du mouvement parisien et avait lu tous les ouvrages d'Aragon publiés dans les années 1920 avant la parution de *Sans mesure*⁷. L'écriture aragonienne était pour lui une expérience formidable, incomparable. C'est Aragon qui, selon Ristić, est le plus représentatif de la prose surréaliste de la première période révolutionnaire et romantique du mouvement. Dans son « journal ultérieur » parisien des années 1960, Ristić confesse : « Ce qu'Aragon écrivait en ce temps-là, cette prose merveilleuse, inspirée, nerveuse ou chantante [...] et surtout son *Paysan de Paris* [...] était pour moi comme un opium, comme [...] une drogue à laquelle je ne pouvais résister, la narcose à laquelle je ne voulais pas me dérober⁸ ». Il évoque également *Le Paysan de Paris* dans l'un des derniers chapitres de *Sans mesure*⁹.
- 5 Mais notre approche comparative sera plus formelle et herméneutique. Nous voudrions envisager les correspondances entre la prose aragonienne surréaliste et l'antiroman *Sans mesure* de Marko Ristić. En quoi leurs pratiques se rapprochent-elles ? Peut-on trouver chez eux une même imagination spéculative sur le genre du roman, ou une même évolution de leurs méthodes et réflexions romanesques ? Nous chercherons à établir un équilibre entre les deux pôles de cette étude comparative, ainsi qu'entre des considérations théoriques et des analyses du matériau textuel.
- *
- **
- 6 Pourquoi parler d'antiroman ? C'est le terme précis que Ristić a utilisé pour dénommer *Sans mesure* en 1928. La création et l'application délibérée de ce terme générique est un signal important : celui d'une imagination théorique particulière, ainsi que d'une profonde sensibilité à l'égard de l'histoire des genres et des formes littéraires. Le titre et l'identité générique de *Sans mesure* entendaient rendre hommage au premier antiroman de la littérature serbe, le *Roman bez romana* [Roman sans roman] de Jovan Sterija Popović (1838). *Roman sans roman* était un antiroman comique et parodique

issu de la tradition des donquichotteries, tradition qui a également donné le premier antiroman au sens strict et générique du terme, le *Berger extravagant* (1627/1628) ou *L'Antiroman* (1633/1634) de Charles Sorel : première œuvre dans la littérature occidentale à avoir intégré le terme antiroman dans son titre¹⁰. Par sa référence au premier antiroman en littérature serbe, Ristić lie ainsi l'antiroman surréaliste en général à des courants antiromanesques historiques de la littérature française¹¹.

7 Cette perspective diachronique explique la spécificité de *Sans mesure* parmi les romans surréalistes. En effet, les antiromans de Sterija ou de Sorel étaient des formes profondément hypertextuelles et métalittéraires, des romans sur le roman et sur la folie romanesque. À leur instar, *Sans mesure* est aussi une véritable métafiction, roman sur le roman, dont le héros principal est la personnification du genre – un héros nommé Roman. La notion de genre est donc devenue un protagoniste de l'œuvre. Pour évoquer un titre d'Aragon, il est ici question des aventures de Roman, les aventures métalittéraires du genre, de la forme littéraire elle-même.

8 Mais « les jeux contre le romanesque sont les jeux mêmes du roman », comme l'écrivait Jacqueline Chénieux-Gendron¹². Ce point paraît très important, non pour affaiblir la portée critique de ces « jeux » contre-romanesques, mais parce qu'il ouvre de nouvelles voies pour le genre, la possibilité de reconnaître de nouvelles formes du roman, de le retrouver là où on ne le cherche pas. Pour créer l'antiroman, la « volonté de roman » aragonienne est tout aussi indispensable. Lorsque Ristić s'interroge, au cours des années 1950, sur ce que le surréalisme « aurait voulu, mais ne pouvait pas faire, aurait pu, mais n'a pas voulu faire », sa réponse est : « écrire des romans¹³ ».

9 Il faut d'abord rappeler que le titre de l'antiroman de Ristić, *Sans mesure*, fait écho au titre d'une œuvre d'Aragon de la même période : son « roman des romans », *La Défense de l'infini*, détruit à Madrid en 1927¹⁴. D'après ce que nous savons de *La Défense de l'infini* – grâce aux fragments, descriptions et explications d'Aragon –, nous pouvons envisager que c'est à ce roman-monstre détruit et à son « esthétique de la démesure¹⁵ » que *Sans mesure* correspond tout particulièrement. Pour citer Aragon : « Avec *La Défense de l'infini*, mon ambition était d'un roman hors mesure¹⁶ ». Aragon dit : *hors mesure*, Ristić : *sans mesure*, Aragon : *énorme*, Ristić : *informe* ; les deux disent : *monstre*. C'est précisément cette forme hybride et hétérogène, *surromanesque*, qui signale les véritables possibilités de la poétique surréaliste dans le domaine de la prose extensive. Il s'agit d'œuvres qui se doivent d'être, selon les mots d'Aragon, « à la fois le comble et la négation du roman¹⁷ ».

10 Ristić et Aragon tentent l'aventure du roman, forme alors méprisée et donc à même de représenter le lieu privilégié de la volonté, typiquement surréaliste, de l'impossible. Ils partagent le même rêve d'un « roman qui n'en serait pas un », ou d'« une nouvelle espèce de roman enfreignant toutes les lois traditionnelles de ce genre, qui ne soit ni un récit (une histoire) ni un personnage (un portrait), et que la critique devrait par la suite envisager les mains nues, sans aucune des armes avec lesquelles elle a beau jeu d'exercer sa stupide cruauté¹⁸ ». Dans *Sans mesure*, on trouve les mêmes mots, les mêmes accents, les mêmes oppositions : c'est aussi un roman de deux négations – roman *sans roman* (sans récit, histoire) et roman *sans Roman* (sans personnage, portrait, psychologie)¹⁹. Dans le chapitre intitulé « Contre le lecteur », Ristić désigne son œuvre comme « un monstre informe fait pour mordre » qui ondule et se tord, échappant, comme le serpent, des mains de ses lecteurs et critiques²⁰.

11 En tout cas, si le « roman des romans » d'Aragon avait été préservé dans sa totalité, en 1928 le surréalisme aurait eu deux *romans-monstres*, démesurés et encyclopédiques, *La Défense de l'infini* et *Sans mesure*, probablement deux des rares œuvres dont les imaginations structurelles et langagières auraient pu être comparées avec le monstre romanesque de James Joyce, *Ulysse*. Aragon a parlé, d'une manière à la fois discrète et directe, des parallèles entre son *Télémaque* et *Ulysse*, ainsi qu'entre *La Défense de l'infini* et *Ulysse*. Ristić, d'un autre côté, a été l'un des premiers lecteurs et critiques de l'œuvre joycienne en Serbie, au début des années 1920²¹. Cette expérience est inscrite dans son antiroman. La possibilité même de réfléchir aux correspondances avec *Ulysse* révèle

quelque chose des romans de Ristić et d'Aragon et, surtout, de l'importance de la métaphore de la *monstruosité*, utilisée par les auteurs eux-mêmes.

12 Toutefois, ce qui surtout nous intéresse ici, c'est la monstruosité ultime de la forme qui ne serait pas orientée vers l'extérieur, contre le lecteur ou la critique, mais sur elle-même, et qui aboutirait en autonégation, suicide, autodafé du roman. La critique a couramment exploré la technique de l'incipit chez Aragon ; cependant, comme le rappelle Nathalie Piégay-Gros, « le problème de la fin est lui aussi capital pour comprendre l'esthétique romanesque d'Aragon²² ». *La Défense de l'infini* a trouvé sa fin propre dans l'autodafé réel et irréparable. Ristić, quant à lui, a mis en scène ce moment d'autodestruction dans le roman lui-même pour le montrer comme la quintessence de la poétique de l'antiroman avant-gardiste. On interprète la destruction de *La Défense*, entre autres, comme la conséquence de la posture hostile envers le roman chez Breton. Aragon lui-même disait que c'était *son affaire* : « Que voulait démontrer cet autodafé, et pour qui ? c'est mon affaire, c'était mon affaire.²³ » L'antiroman de Ristić démontre bien que cela n'était pas seulement l'affaire d'Aragon mais une tendance poétique plus générale et essentielle : la volonté ultime de roman est nécessairement suivie du désir ultime d'autodestruction.

13 Car, c'est ce que doit être *le vrai antiroman* d'avant-garde. Pas l'antiroman comme critique du roman réaliste ou comme roman antiréaliste, mais l'antiroman au second degré, antiroman comme forme autocritique au risque de l'autodestruction ou de l'abandon du projet. D'autres exemples, moins radicaux mais significatifs, sont mémorables. Breton, à la fin de *Nadja*, hésite et se demande s'il existe une raison de publier le livre d'une expérience dépassée²⁴ ; à la fin de *Nadja* commence un tout autre roman, un roman sans-Nadja²⁵. Bataille ajoute à la fin de son *Histoire de l'œil* un épilogue qui transforme profondément l'ensemble du roman déjà fini et l'autofictionnalise²⁶. Ces romans surréalistes de 1927-28 renvoient donc au même problème d'achèvement du roman, de sa conclusion et de sa publication. La spécificité du cas de Ristić réside dans le fait qu'il a radicalisé, thématiqué et élaboré spéculativement ce moment autocritique culminant du roman moderne. C'est la forme qui jette un regard extra-romanesque sur elle-même, un regard incandescent.

14 Pour mieux comprendre ce moment d'autonégation et ses relations à la prose aragonienne, il est nécessaire d'expliquer brièvement la structure globale de *Sans mesure*. Dans les archives de Ristić, un document paraît fondamental pour l'interprétation de son œuvre. Quelques mois après la publication de *Sans mesure* et des premières critiques littéraires de son livre, Ristić a commencé à écrire, comme il le dit, son propre *Traité du style*, un essai polémique et poétique sous le titre *Du même auteur*, qu'il a conçu comme le prolongement de son antiroman. Nous allons nous concentrer ici sur l'extrait dans lequel Ristić donne les cinq définitions génériques, formelles et poétiques de *Sans mesure*. Ce texte expose l'imagination théorique et l'autoréflexivité avec lesquelles il a construit cette œuvre exceptionnelle. Selon son auteur, *Sans mesure*, doit être vu comme :

- un « anti-roman » et non un roman ;
- un essai encyclopédo-poétique, et non une « théorie » ;
- une fiction dialectique en trois parties ;
- une démonstration d'unification du sujet et de la forme ;
- une collection annuelle de journaux, et non un journal intime²⁷.

15 *Sans mesure* est bien tout cela en même temps, c'est-à-dire par sa structure textuelle même. Ce sont cinq cadres poétiques, cinq idées régulatrices sur lesquelles Ristić a fondé la construction de son œuvre. Chacun de ces points est important, ils sont entrelacés et profondément associés les uns aux autres. Nous allons nous concentrer sur la définition de l'antiroman comme *fiction dialectique*, ce qui amène à l'association la plus directe avec Aragon. Ristić entend structurer le roman sur la base de la philosophie et de l'esthétique hégélienne, de la phénoménologie de l'esprit et du mouvement dialectique : une approche inhabituelle, mais comment la conceptualiser ? Tout d'abord, par la

division de la « fiction dialectique » en trois parties, qui sont entrelacées suivant le triptyque : thèse – antithèse – synthèse. Le *Journal parisien* de Ristić de ce temps-là nous explique plus précisément comment il a conçu ces trois parties. Ici apparaît le schéma initial de la composition de *Sans mesure* :

A) Paris – la Thèse
partie I : le romantisme et le temps d'aujourd'hui
les aventures extérieures
les gloses
Mystery Man dans la ville rebelle
tempêtes de la fantasia autour de LUI

B) Cannes – l'Antithèse
partie II : les aventures intérieures
le subjectivisme

C) Belgrade – la Synthèse
partie III : ?²⁸

16 On remarque trois aspects de la dialectique.

17 1) Premièrement, il est intéressant que ce soient les villes – Paris, Cannes, Belgrade – qui ponctuent cette structure narrative. « Là où l'homme a vécu commence la légende [...] merveilleux quotidien²⁹ ». Ceci indique que, sous-jacent au texte romanesque, s'enroule un récit documentaire, un récit de voyage ou un journal de l'auteur, donc une temporalité non fictionnelle et l'espace-temps de l'écriture du roman : une dialectique qui réside – selon la formule d'Engels chère à Ristić – dans le « monde extérieur », l'idée extériorisée dans la nature et dans l'histoire humaine. C'est ce qui s'oppose à l'univers fictionnel et constitue un réservoir intarissable de contradiction dialectique. Nous y reviendrons.

18 2) Deuxième point : Ristić n'était pas certain de la façon de concevoir la troisième partie synthétique, qui est restée un point d'interrogation. Quand Ristić décidera de la réaliser sous forme de drame, il deviendra évident que la séquence thèse – antithèse – synthèse suit la dialectique des genres littéraires que Hegel a proposée dans son *Esthétique* : au début, l'*objectivité épique* (les aventures extérieures du héros dans la ville moderne) ; puis, la *subjectivité lyrique* (les aventures intérieures, le rêve, l'amour, l'enfance, l'écriture, liés notamment à l'Auteur, l'antagoniste et le double de Roman) ; et, finalement, le *drame*, genre qui, selon Hegel, synthétise les deux pôles antérieurs. Voici une solution très sophistiquée pour exposer la capacité ultime du roman à absorber tous les genres et modes littéraires. « L'art du roman, c'est l'orgie des genres³⁰. »

19 3) Pourtant, le mouvement dialectique étant un *mouvement perpétuel*³¹, il faut qu'il se poursuive. Le roman est fini, mais l'œuvre continuera. C'est pourquoi dans la version définitive de *Sans mesure*, Ristić va diviser la Troisième partie en deux parties et sa justification sera hégélienne : après sa fin dramatique synthétique, la totalité de l'œuvre est conçue comme une nouvelle thèse, destinée à la négation dialectique³².

20 En termes plus concrets, à ce moment, l'auteur se réveille de son roman comme d'un rêve et détruit systématiquement l'édifice qu'il a construit. Si l'incipit du roman était « Roman descend dans la ville... », dans ce chapitre d'autodestruction la même phrase initiale est répétée, mais mise entre guillemets, ironisée et réinterprétée : « “Roman descend dans la ville”... Quelle misère, ce sentiment que l'on a commencé à narrer quelque chose.³³ » C'est la totalité de l'œuvre littéraire qui est mise entre guillemets, conçue comme une unité et exposée à une négation nouvelle et suprême³⁴. C'est « le songe » d'un « Serbe à Paris » : se réveiller de sa folie antiromanesque. La totalité d'un roman achevé n'est conçue que comme le « prélude à un autodafé³⁵ ». Roman *mis à mort. Le tombeau du roman*.

21 Voilà le tournant fondamental de la *fiction dialectique* surréaliste : la mort du roman dans le roman, le dépassement intérieur faisant partie intégrale de la phénoménologie de la forme romanesque. Or, après cet autodafé, l'œuvre se poursuivra par le discours *postfictionnel* de l'auteur qui a déposé tous ses masques narratifs. Il s'agit des derniers

chapitres de l'œuvre, qui sont ouvertement programmatiques, philosophiques et polémiques. L'un d'eux porte l'épigraphe de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel. L'autre est écrit sous la forme d'une lettre publique adressée à un critique littéraire, rappelant la lettre à « Monsieur le Directeur de la *Revue Européenne* » de la fin de « Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont » du *Paysan de Paris* d'Aragon, chapitre où il d'ailleurs fait mention de cet ouvrage.

22 Cet aspect hégélien de *Sans mesure* est central car il annonce une profonde concordance entre la pensée de Ristić et celle d'Aragon sur le roman. La lecture de Hegel et de Schelling a imprégné *Le Paysan de Paris*. La lecture parisienne de Hegel, Marx-Engels et Aragon a profondément imprégné *Sans mesure*³⁶.

23 L'antiroman de Ristić était donc une forme démesurée, dialectique et totalisante. On peut maintenant le considérer dans la perspective de l'œuvre en prose surréaliste aragonienne et montrer que cette évolution intérieure dialectique de *Sans mesure* utilise quelques-uns des procédés essentiels de la prose d'Aragon, depuis *Anicet* et *Les Aventures de Télémaque*, en passant par *Le Paysan de Paris* jusqu'au *Traité du style*. En ce sens, le développement intérieur dialectique de *Sans mesure* révèle et confirme le développement dialectique de la prose surréaliste d'Aragon. Point de vue qui ne peut que contenter l'auteur de *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*.

Modernité renversée / intertextualité

24 Selon le plan, la première partie de *Sans mesure* amène les aventures extérieures du chevalier moderne Roman dans la ville rebelle de Paris. Ristić reprend ici la proposition aragonienne du roman qui présente la *mythologie (du) moderne* et l'idée du surréalisme comme une mythologie résolument romantique des temps modernes. Comme le jeune Aragon, Ristić écrit ce « qu'il fut » pendant sa « saison à Paris », tout en décrivant la vie des surréalistes français vue par un « Serbe à Paris ». Ce sont ces « images d'aventures collectives, phénomène de groupe, le reflet narratif de ce groupe » qui constituent le procédé récurrent d'une partie des fictions surréalistes selon Jacqueline Chénieux-Gendron³⁷, surtout dans *Anicet*, *Télémaque* et *Paysan de Paris* d'Aragon. *Sans mesure* est aussi une légende poétique du surréalisme, basée sur les expériences de Ristić pendant son séjour en France. Ristić passe son temps parisien à la Bibliothèque nationale, il se rend également aux variétés, au cinéma, à la Galerie surréaliste, chez Breton, au Théâtre Alfred Jarry d'Artaud et Vitrac, il se promène dans les parcs, rues et librairies parisiennes. Tout cela est présent dans son *Journal parisien*, qu'il base sur ses expériences, mais tout à fait absent dans son antiroman, où rien du « réalisme surréaliste » parisien du *Paysan de Paris* ou de *Nadja* n'est visible directement. *Sans mesure*, c'est en quelque sorte le *Paysan de Paris* écrit à la manière anachronique des *Aventures de Télémaque*.

25 En décrivant les rapports entre roman, mythologie et modernité, Aragon a souligné la particularité de son *Télémaque*, introduite par l'effet *dialectique* qu'Aragon appelle la *modernité renversée*. La modernité cachée sous le masque de quelque antiquité, et sous les masques d'autres textes (Fénelon). Ristić, lui aussi, reprend certaines traditions littéraires anciennes sous lesquelles il va cacher des aventures modernes. Il choisit une tradition fondamentale mais refoulée – la tradition de la *romance* européenne (*romance* en opposition au roman-*roman* dans la critique anglophone), dans sa vaste amplitude : du roman courtois du Moyen Âge, vers le roman baroque, puis le roman gothique et sa transformation dans les romans d'aventures et les romans populaires des XIX^e et XX^e siècles (roman noir, roman-feuilleton, roman policier, roman de science-fiction, etc.). Ristić donne une vision condensée de ces lignes génériques comme une et unique tradition romantique, dont la dernière actualisation est le surréalisme lui-même³⁸.

26 Dans *Sans mesure*, une parabole très curieuse matérialise l'image exacte du concept de la *modernité renversée* aragonienne. Il s'agit du moment du retour de Roman dans le château médiéval, ou plus précisément dans le château gothique d'Horace Walpole,

Le Château d'Otrante, l'un des points névralgiques de l'histoire et de la poétique du genre³⁹. Mais en descendant dans les souterrains du château, un miracle se produit et Roman est propulsé directement sur une scène de théâtre moderne : « Il s'est cru arrivé au milieu de ruines mouillées, dans un repaire de démons [...] mais brusquement il s'est retrouvé sur une scène de music-hall, lumineuse et pure où la romantique moderne parle au cœur de celui qui porte en lui la forme inquiétante de son temps⁴⁰ ». Roman entre sur cette scène et réalise un numéro acrobatique, un tableau vivant très symbolique : dans une grande mécanique, Roman est suspendu la tête en bas. C'est une petite *mise en abyme* de l'ensemble de l'œuvre et une parabole métapoétique de l'état actuel du genre, de sa dramatique intérieure. La *modernité renversée* : Roman mis en scène et remis sur ses pieds.

27 Une affinité spécifique se manifeste entre le modèle dialectique de la *modernité renversée* et la pratique du pastiche et de l'intertextualisation, notamment la pratique ducassienne des citations sans guillemets, ou ce que Maryse Vassevière dans son étude *Aragon romancier intertextuel* a désigné comme « l'intertextualité cachée », masquée⁴¹. L'importance de cette « démarche intertextuelle », qui « s'élabore à partir d'une réécriture », a bien été reconnue par la critique comme « une des constantes de l'écriture aragonienne⁴² ». Aragon a décrit lui-même son obsession de la citation : « les nombreux emprunts, parfois de plusieurs pages faits par l'auteur aux œuvres les plus diverses [...] ne seront pas signalés au lecteur, afin de lui ménager le plaisir de les découvrir lui-même, de s'en indigner, et de se réjouir de sa propre érudition⁴³ ». Ristić partage cette même obsession, qu'il définit, entre autres, comme « l'écriture sur l'écriture et à partir des livres des autres déjà écrits⁴⁴ ». Cette posture érudite est évoquée également par la technique scripturale des anciens commentateurs désignée pour la première partie de *Sans mesure*, mais qui en fait embrasse sa totalité : « les gloses ».

28 Ces gloses romanesques indiquent les procédés de l'intertexte, du collage verbal et de la narration indirecte sous les masques, l'attitude scripturale typiquement aragonienne (et bien différente du modèle de prose chez Breton). En plus de la pensée dialectique sur le roman, cette « démarche intertextuelle » est ce qui réunit Ristić et Aragon le plus profondément⁴⁵. Il ne s'agit pas d'une influence, mais de la même sensibilité créative qui précède tous les échanges et qui les rend possibles. À l'origine de cette démarche réside la même conception initiale du langage, du surréalisme comme *nominalisme absolu*, de la priorité du langage sur le sujet et sur la pensée. La critique aragonienne a abondamment écrit sur cette problématique décisive. Ristić partage véritablement cette orientation nominaliste⁴⁶.

29 Un exemple concret des « jeux de collages », des gloses scripturales et du processus du chiffrage dans *Sans mesure* se trouve dans le chapitre « Comment s'entrevoit un autre monde », qui est une mosaïque de citations et d'allusions à la fois très méticuleuses et très difficiles à reconnaître sans les documents génétiques. On y discerne l'art « capillaire », selon l'expression de Daniel Bougnoux, d'un scripteur et bricoleur moderne. Le procédé d'occultation est évidemment stratégique. Le chapitre rend hommage au surréalisme français, en particulier à Max Ernst, le peintre préféré de Ristić. Comme le manuscrit dactylographié de *Sans mesure* le montre⁴⁷, le titre initial du chapitre était « Max Ernst », mais pendant la rédaction finale Ristić a décidé de chasser cette référence explicite, comme beaucoup d'autres, de la surface du texte. Toutefois, la référence a été partiellement préservée dans l'épigraphe du chapitre, qui provient du poème « Max Ernst » du camarade Éluard⁴⁸. Les sentiments et l'état du héros Roman sont formulés par la technique de l'ekphrasis, en proposant des descriptions verbales associatives liées à des tableaux et des frottages de Max Ernst⁴⁹. Les douleurs amoureuses de Roman sont décrites par réminiscence d'une réplique de Breton. Dans ce chapitre paradigmatique s'entrevoit et s'ouvre un autre monde, celui du surréalisme parisien. Mais la technique du montage de citations ne permet de reconnaître que difficilement ce que l'on doit y entrevoir. C'est le texte-collage, l'art capillaire et allégorique d'un scripteur moderne aragonien⁵⁰.

- 30 La conception du roman s'est donc faite telle une mythologie moderne, c'est-à-dire en proposant un écrit sur Paris et le groupe surréaliste, mais à la manière « anachronique » de la *modernité renversée* : en dialogue avec les traditions historiques et en s'appuyant sur le procédé intertextuel pour que l'écriture soit toujours, déjà, réécriture.

Roman / théâtre

- 31 Avec ce Roman *mis en scène* dans le château médiéval, nous avons déjà abordé le nouveau nœud qui lie Aragon et Ristić : *roman / théâtre*, ou le reflet mutuel des formes romanesques et dramatiques. On a beaucoup écrit sur l'importance des masques, de l'oralité, du dialogisme, du dédoublement de soi, des métaphores du théâtre dans la prose aragonienne et dans ses réflexions sur le roman. La théâtralité est, selon Marjolaine Vallin, « un archétype de l'imaginaire aragonien » et « une constante » de son œuvre ; « elle s'appuie sur le topos du *theatrum mundi* et conduit à une vision baroque du monde et du sujet⁵¹ ». Il s'agit également de la théâtralisation du sujet-écrivain et du roman lui-même, qui parfois – et c'est ce qui nous intéresse ici – intègre et reproduit la forme dramatique. On trouve ces morceaux dramatiques dans *Télémaque* et dans *Le Paysan de Paris*, de même que dans quelques contes du *Libertinage*.
- 32 Propulser Roman sur une scène de théâtre moderne, alors qu'il entre dans le château médiéval, se fait annonce du grand final dramatique de *Sans mesure*. Ce final synthétique nommé « La liberté éternelle » possède tous les éléments d'une véritable pièce dramatique : le prologue, deux actes dramatiques séparés par un entracte, les didascalies, la mise en page et la mise en dialogue des textes dramatiques. Il s'agit d'une contribution considérable aux drames surréalistes, restée inaperçue parce qu'elle est cachée dans le roman. « La liberté éternelle » est une fantasmagorie baroque, spectacle infernal et spectral qui se situe sur une grande scène, autour d'un grand édifice protéen changeant perpétuellement de forme : château, tour de Babel, usine, prison, hôtel énorme, ville moderne, village primitif, etc. Autour de cet édifice s'accumule une multiplicité de personnages, qui constituent le chœur humain universel : « Ça sera la nuit seule et unique, où nombreux passeront, et quelques-uns prendront la parole. [...] Ils arrivent de toutes les directions, ils s'agglomèrent comme au Sabbat, comme au Jour du jugement, les acteurs éternels, les hommes et les femmes [...] qui s'accumulent, innombrables⁵² ». Les acteurs de ce « théâtre des rêves » carnavalesque, joué « à la frontière du purgatoire et du burlesque⁵³ », sont les figures allégoriques, les fantômes verbaux et les personnifications des idées portées par leurs noms symboliques : Maçon, Mineur, Ami sans ami, Étranger, Voyageur, Quelqu'un, La voix sur le champ, Roman, Magie, Démon... Les masques, les marionnettes, les « guignols des idées » ; ces cris lyriques, pathétiques et acerbes forment ce théâtre allégorique, non référentiel et non réaliste.
- 33 À l'instar du moment synthétique du roman, ce drame représente l'unification, ou plus exactement la *parallaxe* (dans la terminologie de Joyce) entre Roman et l'Auteur, soit les deux protagonistes de tous les univers fictionnels. Sur le plan *épique*, cette pièce est conçue comme la dernière aventure de Roman, confronté à ses symboles révélés et où il essaie de survivre à la tentation ultime de sa propre polyphonie. D'autre part, au niveau *lyrique* des aventures intérieures et subjectives, la pièce est présentée comme la *théâtralisation de l'inconscient* de l'Auteur. L'Auteur entre en scène seulement dans l'entracte afin de confesser, devant le rideau, que toutes les voix et tous les acteurs dramatiques ne sont en fait que les *rayons* de sa psyché : la dissolution de l'Ego auctorial dans le murmure de l'inconscient. C'est donc un « théâtre intérieur » qui s'approche de l'idée du théâtre comme « métaphore du Moi pluriel », « théâtre de moi, d'en moi », selon les expressions d'Aragon⁵⁴. Dans les tréfonds de la psyché individuelle, dans ces « ténèbres méprisées en vous », dit l'Auteur/Ristić, on retrouve l'esprit de la collectivité : « la nuit commune de l'humanité⁵⁵ ».

34 Il est particulièrement intéressant que Ristić ait utilisé une métaphore très aragonienne pour décrire la fin dramatique de son antiroman : la métaphore du Sabbat, de l'orgie totale et de l'érotisme diabolique. Finir le roman par une grande « orgie », c'est aussi une idée qui réunit *Sans mesure* et *La Défense de l'infini*. L'illustration reproduite dans *Je n'ai jamais appris...* afin de suggérer la fin imaginaire de *La Défense de l'infini* est une représentation picturale propre à l'atmosphère de la fin théâtrale de *Sans mesure*⁵⁶. Rappelons-nous : *La Défense de l'infini* était, selon Aragon, « l'histoire d'une centaine ou plus de personnages s'acheminant vers leur enfer » ; c'était une fin « infernale », une « image monumentale » de « caractère symbolique⁵⁷ ». Ainsi le célèbre passage des *Incipit* évoquait « toute cette foule des personnages [qui] allait se retrouver, chacun par la logique ou l'illogisme de son destin, finalement dans une sorte d'immense bordel, où s'opéreraient entre eux la critique et la confusion, je veux dire la défaite de toutes les morales, dans une sorte d'immense orgie », qui est encore « l'image de la société même », « la société comme bordel⁵⁸ ». Il s'agit, selon Aragon, de l'image métaromanesque, l'image du roman qui est lui-même « l'orgie des mots [...] qui existe et mérite son nom par la multiplicité permise de ses participants, la liberté potentielle des rapports entre eux, passant de la nature verbale à la nature humaine⁵⁹ ».

35 Tous les mots clés de cette description de la fin de *La Défense de l'infini* comme une sorte de « proclamation de la liberté⁶⁰ » peuvent ainsi décrire « La liberté éternelle » à la fin de *Sans mesure* : l'image monumentale et symbolique d'assemblage final des innombrables protagonistes, l'atmosphère infernale et la métaphore de la tour de Babel, le passage de l'individualisme à la perspective collective, le « désordre » et le « refus des limites », et surtout la métaphore de l'excès érotique. Chez Ristić, celle-ci était proposée dans le discours de Démon à la fin du deuxième acte dramatique. Le Démon présente tout le drame en tant que « Sabbat, vision lyrique de ma tempête dans les cœurs », « ombres érotiques éhontées », « multiplicité infinie », « orgie déraisonnable », « déraison sans honte⁶¹ ». C'est donc sur une « route du Mal » (de Lautréamont et Sade), comme l'a appelée Aragon⁶², que l'œuvre est ici engagée.

36 Les correspondances entre le drame romanesque de Ristić et le chapitre dramatique « Circé » de *l'Ulysse* de Joyce ont pu être établies⁶³. La fin de *La Défense de l'infini* n'était pas, selon toute vraisemblance, imaginée comme un drame, mais Aragon l'a précisément comparée avec l'épisode de Circé de Joyce⁶⁴. Autrement dit, il s'agit ici sans doute d'une corrélation profonde entre les réflexions des trois écrivains, Joyce, Aragon et Ristić, sur le roman-monstre et sur les modes synthétiques de sa conclusion.

37 Mais Aragon est présent dans le final dramatique de *Sans mesure* de manière beaucoup plus concrète. On remarque, entre autres, que le théâtre allégorique que Ristić fait revivre provient des traditions dramatiques évoquées dans la partie sur le *Théâtre moderne* du *Paysan de Paris*. Il s'agit du passage où Aragon soutient les petits « théâtres méprisés » qui n'ont « pour but et pour moyen que l'amour lui-même » et qui sont les seuls à nous présenter « une dramaturgie sans truquage et vraiment moderne⁶⁵ ». Il est particulièrement important qu'il place la poétique de ces théâtres dans une perspective diachronique inattendue. Selon Aragon, ces « théâtres méprisés » sont issus de diverses traditions comme celles « des mystères chrétiens du moyen-âge », de la « comédie antique » et même du « théâtre primitif⁶⁶ ». C'est précisément le contexte générique et historique qui nous est nécessaire pour comprendre le théâtre allégorique de *Sans mesure* – le *théâtre renversé* propre à la *modernité renversée*. « La liberté éternelle » est en effet une moralité ou un mystère médiéval modernisé, de même que Roman est un chevalier moderne. Cette perspective historique est capitale. Elle accompagne la logique de réactivation des traditions enfouies mais pourtant indestructibles du carnaval européen (au sens que lui donne Bakhtine) dont l'esprit est resté bien vivant dans plusieurs formes d'art moderne : cirque, cabaret, pantomime, burlesque, théâtre de marionnettes ou de variétés, etc.⁶⁷

38 Aragon lui-même a intégré un petit morceau de théâtre allégorique dans *Le Paysan de Paris*, dans la saynète « L'homme converse avec ses facultés ». C'est une petite *psychomachie* : le dialogue d'Homme avec les personnifications de ses « vices » ou « vertus », Intelligence, Volonté et Sensibilité, dialogue ensuite interrompu par le

personnage suprême de ce théâtre – l’Imagination, et son discours programmatique. C’est la même fonction de rupture et d’introduction d’une nouvelle perspective privilégiée qui a été attribuée à Magie dans *Sans mesure*, dont la parole ferme le premier acte dramatique. Magie est sans doute créée sur le modèle de l’Imagination de la saynète du *Paysan de Paris*⁶⁸. De plus, la parole de Magie se fait entendre dans le même style et le même ton d’omnipotence et d’autoprésentation. Elle affirme les mêmes principes d’imagination et de désir, des analogies universelles et de la suprématie du signifiant sur le signifié, des mots sur les choses. Son pouvoir principal étant le pouvoir de concrétisation magique, il apparaît évident qu’elle est reprise par Ristić pour développer les conceptions aragoniennes de *métaphysique du concret* et d’*image poétique* (même si elle contient des accents un peu plus ésotériques et bretoniens). Il est intéressant de constater que dans le discours d’Imagination se trouve le syntagme « sans mesure » qui deviendra le titre de l’antiroman surréaliste de Ristić⁶⁹.

39 Magie est aragonienne aussi par l’aspect citationnel de son discours qui est, à vrai dire, presque un article encyclopédique, un tissu de citations cachées. Dans ses remarques annexées à la deuxième édition de *Sans mesure* de 1962, Ristić a révélé que les répliques de Magie et de Démon ne sont pas « inventées » mais construites à partir d’ouvrages (para)scientifiques sur les phénomènes ésotériques, en particulier, sur la base de deux ouvrages : *La Magie* de J. Maxwell (paru à Paris, en 1923) et *Le Diable* de Maurice Garçon et Jean Vinchon (paru chez Gallimard, en 1926). L’analyse génétique et la comparaison du discours de Magie et son pré-texte documentaire révèlent cette *magie du montage citationnel* très « capillaire » et bien caché⁷⁰.

40 C’est alors un nouveau champ des idées sur le roman moderne autour desquelles Ristić et Aragon gravitent : théâtralisation du roman, fin synthétique et monumentale d’un roman-monstre, traditions carnavalesques et analogie entre les personnifications de l’Imagination et de la Magie.

Du même auteur : les œuvres complètes / autofiction dialectique

41 La question plus globale de la dialectique et du roman innerve les romans de Ristić et d’Aragon, qui mettent en exergue la problématique de la clôture du roman et attestent de l’existence d’une grande force d’autonégation. Aragon a détruit *La Défense de l’infini* ; Ristić a internalisé cet autodafé et l’a montré comme un impératif intrinsèque de la forme romanesque. On ne trouve pas chez Aragon un geste dialectique comparable au sein même du roman. Pourtant, cette démarche dialectique est au cœur de sa spéculation sur la structure romanesque, structure qui aboutit nécessairement à un moment d’auto-aliénation, de détournement et de dépassement dialectique intérieur. En 1969, Aragon a souligné que *Télémaque*, qui était le « résumé de ce que fut Dada », « s’est progressivement transformé en critique de Dada, au point que la dernière page en soit un exemple de ce qui allait... s’y substituer », c’est-à-dire le surréalisme⁷¹. Le même phénomène agit sur la structure dialectique du *Paysan de Paris* – qui était selon Aragon « le roman de ce que je fus en ce temps-là. Où... l’histoire est celle de l’évolution d’un esprit, à partir d’une conception mythologique du monde, vers le matérialisme, qui ne sera point atteint aux dernières pages du livre, mais seulement *promis*, dans la proclamation de l’échec de la plus haute conception où l’homme avait pu s’avancer par la voie de l’idéalisme, l’hégélianisme, l’idéalisme absolu⁷² ».

42 Donc, selon Aragon, *les dernières pages* sont d’une importance particulière pour les constructions dialectiques littéraires. Les ouvrages sont en quelque sorte enchaînés, entrelacés, et le nœud réside dans les dernières pages de l’œuvre précédente. Elles annoncent ce à quoi il va se substituer. En ce sens, la logique intérieure de ces œuvres serait pratiquement identique à la composition de la *fiction dialectique* de Ristić. La démarche dialectique, ainsi que le bond dialectique par excellence des dernières pages du roman sont plus radicalement exposés et élaborés dans la métafiction dialectique de

Ristić, où ils apparaissent comme le sujet principal. Mais cela n'empêche pas de reconnaître que, pour les deux écrivains, le roman est conçu en termes identiques, hégélo-marxistes : le roman, c'est le mouvement progressif de l'autoformation à la fois du sujet et de la forme littéraire elle-même, le mouvement qui inévitablement parvient au point de la contradiction intérieure, de l'autonégation et du surpassement. Cela advient, non pas au-delà de l'œuvre, mais dans l'œuvre elle-même⁷³.

43 Il y a beaucoup de conséquences théoriques à cette situation poétique. Il s'agit ici d'une analogie capitale entre les poétiques romanesques d'Aragon et de Ristić, et de ce qui, nous semble-t-il, peut être considéré comme leur contribution spécifique au domaine de la théorie et de la pratique du roman moderne européen. L'une des conséquences de ce geste est que le roman se trouve là où (habituellement) on ne le cherche pas.

44 On voit que la dialectique romanesque n'implique pas seulement le pouvoir violent de la négation mais aussi le sens constructif de la continuité, de la préservation et de la cohérence. Ce sens constructif va progressivement prédominer chez nos écrivains ex-surréalistes.

45 Nous avons déjà mentionné qu'après la publication de *Sans mesure*, Ristić commence l'ouvrage *Du même auteur* qu'il a conçu comme la prolongation de son antiroman. Il désigne cette œuvre comme « l'imitation » brutale d'Aragon et comme son propre *Traité du style*. (L'inspiration pour l'écriture *Du même auteur* vient donc d'un autre auteur. Après *Le Paysan de Paris* et *Sans mesure*, nous avons donc deux *Traités du style*, parisien et belgradois.) Ristić utilise une expression très révélatrice pour décrire cette continuité étrange d'une œuvre au-delà d'elle-même : « discours segmenté dans un mouvement et un avancement constant⁷⁴ ». Si *Sans mesure* était, selon les mots de Ristić, « un pas » magique « de sept mille », ce livre *du même auteur* continue sa marche, pas à pas. C'est sa propre vision d'un *work in progress dialectique* : la pulsation des œuvres particulières dans un enchaînement dialectique perpétuel... jusqu'au moment où les œuvres sont complètes.

46 Après la Seconde Guerre mondiale, Ristić va lier cette conclusion dialectique de son expérience antiromanesque à une conception très particulière des *œuvres complètes* qui constituent, elles aussi, une sorte de roman. Il utilise précisément cette expression d'œuvres complètes, et il les imagine et les construit comme un grand intra-texte auctorial. Ristić s'inspire ici de Goethe qui remarquait que chaque écrivain écrivait à chaque nouvelle œuvre ses œuvres complètes, y faisait l'histoire de son esprit. Mais Ristić utilise également une pratique éditoriale qui ramène à cette même idée. Pratiquement au début de tous ses livres de cette période, il inscrit la même épigraphe – une phrase empruntée à Raymond Roussel, qui était également l'un des écrivains préférés d'Aragon. Cette maxime est l'« AVIS » ironique que Roussel adressait au lecteur au début de son ouvrage *La Doublure* : « Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière. » On trouve cette maxime au début des livres de Ristić quel qu'en soit le genre : recueil de poèmes, collection d'essais, mémoires et journaux, antiroman. Tout cela, donc, constitue un seul et même roman : *opera omnia* comme l'unité finale et optimale de sa conception de la *fiction dialectique*. Selon les mots de Ristić : « l'opus premier et dernier », où « de la première à la dernière lettre tout est relié, enchaîné, se poursuit et constitue un ensemble⁷⁵ », ensemble qui finalement se révèle comme « une phrase », phrase « une et unique », « infinie⁷⁶ ».

47 Dans le contexte comparatif, le point primordial est que la recherche d'Aragon est axée sur la même idée d'opus auctorial comme unité, comme structure dialectique et romanesque. L'accent est mis sur la *totalité* des œuvres, sur l'idée que « chacun de [ses] livres contredi[t] le précédent [...] mais rétabli[t] ainsi la continuité de tous⁷⁷ ». Aragon ajoute : « Je demeurais obstinément fidèle à ce mouvement, cette dialectique qui s'est toute ma vie exprimée d'un livre sur l'autre, chaque roman, chaque poème étant une critique de ce qui l'a précédé, et voulant en être à la fois le dépassement⁷⁸. » Cette conception a été largement commentée. Nathalie Piégay-Gros consacre le dernier chapitre de son étude *L'esthétique d'Aragon* exclusivement à cette question, la question des *œuvres complètes*. Elle se réfère aussi à Josette Pintueles qui interprète les *Œuvres*

poétiques d'Aragon comme « une entreprise romanesque, qui confirme que le roman est un archi-genre, celui qui peut contenir tous les genres – la poésie, l'essai, l'article de journal – mais aussi et peut-être surtout dessiner l'horizon d'une cohérence du sujet⁷⁹ ».

48 Les deux écrivains ex-surréalistes sont donc arrivés à la même conclusion de leurs expériences littéraires de jeunesse, qui entraîne les mêmes conséquences poétiques. Cette correspondance est significative. Nous pensons que l'origine de ces conceptions poétiques matures et leur conditionnement par l'expérience poétique proprement surréaliste sont d'autant plus visibles et pertinents dans le contexte comparatif.

49 Mais nous remarquerons que les accents sont un peu différents. Si la dialectique hégélienne a d'abord servi comme force formidable de négativité, de destruction et de démesure, elle a ensuite mieux révélé sa dimension constructive de la continuité, de l'unification et de la cohérence. C'est pourquoi Nathalie Piégay-Gros insiste sur les divers sens que le mot roman prend chez Aragon. L'un d'eux est celui de roman, non pas comme genre littéraire mais en tant que forme qui désigne le « rapport à soi, une histoire où l'on se rencontre », qui est « dépositaire de l'identité et de la mémoire », « la forme supérieure de la continuité de soi et de la cohérence, celle qui permet de l'appréhender *a posteriori*⁸⁰ ». *A posteriori*, cela veut dire, par exemple, pendant l'édition des *œuvres complètes*. Parce que tout cela vraiment peut être un roman, le roman dialectique qui, à la manière du héros de Ristić, « dans toutes ses errances, tire derrière lui tout le paysage de ses changements⁸¹ ».

50 Donc, « les jeux contre le romanesque sont les jeux mêmes du roman⁸² ». Ce dernier roman-opus de Ristić et d'Aragon n'était-il pas un roman sans roman, tout en étant un roman des romans, forme énorme et informe, roman-monstre polygénérique qui peut se lire comme une histoire d'évolution d'un esprit, et qui doit se commencer à la première page et se finir à la dernière ? Une *fiction dialectique*, ou pourrait-on dire : une autofiction dialectique ?

51 Nous pouvons ici reprendre le fil de l'article de Maryse Vassevière où elle compare les derniers romans d'Aragon, en particulier, avec le « journal ultérieur » parisien de Ristić des années 1960. Un *journal-monstre* qui s'est fait la forme finale autofictionnelle de son antiroman surréaliste *Sans mesure*. Du même auteur, bien sûr. L'auteur (ex-)surréaliste.

Notes

1 ARAGON Louis, « À Paris comme à Rebesinje », *Les Lettres françaises*, 17 mai 1946, p. 5.

2 RISTIĆ Marko, *12 C (Pariz, 8.11-12.12.1962)*, éd. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, Sarajevo, Oslobođenje, 1989, p. 451-452.

3 Voir l'essai « Tri mrtva pesnika » [Trois poètes morts], dans RISTIĆ Marko, *Prisustva*, Beograd, Nolit, 1966, p. 255-369. En ce qui concerne l'aspect politique des relations entre Aragon et Ristić, on peut consulter cet article : MLADENOVIĆ Velimir, « Louis Aragon et la réception de son œuvre dans le milieu yougoslave et serbe de 1945 à nos jours », *Анали Филолошког факултета*, vol. 32, n° 1, 2020, p. 133-147.

4 Une exception est l'article de VASSEVIÈRE Maryse, « Aragon, d'une avant-garde à l'autre », *Književna istorija*, vol. 48, n° 158, 2016, p. 121-143.

5 Où il a séjourné avec sa femme Ševa d'octobre 1926 jusqu'à l'été 1927. Au début, Ristić était censé écrire une thèse doctorale à l'École des hautes études sociales, sous le titre « La métaphysique des faits divers ». C'était une thèse avant-gardiste et très philosophique sur la forme périodique comme forme dialectique, artistique et, l'on peut dire, romanesque. Mais il a rapidement abandonné sa thèse universitaire au profit de son antiroman surréaliste. Bon nombre des idées théoriques de sa thèse seront alors transférées dans la structure de son antiroman, qu'il a imaginé, entre autres, comme un roman-magazine. La problématique de cette thèse est reproduite dans RISTIĆ Marko, *Uoči nadrealizma* [À la veille du surréalisme], Beograd, Nolit, 1985, p. 243-254.

6 La première édition de *Sans mesure* était un livre exceptionnel, constituant un objet artistique en soi. *Sans mesure* a été réédité à deux reprises – une deuxième édition bibliophilique en 1962 et une troisième édition en 1986 – mais jamais traduit en français. Cf. aussi NOVAKOVIĆ Jelena,

« Hybridation des genres dans le surréalisme : *Sans mesure* de Marko Ristić ou le “roman sans roman” », *Филолошки преглед*, n° 2, 2012, p. 17-26.

7 Comme le confirment des livres d'Aragon de la bibliothèque personnelle de Ristić dans l'ASAS : *Feu de joie* (1920), *Anicet ou le Panorama* (1921), *Les Aventures de Télémaque* (1922), *Les Plaisirs de la capitale* (1923), *Le Libertinage* (1924), *Le Mouvement perpétuel* (1926), *Le Paysan de Paris* (1926), *Traité du style* (1928). Et il ne s'agit pas seulement des livres, mais aussi des textes publiés dans des périodiques (*Littérature*, *Commerce*, *La Révolution surréaliste*, *LSASDLR*, *La Revue Européenne*...). Ristić a, par exemple, déjà lu *Le Paysan de Paris* dans *La Revue Européenne* en 1924-1925. Pour les premières traductions d'Aragon par Ristić et autres surréalistes belgradois, voir : MLADENOVIĆ Velimir, « D'une guerre à l'autre : Louis Aragon et son transfert culturel franco-serbe (1924-1939) », *Филолошки преглед*, n° 2, 2020, p. 149-159.

8 RISTIĆ, *12 C (Pariz, 8.11-12.12.1962)*, op. cit., p. 155. Sauf autre précision, toutes les traductions sont les nôtres.

9 RISTIĆ Marko, *Bez mere*, Beograd, Nolit, 1986, p. 224.

10 SOREL Charles, *L'Anti-Roman, ou l'histoire du berger Lysis, accompagnée de ses remarques*, I-II, éd. Anne-Élisabeth Spica, Paris, Honoré Champion, 2014.

11 Voir sur ce point, ANDONOVSKA Biljana, *Duša oblika: teorija i istorija antiromana* [L'âme de la forme : théorie et histoire de l'antiroman], Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2022.

12 CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le surréalisme et le roman 1922-1950*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 18.

13 RISTIĆ Marko, *Na dnevnom redu* [À l'ordre du jour], Zagreb, Zora, 1961, p. 74.

14 Nous ne nous attarderons pas sur les détails de ce drame créatif : voir la préface de Lionel Follet dans ARAGON Louis, *La Défense de l'infini. Romans*, éd. Lionel Follet, seconde édition révisée, Paris, Gallimard, 1997, p. III-LXX.

15 Cité dans PIÉGAY-GROS Nathalie, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997.

16 Cité dans PIÉGAY-GROS, *L'esthétique d'Aragon*, op. cit., p. 62.

17 ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, A. Skira, 1969, p. 48.

18 *Ibid.*, p. 54.

19 RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 204.

20 *Ibid.*, p. 65. Il est intéressant de noter que la première esquisse de ce chapitre se trouve dans le carnet que Ristić a rempli pendant ses études à la Bibliothèque nationale à Paris en 1927. C'est donc un lecteur qui écrit, dans la bibliothèque, contre le lecteur – érudition subversive. Une partie des correspondances poétiques entre Aragon et Ristić vient de leurs lectures communes, essentiellement Lautréamont, dont l'œuvre *Les Chants de Maldoror* a été l'inspiration capitale de Ristić pendant l'écriture de son antiroman ; ce chapitre en est un bon exemple. RISTIĆ Marko, *Pariska sveska* [Le carnet parisien], [1926-1927], Archives de l'Académie serbe des sciences et des arts (ASAS), Collection historique 14882, Legs de Marko Ristić, fonds non classifié.

21 Voir ANDOVSKA Биљана, « Ристић и Џојс: Без мере и Уликс у компаративној визури » [ANDONOVSKA Biljana, « Ristić et Joyce : *Sans mesure* et *Ulysse* dans une perspective comparative »], *Књижевна историја*, vol. 48, n° 159, 2016, p. 99-130.

22 PIÉGAY-GROS, *L'esthétique d'Aragon*, op. cit., p. 189.

23 ARAGON, *Les Incipit*, op. cit., p. 44.

24 « J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre, qui, en étant venu à bout, trouve le moyen de s'intéresser au sort de cette chose ou au sort qu'après tout cette chose lui fait. Que ne me laisse-t-il croire que chemin faisant s'est présentée à lui au moins une véritable occasion d'y renoncer ! » BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 171.

25 ANDOVSKA Биљана, « Без-Нађе: 'Где престаје она, а где почиње сан?' или Како су волели Ристић и Бретон » [ANDONOVSKA Biljana, « Sans-Nadja : “Où se finit-elle et où commence le rêve”, ou comment ont aimé Ristić et Breton »], dans Драган Бошковић (dir.), *Српски језик, књижевност, уметност*, vol. 2, *Жене, род, идентитет, књижевност*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2011, p. 239-282.

26 БАТАЈ Žorž, « Прича о оку » [Histoire de l'œil], *Plavetnilo neba* [Le Bleu du ciel], trad. Milan Komnenić, Beograd, Prosveta, 1979, p. 133-182.

27 RISTIĆ Marko, manuscrit « Od istog pisca » [Du même auteur], [1928], Archives de l'ASAS, Collection historique 14882, Legs de Marko Ristić, fonds non classifié. Pour notre interprétation de *Sans mesure* à partir de ce schéma esthétique, voir ANDONOVSKA Biljana, *Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu* [Poétique de l'(anti)roman surréaliste dans la littérature serbe et le contexte européen], thèse de doctorat en littérature, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2017.

28 RISTIĆ, *Uoči nadrealizma*, op. cit., p. 227.

29 ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 14.

30 BOUGNOUX Daniel, « Aragon et les fins du roman », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 12, 2009, p. 4.

31 ARAGON Louis, *Le mouvement perpétuel. Poèmes (1920-1924)*, Paris, Gallimard, 1926.

32 Par cela, le mouvement dialectique est transposé au niveau subséquent, là où il peut continuer. Les éléments maintenant engagés sont : le régime de la fiction littéraire, et ce qui l'entoure et le contredit essentiellement – la non-fiction, la phénoménologie du monde réel, là où les genres documentaires interviennent et s'imposent.

33 RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 203.

34 Chapitre « Les indices de la rupture » : « C'est maintenant le moment d'observer les conséquences de cette liberté plus puissante que le mécanisme, les conséquences d'un principe de destruction qui se met en mouvement à chaque fois que le mécanisme menace de diriger le cours de la pensée, de standardiser sa dialectique perpétuelle. Cette destruction digne, j'en retrouve les traits tout au long de mon parcours [...] Sa négation surgit du cœur du livre lui-même, ce livre qui est en lui-même un attentat contre le régime d'une convention artistique. La paix est menacée, l'ordre mis en danger et aucun Droit de la Défense de l'Ordre du Livre ne pouvait le protéger de ses propres composantes anarchiques. » RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 203-204.

35 ARAGON Louis, « Prélude à un autodafé », *L'Œuvre poétique*, t. IV, 1974, p. 139-163.

36 Il faut remarquer que, pour les surréalistes, Hegel n'était pas le philosophe d'un système fermé, de l'État, du conservatisme ou de l'abstraction, mais bien au contraire un philosophe hétérodoxe, non conventionnel, révolutionnaire, le penseur de la négativité, de la contradiction, du changement et du devenir perpétuel.

37 CHÉNIEUX-GENDRON, *Le surréalisme et le roman*, op. cit., p. 135.

38 Ces accents médiéval et courtois sont évidemment plus proches de Breton. Roman est « le héros de tous les temps : maintenant enroulé d'un noir manteau de serge, il se tient sur les ruines médiévales, maintenant dans la longue automobile grise un masque noir sur le visage il fonce à travers les banlieues noires des capitales modernes, lui, qui réunit tous les romantiques, lui, en un mot, MYSTERY MAN. » RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 54.

39 Ristić revient à Horace Walpole dix ans avant Breton, qui en 1937 va reconnaître dans l'écriture compulsive du *Château d'Otrante* l'avant-garde de l'écriture automatique surréaliste. De plus, Ristić cite la même lettre de Walpole que Breton citera dans son argumentation. Remarquable coïncidence. Voir ANDONOVSKA, *Duša obluka*, op. cit., p. 186-188.

40 RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 58.

41 VASSEVIÈRE Maryse, *Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 1998.

42 GÜRSEL Nedim, *Le mouvement perpétuel d'Aragon : de la révolte dadaïste au « Monde réel »*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 63.

43 Dans les « Notes pour un collectionneur » (1922), cité par GÜRSEL, *Le mouvement perpétuel d'Aragon*, op. cit., p. 69.

44 RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 125.

45 La densité et la variété de l'intertextualité dans leurs œuvres, leur passion pour l'écriture relationnelle peuvent être considérées comme un aspect hégélien, un *collage verbal* comme *dépassement dialectique*, comme le montre MEYER David, « Collages dadas et réemplois dans *Les Aventures de Télémaque* d'Aragon », dans Dominique Massonnaud et Julien Pial (dir.), *Aragon romancier. Genèse, modèles, réemplois*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 41-55.

46 Cf. RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 131, 202-203.

47 RISTIĆ Marko, manuscrit dactylographié de *Sans mesure*, Archives de l'ASAS, Collection historique 14882, Legs de Marko Ristić, fonds non classifié.

48 « Son corps était en ordre / Le corps des autres est venu disperser / Cette ordonnance qu'il tenait / De la première empreinte de son sang dans la terre ». Dans RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 43.

49 L'ekphrasis de la peinture de Max Ernst *La Carmagnole de l'amour* et des frottages de *l'Histoire naturelle* (Paris, 1926).

50 Dans cet exemple, les citations intermédiaires prédominent, mais il en irait de même avec des citations purement textuelles, verbales.

51 VALLIN Marjolaine, « Aragon et le théâtre », dans Daniel Bougnoux (dir.), *Aragon, la parole ou l'énigme*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2005, p. 144, <http://books.openedition.org/bibpompidou/821>.

52 RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 157.

53 *Ibid.*, p. 184.

54 Citées dans VALLIN, « Aragon et le théâtre », art. cité, p. 145.

55 RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 177.

56 ARAGON, *Les Incipit*, op. cit., p. 64-65.

57 *Ibid.*, p. 62.

58 *Ibid.*, p. 47-48.

59 *Ibid.*, p. 74.

60 *Ibid.*, p. 75.

61 RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 193-194. On peut décrire le discours de Démon par les mots que Jacqueline Chénieux-Gendron utilise pour l'« Entrée des succubes », fragment de *La Défense de l'infini* : « entre l'appel lyrique et le traité de démonologie ». CHÉNIEUX-GENDRON, *Le surréalisme et le roman*, op. cit., p. 185.

62 ARAGON, *Les Incipit*, op. cit., p. 59.

63 ANĐONOVSKA, « Ристић и Џојс : Без мере и Уликс у компаративној визури », art. cité, p. 99-130.

64 ARAGON, *Les Incipit*, op. cit., p. 50.

65 ARAGON, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 132.

66 *Ibid.*, p. 132-133.

67 Cf. SZILÁRD Lena, « Karnevalizacija » [Carnavalisation], *Pojmovnik ruske avangarde* [Glossaire de l'avant-garde russe], vol. 1, éd. Aleksandar Flaker et Dubravka Ugrešić, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1984, p. 58.

68 Maryse Vassevière a aussi reconnu cette analogie dans son article : VASSEVIÈRE, « Aragon, d'une avant-garde à l'autre », art. cité, p. 121-143.

69 « Les dormeurs éveillés des mille et une nuits, les miraculés et les convulsionnaires [...] haschischins modernes [...] quand vous vous assurerez sur le monde un tel pouvoir visionnaire [...] ni la raison, ni l'instinct de conservation [...] ne sauront vous retenir d'en user sans mesure. » ARAGON, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 80-81.

70 Voir ANĐONOVSKA, *Poetika nadrealističkog (anti)romana...*, op. cit., p. 861-867.

71 ARAGON, *Les Incipit*, op. cit., p. 21.

72 *Ibid.*, p. 58-59.

73 Cette dialectique intérieure rend possible l'enchaînement dialectique extérieur des œuvres, créant une sorte de boucle de Möbius. *L'Ulysse* de Joyce, en revanche, contient tous les possibles, mais pas cet hégélianisme délibéré dans la structuration du roman.

74 RISTIĆ, manuscrit « Od istog pisca » [Du même auteur], op. cit.

75 RISTIĆ Marko, *Hacer Tiempo: zapisi na marginama rata 1939-1945. Vol. 1, Nemir* [Hacer Tiempo : des annotations en marge de la guerre], Beograd, Prosveta, 1964, p. 107.

76 RISTIĆ Marko, *Svedok ili saučesnik 1961-1969* [Témoignage ou complice], Beograd, Nolit, 1970, p. 134.

77 ARAGON, *Les Incipit*, op. cit., p. 54, nous soulignons.

78 *Ibid.*, p. 109.

79 PIÉGAY-GROS, *L'esthétique d'Aragon*, op. cit., p. 36.

80 PIÉGAY-GROS, « Mesure et démesure du roman », *Études littéraires*, vol. 45, n° 1, 2014, p. 35.

81 RISTIĆ, *Bez mere*, op. cit., p. 196.

82 CHÉNIEUX-GENDRON, *Le surréalisme et le roman*, op. cit., p. 18.

Pour citer cet article

Référence électronique

Biljana Andonovska, « Fictions dialectiques : Marko Ristić et Louis Aragon », *Balkanologie* [En ligne], Vol. 19 n° 1 | 2024, mis en ligne le 30 juin 2024, consulté le 18 mai 2026. URL : <http://journals.openedition.org/balkanologie/5913> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12q7q>

Auteur

Biljana Andonovska

Institut pour la littérature et les arts, Belgrade
 andonovskaikum[at]gmail.com

Droits d'auteur

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.