

Mesure et démesure du roman Restraint and freedom in novel writing

Nathalie Piégay-Gros

Volume 45, numéro 1, hiver 2014

Aragon théoricien/praticien du roman

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1025938ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1025938ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Piégay-Gros, N. (2014). Mesure et démesure du roman. *Études littéraires*, 45(1), 35–43. <https://doi.org/10.7202/1025938ar>

Résumé de l'article

Le roman chez Aragon est le genre de tous les possibles, qui articulent sans les résoudre les contradictions. Il permet à la fois de défendre l'infini, de s'illimenter — le sujet peut s'y saisir et s'y perdre, s'y trouver et s'y inventer —, d'expérimenter toutes les formes de liberté et d'exercer une forme de prise sur le réel. À l'époque surréaliste, parce qu'il est en partie interdit, ou du moins contrarié, le roman est particulièrement expérimental. On fera ici l'hypothèse qu'il n'y a pas de métadiscours sur le roman possible chez Aragon, qui engloberait les contradictions. Le métadiscours est lui-même gagné par le romanesque. C'est la pratique d'écriture elle-même qui développe une forme de pensée du roman originale.



Mesure et démesure du roman

NATHALIE PIÉGAY-GROS

Le discours d'Aragon sur le roman est extrêmement abondant et souvent contradictoire. Pour tenter de le cerner, comme toujours chez cet auteur, il faudrait distinguer entre les périodes, rétablir le poids des circonstances. Quelles que soient les constantes que l'on peut établir, il demeure que le discours sur le roman, refoulé, dénié, pendant la période surréaliste, est bien différent dans la période du *Monde réel*, et les romans de cette période diffèrent encore de ceux qui suivent *La Semaine sainte* et compliquent encore la donne. En outre, Aragon n'accorde pas d'importance, on le sait, à la différence prose/poésie, et encore moins à ce qui pourrait définir de façon stricte des genres, qu'il préfère toujours mélanger¹. Enfin, il ne faudrait pas croire qu'Aragon va abattre son jeu : pas plus sur ce terrain que sur aucun autre il ne renonce à maquiller les brèmes. Le discours sur le roman est, par ailleurs, aussi un discours sur soi, sur le réalisme, sur la mémoire.

Il faut commencer par distinguer entre différents usages du mot *roman* selon Aragon. Le roman signifie tantôt le genre romanesque, tantôt un rapport à soi, une histoire que l'on se raconte, constitutive de l'identité du sujet et de sa quête de continuité. À propos du *Paysan de Paris*, Aragon dit qu'il est «le roman de ce qu'[il] fu[t] dans ce temps-là²». Il faut prêter la plus grande attention à l'emploi de ce terme : le roman apparaît bien comme la forme supérieure de la continuité de soi et de la cohérence, celle qui permet de l'appréhender *a posteriori*.

Le roman est en ce sens une forme qui ne peut pas être pensée en fonction des critères de vrai et de faux : la question n'est pas de savoir si Aragon brode, affabule, s'il invente ou s'il dit le vrai sur sa vie. Il fait du roman le dépositaire de l'identité et de la mémoire. Car l'on sait que *Le Paysan de Paris* n'est pas un roman — il a même été écrit dans la négociation douloureuse avec l'interdiction du roman prononcée par Breton. Mais il est pourtant, aussi, et c'est ainsi qu'Aragon le caractérise, le roman de ce jeune homme qui avait vingt-neuf ans lorsqu'il l'a publié. C'est en ce sens aussi que, pour Aragon, l'*Œuvre poétique*, comme l'a montré dans

1 «[T]out m'est également parole», écrit Aragon dans «Une année de romans» (Aragon, «Une année de romans», dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édition établie et présentée par Marc Dachy, Paris, Gallimard [Digraphe]/Mercure de France, 1994, p. 146).

2 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969], p. 54.

sa thèse Josette Pintueles-Lefauve³, est 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 sujet. Autrement dit, seul le roman peut contenir le risque de la dispersion et faire sa place aux contradictions. C'est pourquoi aussi le roman tient lieu d'autobiographie: «[C]hez moi [...] l'emporte le vent de l'imagination sur celui du strip-tease, la volonté de roman sur le goût de se raconter⁴.» Mais imaginer, c'est aussi se raconter, de façon biaisée.

Si cette conception aragonienne du roman rejoint ou annonce certaines pratiques qui feront de la fiction — terme qui ne fait pas partie de son vocabulaire — une des voies de l'écriture de soi, il n'en demeure pas moins que le roman tel que le pense et le pratique Aragon relève aussi de la grande tradition réaliste: c'est un genre qui cherche à exercer une prise sur le monde réel et auquel il prête une fonction qu'on pourrait dire heuristique; il permet d'interroger, d'enquêter, de comprendre peut-être. Les métaphores sont nombreuses qui disent le roman comme machine, organisation complexe en vue de la connaissance:

Le roman est une singulière invention humaine, une machine, au sens moderne du mot, à transformer au niveau du langage la conscience humaine. J'avais raison de dire que c'était un langage extrêmement ambitieux, lequel ne se contente pas de demander du feu à un fumeur rencontré sur la plate-forme de l'autobus⁵.

Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, il dira que le réalisme, c'est la cohérence du récit⁶, et cette cohérence dépend largement de la mesure du roman. C'est dans cet esprit qu'Aragon refuse par exemple la caricature, qu'au demeurant il ne s'interdit pas, mais qu'il réproouve comme art romanesque. Dans la préface d'*Aurélien*, il revient sur ce souci de «sous-écrire la réalité». Il ne faut pas y voir une volonté de l'édulcorer (elle correspondrait bien peu à la mentalité de son auteur), mais plutôt une manière de prendre la juste mesure du monde grâce à l'écriture, à l'invention et au personnel romanesques:

Le recours à la caricature, dans le roman, me semble une des pires formes du désespoir. Non que je sois incapable de désespérer. Mais je disais que je crois nécessaire de montrer les hommes avec, en eux, une confiance qu'il m'importe peu au bout du compte d'avoir mal placée. De laisser à mes personnages des proportions humaines. Même si j'écris *contre* mes personnages. Enfin, j'ai toujours

3 Josette Pintueles Lefauve, «L'œuvre poétique d'Aragon. L'œuvre au défi», thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte et de l'image, Paris, Université Paris Diderot, 2012.

4 Louis Aragon, «Les Clefs», *Les Lettres françaises*, n° 1015, 6 février 1964.

5 Louis Aragon, «La Fin du Monde réel», *Œuvres romanesques complètes IV*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008, p. 621.

6 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, op. cit., p. 74.

prétendu qu'il fallait ne pas regarder la réalité à la loupe, mais au contraire la *sous-écrire*, se refuser à prendre argument des traits monstrueux de la réalité⁷.

Prendre avec le roman la mesure du monde, c'est s'ouvrir un chemin dans le réel et ainsi y trouver un rythme qui ne soit pas pur emportement.

Mais cette maîtrise n'est pas limitative : parce qu'il est un archi-genre, dont la fonction ne s'épuise pas dans la représentation et la juste mesure du monde, le roman est indéfini. Plus, il est le nom de l'infini et une force d'illimitation. Le roman accueille, en effet, tous les langages ; sa plasticité lui permet tous les excès : il est souvent, chez Aragon, un roman-monstre. Le roman, pour l'auteur d'*Henri Matisse, roman*, rime avec liberté, avec absence de limitation. C'est ainsi que dans l'article de 1964 «Les Clefs», Aragon fait l'éloge de la jeune génération en train de renouveler le roman, «cette invention toujours réinventée, ce radar dont on n'aura jamais fini de découvrir les étranges possibilités. Cet instrument qu'au râtelier raccrochent ceux qui par là se condamnent à perpétuité⁸...». La métaphore du jeu insiste sur la liberté et aussi sur la part du risque qui est toujours liée à l'écriture romanesque. Elle est naturellement très présente dans *Le Mentir-vrai* : «D'ailleurs, je ne m'appelais pas Pierre [...]. Tout cela c'est comme battre les cartes. Au bout du compte, le tricheur a gardé en dessous l'as de cœur, et celui qu'on appelle un romancier, constamment, fait sauter la coupe⁹.»

Le roman mesure le réel, permet de le représenter et de le maîtriser — c'est sa vertu réaliste. Mais il se moque aussi de toute règle, de toute mesure. Dans *Blanche ou l'Oubli*, Aragon dira du roman, en rusant avec le métalangage structuraliste et linguistique de l'époque, qu'il est une «science de l'anomalie¹⁰». Mais c'est surtout avec *La Défense de l'infini* qu'on comprend que le roman est aimé pour la démesure qu'il autorise, jusqu'au point où il se détruit d'être si in(dé)fini : il autorise l'illimitation de l'écriture, et donc du sujet, au risque de la folie. Aragon cherche à faire entrer, avec *La Défense de l'infini*, l'infini dans le langage ou dans la création ; l'écriture peut alors se fracasser sur l'impossibilité d'une forme qui lui permette de se stabiliser. Aragon n'a cessé de commenter ce roman pour souligner son abondance extraordinaire, son statut bordélique, orgiaque¹¹, son caractère énorme, hors norme :

[J]e cherchais, en même temps que je poursuivais le défi d'un roman-comble [...], à faire naître à partir du roman reconnu tel, une nouvelle espèce de romans enfrenant toutes les lois traditionnelles de ce genre, qui ne soit ni un récit

7 Louis Aragon, «Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique...», préface à *Aurélien*, dans *Œuvres romanesques complètes III*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 6. L'auteur souligne.

8 «Les Clefs», *art. cit.*

9 Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *Œuvres romanesques complètes IV*, *op. cit.*, p. 1323.

10 Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard, 1967, p. 474.

11 La métaphore est partout dans *Les Incipit* du roman comme bordel. Voir par exemple : «[L']orgie des mots, le roman, 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 humaine» (Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, *op. cit.*, p. 70).

(une histoire) ni un personnage (un portrait), et que la critique devrait par suite envisager les mains nues, sans aucune des armes avec lesquelles elle a beau jeu d'exercer sa stupide cruauté, puisqu'il n'y avait plus de règle du genre. Il ne s'agissait d'ailleurs pas de désarmer la seule critique : ma tâche était plus difficile, car, ce roman qui n'en serait pas un, je l'écrivais, je m'imaginai l'écrire, pour démoraliser mes amis, ceux qui se proclamaient les ennemis irréductibles de tout roman¹².

Ce parti pris de la démesure interdit de réduire le roman à l'intrigue et fait du langage une forme de ravage, comme le voulait déjà *Le Paysan de Paris*:

Les romanciers racontent gentiment d'affreuses histoires qui se dénouent. [...] leur marotte a l'air d'une niaise, la volonté de roman c'est-à-dire. Une fois lancé, vous comprenez, on ne peut pas s'occuper d'autre chose, on suit son sujet. [...] ce qui fait le roman, c'est la péripétie [...]. À quoi se résume une histoire, [...] voilà un bon sujet de bachot [...]¹³.

Plus tard, dans *Henri Matisse, roman*, Aragon revient longtemps sur ce roman détruit en 1927 et entreprend un éloge de la digression, facteur évident d'amplification de *La Défense de l'infini*, qu'il caractérise en ces termes :

[U]n essai dément d'antithèse à la vie par la vie-même, une juxtaposition de près de cent personnages dont les pas ne se recoupaient pas, ou pas forcément, ou pour n'en rien conclure, plusieurs fois ou une fois, rien qu'une, comme de s'être croisés dans l'escalier, je salue à tout hasard cette Dame, ou ce Monsieur, les sexes sont en ce siècle à ce point incertains! [...]

Il y avait cent étrangers, ou à peu près, je m'étais pourtant juré de m'en tenir à cent, mais peut-on limiter la foule par décret? cent étrangers l'un à l'autre, tous habitant une parenthèse, ou logement, et formant un sens distinct, etc., séparé [...] j'avais feint de montrer ceci ou cela, pour qu'on s'en fasse une idée fautive, chacun la sienne, des amis, des passants, des idiots, consternés, consternants... leur cachant des centaines de pages, me cachant des centaines de pages... couvertes de cris et d'écritures, racornies au bord, ici et là froissées, sales, recollées, grouillant de mots impurs, de ratures, d'intrus, d'ivrognes, de putains, de collages¹⁴.

Ce roman énorme, hors norme, est opposé au «roman-bibelot¹⁵» et donne lieu à l'apologie du roman comme lieu de la complexité, de l'hétérogénéité; l'image du roman comme «bordel», comme «compost» est alors employée :

[M]achinerie, une machination, un machin, quoi! un peu plus compliqué, complet, complexe (je dirais bien complectif... si nous faisons de la botanique, où se dit selon Littré, par exemple, que la préfoliation est complective quand les feuilles se recouvrent par leurs côtés et leurs sommets), enfin un truc comploté, mijoté,

12 *Ibid.*, p. 49-50.

13 Louis Aragon, «Le Mauvais Plaisant», *La Défense de l'infini*, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 1997, p. 417-419.

14 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971, t. 2, p. 151-152.

15 *Ibid.*, p. 149.

composite pour parler architecture à moins qu'étant de secte fouriériste vous n'entendiez ce mot comme le nom de la *passion qui engendre les entraînements*... un compost, où toutes sortes de merdes se mêlent à la terre, une complicité de vous et moi... avec chausse-trapes, vampires de poches, fausses portes, murs pivotants, fenêtres peintes, miroirs transparents, souterrains à donner le tournis à l'acarus sarcopte en personne, yeux à fermeture-éclair, espiègleries de radars et mille et une autres nuits, enfin comme ces dessins de paraphe où le plein succède au délié avec des courbes de slalom, et l'on en oublie le portrait du bonhomme pour n'y voir que la perfection des parenthèses [...] le roman, *allégé* de ce qui n'est pas «nécessaire» à l'histoire principale, devient une pierre lourde, et roule dans le puits. La parenthèse est ce que l'on appelle aussi bien la *poésie*. Le merveilleux inutile. Qu'à tort on prendrait pour une sorte de lest, à la première saute de vent dont on se débarrasse¹⁶.

Cette démesure du roman, en un sens, est aussi un rejet du roman comme forme bourgeoise à l'époque surréaliste¹⁷. Il est certain que l'excès est une constante dans l'écriture d'Aragon et qu'il n'est pas propre au roman — on le retrouve par exemple dans une forme de lyrisme à l'ampleur exceptionnelle, souligné souvent par des métaphores qui renchérisent sur l'éloquence, l'inflexion oratoire¹⁸.

Mais c'est dans le roman qu'Aragon peut donner toute la mesure de cette démesure. Aussi est-il remarquable qu'à l'inverse Aragon ait tenté une forme de roman minimal : la tentation d'une miniaturisation du roman. *Le Libertinage* démoralise le roman par la manipulation contraire : il s'agit cette fois de le réduire au strict minimum. «Le plombier est venu réparer l'évier de la cuisine» : phrase à lire non pas comme une amorce, mais comme un aboutissement, une fin du roman, qui se suffirait à lui-même, avec sa charge érotique implicite et son refus de tout développement¹⁹. Aragon dit aussi avoir rêvé d'écrire «un roman qui aurait la brièveté d'un signe obscène qu'une femme fait à un homme dans un train²⁰».

La miniaturisation du roman est une manière extrémiste de répondre à l'angoisse que suscite la fin de l'écriture. Aragon rêve son perpétuel inachèvement, qui prit la forme d'une grecque, dont il a médité le roman :

[J]e voulais écrire le roman d'une grecque, j'entends au sens décoratif du mot, un type donné de grecque dont je chercherais et suivrais à la fois dans le temps, et dans l'espace, c'est-à-dire à Paris, sur les murs des maisons d'époques diverses,

16 *Ibid.*, p. 149-151. L'auteur souligne.

17 «Il paraît, on le dit, ou pour être juste on l'insinue, que tout finira par faire une histoire. Oui, pour les cons. Il faut dire qu'ils voient partout des romans, des romances. Il y en a, s'ils ont rencontré un Monsieur portant un chapeau rose, ils le racontent. Tout leur est histoire, un petit bout de bois, un adultère, un gardénia. Cela constitue un amas somnifère de légendes. Supposez que tout ce que je dis est d'un caractère plutôt scientifique.» Et plus loin : «C'est une manie bourgeoise de tout arranger en histoire» (Louis Aragon, «Le Con d'Irène», *La Défense de l'infini*, op. cit., p. 306-307).

18 Pour des exemples précis, voir Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 71-75.

19 Louis Aragon, *Le Libertinage, Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, p. 409.

20 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, op. cit., p. 94.

sur les mouchoirs brodés, dans les reliures des livres ou les ornements des journaux, le déroulement qui n'a aucune raison de s'arrêter, et qui constituerait par suite pour le roman un héros jamais menacé par la mort²¹.

Il est évident que la propension à la démesure est plus familière au génie d'Aragon que cette exténuation qu'il pratique ici par provocation, pour détruire le roman par ses propres moyens. Mais dans les deux cas, les variations sur la taille du roman sont la recherche d'une réponse qu'Aragon entend trouver à la double contrainte qui est la sienne à l'époque surréaliste : maintenir l'écriture romanesque et prendre en compte l'interdit qui pèse sur le roman. Faire trop long, prendre le parti de l'infini, c'est sortir du cadre romanesque. Faire minuscule, intensifier à l'extrême, c'est aussi remettre en cause le roman : dans cette période de crise très forte du roman, Aragon joue avec les limites du roman et donne à comprendre qu'il est à la fois le genre de la mesure — du monde et de soi — et celui de la démesure, à maintenir coûte que coûte, de l'écriture²².

Nous l'avons dit, si le roman pour Aragon est un archi-genre dont la nécessité est maintenue même pendant la période surréaliste, c'est qu'il est promesse d'une forme qui contienne et rassemble, qui contre la dispersion et la perte d'identité et de mémoire. Mais c'est aussi parce qu'il n'est pas la fixation mais le mouvement. La mythologie de l'incipit a une part de vérité incontestable : l'incipit dit l'amour des commencements, ce bonheur évident de se frayer soudain une voie dans un monde inconnu, bonheur que rien ne permettait d'anticiper et qui naît de la poussée du langage. Dans la préface de 1924 au *Libertinage*, Aragon refuse la « trace » au profit du « pas » :

Tout au plus Humilis écrivait-il ses alexandrins en hélice autour des réverbères, à la craie. Je voudrais que tout ce qui me passe par la tête y durât si peu, que moi-même je ne retrouve jamais la mémoire de ma pensée. Que toute démarche de mon esprit soit un pas, et non une trace²³.

C'est cela le roman : non pas une caisse d'enregistrement, un lieu d'archivage, mais une dynamique, un mouvement. S'il ne fixe pas, le roman ne délimite pas non plus ; il fait bouger, il déplace, il transporte :

Il m'arrive de penser que les romans ont pour but de ramener l'homme à la situation de l'enfance, briser ce cadre qui le limite, que les romans tendent à le mettre dans la situation d'insatisfaction de l'enfant, qui veut toujours en savoir plus. En tout cas, si j'écrivais des romans, moi, ce serait pour cela. Je lis des romans pour cela, pour retrouver cette avidité de connaître, pour cesser de me satisfaire de l'arithmétique élémentaire qu'on m'a enseignée. En savoir plus²⁴.

21 *Ibid.*, p. 59.

22 Voir Nathalie Piégay-Gros, « Le long pour l'un pour l'autre est court », dans Alexandre Gefen et Tiphaine Samoyault (dir.), *La Taille des romans*, Paris, Garnier, 2012, p. 204-223.

23 Louis Aragon, « Préface de 1924 », *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 281.

24 Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 437.

Connaître ce que seuls les romans apprennent: ce qui se passe dans une tête, dans la tête des autres, dans celle des femmes, par exemple, quand on est un romancier. C'est pourquoi le roman est l'espace où le «je» peut se saisir et où, en même temps, un *nous* peut se dessiner: le roman c'est «le langage organisé pour moi. Une construction où je peux vivre, l'architecte sait que j'ai besoin de dormir, de manger, de rêver éveillé, il a ménagé des fenêtres pour l'air, des vitres pour la lumière, des cheminements d'eau dans les murs, enfin vous voyez ça²⁵». Le roman ouvre un lieu commun, «le moi qui crée, aussi bien à le lire qu'à l'écrire, le roman, tour à tour auteur et lecteur, le moi dont le pluriel est ce nous variable qui s'éteint si le roman cesse d'exister, ce nous extension du moi vers la mer ou la source, entre l'imagination et l'oubli²⁶». Connaître, ce n'est pas fixer, c'est presque l'inverse, explorer et démultiplier, inventer des espaces et des scènes où le moi s'oriente non pas vers un point fixe de son identité mais vers un horizon de sens: «[O]n passe de la banalité des choses quotidiennes à l'invention romanesque, à ce raccourci de nous, où l'on change de nom, se choisit un décor comme au théâtre, et tout d'un coup les événements prennent un sens²⁷.»

Le mentir-vrai est ce mouvement non dialectique qui fait glisser de l'attesté à l'inventé, du banal au romanesque, du développement à la condensation et à l'intensification: le roman est comme l'accordéon bleu qu'on déplie dans *Le Paysan de Paris*, rétractant ou contractant les lettres du mot *pessimisme*. Il développe et resserre, syncope ou délie. On aura compris qu'il est la mesure et la démesure de soi et de l'écriture. De l'écriture comme forme, extensible à l'infini, rétractable à l'échelle minimale de la phrase, et de l'écriture comme temps — remontée à l'enfance, défi jeté à la face du temps qui menace de s'arrêter. Mesure et démesure de l'identité du sujet: le roman le limite, le borne, contient sa dispersion.

Vous êtes écrivain, m'a-t-on dit, pour me limiter sans doute. [...] J'ai cherché, j'en conviens, comme d'autres dans l'opium, dans de petites histoires que j'inventais, l'illusion d'une puissance infinie sur le monde. Les événements se pliaient à mon gré. Je retouchais le Bon Dieu, je lui mettais des moustaches. J'ai même décrit des paysages par plaisir. J'ai aussi décrit des phrases, quand on croyait que je les écrivais²⁸.

Mais il l'illimite, le porte à la jonction d'un autre et d'un «nous», puisque le romanesque est toujours un «perdre-pied²⁹». Le roman est vertige, et dans le discours qui justifie et défend le réalisme, Aragon dira qu'il est maîtrise: mesure et démesure, vertige et maîtrise, Aragon, de façon non dialectique, demande l'un et l'autre, dans la contradiction assumée, au roman.

La démesure est donc à comprendre de manière multiple: le refus de la norme, le goût de l'excès, le refus d'une fixation qui serait délimitation ou bornage. Mais le roman est mesure, lieu que l'on puisse habiter, rythme que l'on puisse adopter

25 *Ibid.*, p. 131.

26 *Id.*

27 Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 1331.

28 Louis Aragon, «Préface de 1924», *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 281.

29 *Ibid.*, p. 282.

pour se rassembler. Ainsi le roman est promesse de compréhension, de maîtrise du réel, mais encore faut-il d'abord s'y immerger, faire corps avec lui, jusqu'au vertige, au risque d'y perdre pied. Le sens du concret qui est le sien n'est pas opposé à cette démesure : le concret, c'est l'inépuisable du monde, ce qu'il appelle aussi « le déballez-moi ça de l'univers³⁰ ». Le goût d'Aragon pour la description — des toilettes des femmes dans les romans du *Monde réel*, des uniformes des hommes, par exemple dans *La Semaine sainte*, des fleurs qui émerveillent le jeune Pascal dans *Les Voyageurs de l'impériale* — est sa façon de prendre la mesure de la diversité, de l'infinie diversité du monde réel. Le roman est le genre de ce bariolage, de cette immédiateté de la réalité. C'est ce type de connaissance qui est demandé, qui lui est demandé par Aragon. C'est peut-être pour cette raison qu'Aragon n'a jamais vraiment théorisé le roman. Il l'a pensé, en l'inventant, en l'écrivant, mais il n'a pas élaboré de métadiscours qui puisse en rendre compte, qui puisse le contenir et le comprendre. Les préfaces, les commentaires poursuivent le désir de roman là où ils tentent de le saisir, ajoutent au romanesque, si bien que le roman apparaît à lui-même comme son propre métadiscours, tandis que ce dernier est toujours et déjà romanesque.

30 Aragon évoque en ces termes l'écriture au jour le jour qu'impose la direction de *Ce Soir* et le feuilleton de deuxième page qu'il y tient, «Un jour du monde»: «[L']au fur et à mesure de notre vie... le déballez-moi ça de l'univers... ce qui me tient lieu de poème ou de roman, comme ça vous chantera de l'appeler» (Louis Aragon, «L'Année terrible», *L'Œuvre poétique VII*, Paris, Livre Club Diderot, 1977, p. 277-278).

Références

- ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard, 1967.
- , «Les Clefs», *Les Lettres françaises*, n° 1015, 6 février 1964.
- , *La Défense de l'infini*, Paris, Gallimard (Les cahiers de la NRF), 1997.
- , *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971, t. 2.
- , *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969].
- , *L'Œuvre poétique VII*, Paris, Livre Club Diderot, 1977.
- , *Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bounoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997.
- , *Œuvres romanesques complètes III*, édition publiée sous la direction de Daniel Bounoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003.
- , *Œuvres romanesques complètes IV*, édition publiée sous la direction de Daniel Bounoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008.
- , *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édition établie et présentée par Marc Dachy, Paris, Gallimard (Digraphe)/Mercure de France, 1994.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997.
- , «Le long pour l'un pour l'autre est court», dans Alexandre GEFEN et Tiphaine SAMOYAUULT (dir.), *La Taille des romans*, Paris, Garnier, 2012, p. 203-223.
- PINTUELES LEFAURE, Josette, «L'œuvre poétique d'Aragon. L'œuvre au défi», thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte et de l'image, Paris, Université Paris Diderot, 2012.