

# Aragon et les fins du roman

*Daniel BOUGNOUX, Université de Grenoble*

---

Ce titre recouvre au moins trois séries de questions : celle de la finalité romanesque : pourquoi le roman (comme genre), et la question du réalisme et de ses tournantes définitions. On sait qu'Aragon aura là-dessus énormément écrit ; « le mystère de finir » ensuite, pour citer *Les incipit* et la belle réflexion de Nathalie Limat-Letellier dans le numéro d'*Europe* consacré à « Aragon romancier ». Cette question, peu explorée, du « desinit » pourrait par exemple explorer celui d'*Aurélien* ; « *Maintenant il faut la ramener à la maison.* » Ou, dans la version précédant la rédaction tardivement ajoutée de l'Épilogue : « [...] *il acceptait de travailler à l'usine* » ; la question, troisièmement, des romans de la fin, notamment le texte intitulé « La Fin du Monde réel » (février 1967) et le tournant de la troisième période : comment qualifier précisément celle-ci, qu'est-ce qui arrive aux romans d'Aragon à partir, disons, de *La Semaine sainte* ?

Ces questions sont trop vastes pour être travaillées ici un peu longuement. Je m'efforcerai néanmoins d'éclairer ces trois points, en écartant quelques balançoires connues ou trop évidentes (les thèses exprimées à satiété dans *Pour un réalisme socialiste* ou *J'abats mon jeu...*).

## *La bataille du roman*

Non, le roman ne se résume pas aux anathèmes prononcées contre lui par Breton (réussite dans l'épicerie...), et il peut

constituer ou réaliser la « *suprême synthèse intellectuelle* » selon le mot de Kundera à propos du XVIII<sup>e</sup> siècle, et de Diderot en particulier. Faut-il pourtant faire rimer panorama et roman comme y invite le premier ouvrage majeur d'Aragon ? Il vise à travers ce titre un exercice de surplomb, et une perspective large ; ébloui par la lecture de Hegel, Schelling, Platon, Kant ou Ducasse-Lautréamont, le jeune Aragon aspire à une connaissance supérieure, et il conduit son roman en homme des Lumières, ou (comme il est dit de Paul Denis dans *Aurélien*) en « *Diderot de vingt-deux ans* »... Mais lui-même constate que les systèmes dogmatiques ne sont plus de saison (cf. l'exergue de *Télémaque* emprunté à Tzara) ; l'époque moderne est au choc des rencontres, à la frénésie des modes, à l'essor des médias. Roman désigne donc un adieu aux (faux ?) prestiges d'une philosophie supprimée mais englobée par lui ; le roman peut accueillir toutes les pensées, autrement tissées (horizontalement ou dialogiquement, dans l'immanence des voix croisées) : « *le roman, c'est le langage organisé pour moi. Une construction où je peux vivre [...]. L'homme primitif avait besoin de peaux de bêtes, d'une caverne. L'homme d'aujourd'hui a besoin du roman. Malgré ce qu'en disent ses contempteurs, ces espèces de nudistes.* » (*Blanche ou l'oubli*, édition Folio page 150).

« *Pour moi* » : l'auteur parle-t-il ici en lecteur ? Le langage du roman lui arrive comme une enveloppe vitale, un toit ou une bulle. Une construction ou une maison (desinit d'*Aurélien*). Le texte de « *La Fin du Monde réel* », contemporain de *Blanche*, lie étroitement le roman à la conscience, au langage, donc à l'habitation si l'on songe au Heidegger de *Bâtir, habiter, penser* : « *Je tiens le roman pour un langage [...] extrêmement ambitieux. [...] Une machine [...] à transformer au niveau du langage la conscience humaine.* » Car le roman - mieux que le poème ? - permet de toucher « *à la formation de la conscience dans l'homme* » (pages 294-302 des *ORC XXVI*).

Or cette conscience n'est pas surplombante. Dès *Le Paysan de Paris* et la lettre à Doucet (1925) annonçant qu'il médite un ouvrage « *dont Platon fera les frais* », Aragon affirme la conscience romanesque comme descente : « *Descends dans ton idée, habite ton idée, puisatier pendu à ta corde* » (« *Le Songe du Paysan* », je souligne)... Le roman proteste contre

---

l'achèvement des formes idéologiques, contre une pensée par concept qui voudrait s'ériger en monologue et parler d'une seule voix. Le roman est au contraire dialogue, ou dialogisme pour le dire avec Bakhtine, et Kundera. Il commence et se déroule *in medias res* ; la conscience romanesque est par définition croisée, embarquée, voire enlisée dans une immanence indépassable. Et si l'on y rencontre la moindre idée, elle ne descend pas de l'auteur mais apparaît située, soutenue par un protagoniste de l'histoire. Cette écriture ne fait pas débat, et s'avère faiblement conductrice d'idéologie ; elle ne produit pas de thèses mais des personnages et des affects, elle explore avec une sensibilité animale la chair frémissante du monde, et nous invite à refaire l'expérience jamais refermée des passions. Un roman, idéalement parlant, ne devrait parler que le langage de ses personnages, comme dans *Les Voyageurs de l'impériale* ces conversations entre joueurs (qui m'avaient tant frappé éditant ce titre pour la Pléiade), inintelligibles au lecteur s'il ignore les règles du baccara. Et c'est pourquoi il arrive à l'auteur de dire que le roman ne se résume pas, ne se préface pas, ne s'explique pas : « *Il n'y a pas de préface possible à Blanche, comme il n'y a pas de préface à la vie. Une préface à Blanche ne serait que le livre tout entier répété. Sans en passer un mot. À vrai dire, tout essai d'introduction à ce livre demeure tentative dérisoire.* »

Qui va le plus loin, du philosophe qui invente par concepts une différente vision du monde, ou du romancier qui crée des personnages ? Car celui-ci quand il existe vraiment apporte aussi une façon singulière et irréductible de voir le monde. Issu d'une « *impuissance acquise d'abstraire* » et inapte au logos, le roman réside bien aux antipodes de la philosophie, dont Aragon refusa toute sa vie les facilités de langage. S'il n'est de science que du général, et qui se définit comme « *langue bien faite* », il n'y a de romans qu'à partir d'individus qui entrechoquent leurs désirs et leurs points de vue dans un pluriel irréductible, sans promesse d'unité ni horizon de réconciliation. La langue, ou plutôt les paroles y demeurent en procès, en dialogues croisés - croisement, maître-mot de l'œuvre d'Aragon. Même le métalangage des préfaces et des essais critiques est repris, et comme emporté chez lui par la pulsion narrative ou la « *volonté de roman* ». Le comble fut atteint avec l'entreprise paradoxale

de *La Défense de l'infini*, dont la fragmentation insurmontable devait conduire à l'orgie finale de quelque gigantesque bordel, « un ouvrage hybride et partout divergent », « 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 collages... »

L'écriture indirecte du roman conçu comme le plus accueillant ou débordant des genres absorbe tous les autres ; non seulement Aragon refuse de distinguer au fond entre poésie, roman et, par exemple, critique (« tout m'est également parole »), mais il conçoit *La Défense* détruite en 1927 comme un grand ensemble où tous ces genres se rencontrent et fusionnent. L'art du roman, c'est l'orgie des genres. D'où l'ambiguïté du différend qui oppose sur le roman Aragon au groupe surréaliste, car il est d'accord avec eux pour condamner non le roman, mais les romanciers trop sages - Balzac, Proust... - infidèles au concept que lui s'en fait, et qui touche à la totalité, à une défonce de l'infini.

Si le roman brasse et met en jeu toutes les forces créatives, cette recherche d'un langage total ne s'oppose donc à rien, elle excède tous les genres, elle n'entre dans aucun partage ni catégorie de pensée. « *Le roman commence où la règle est bafouée, la loi hors de jeu.* » L'insubordination romanesque brouille tout effort analytique, tout surplomb scientifique : n'allons pas rêver d'une science du roman, c'est au contraire dans les lacunes et les marges de la science (historique, sociologique, linguistique ou psychanalytique) que le roman s'abrite et prolifère. Roman nomme le métaniveau indépassable de tout effort de pensée. Du même coup, la création romanesque s'exerce au bord de sa propre destruction. Une pulsion centripète disloque les grands romans ; et la posture critique chez cet auteur parfois métaphysicien, ou le procès intenté à l'énoncé au fil de l'énonciation, vont dans le même sens d'une contestation inquiète. La leçon des *Incipit* aggravera ce soupçon en nous montrant l'auteur dessaisi au vif de son intention créatrice. L'auteur, ce serait l'autre ; la création s'enlève sur une perte d'identité ou sur le brouillage abyssal du sujet.

Le roman affirme la pluralité des mondes sans viser l'horizon d'une totalisation claire, sans dialectique ni finale

---

“résolution des contraires” ; à l’extrême, cela donnera dans son œuvre *Les Communistes* puis *La Semaine sainte*, deux points de prolifération que l’auteur ne dépassera plus. Dans les romans du *Monde réel*, l’intrigue bouillonne au bord d’un chaos qui pourrait l’anéantir, mais les forces de dislocation sont finalement domptées par une volonté supérieure d’organiser le « *grand ensemble* », où se bouscule « *la multiplicité des faits* ». Il appartient donc aussi au roman, comme Aragon dira plus tard de la poésie, de nous montrer l’envers du temps, passages à vide, héros ou personnages velléitaires, désirs inaboutis ; le récit maraude dans les marges, les manques et les silences de la grande Histoire telle qu’elle s’enregistre et s’impose à la mémoire des hommes. Le roman fait remonter à la lumière du récit les temps morts de la très petite histoire, le fond sous les figures, la tourbe ordinaire des jours. Les non-événements qui tissent la trame des *Voyageurs*, d’*Aurélien* ou de *Blanche ou l’oubli* constituent l’envers de ce journalisme auquel dans le même temps Aragon s’adonne avec passion. De même Flaubert, que *Blanche ou l’oubli* citera avec prédilection, montrait par ses romans le tissu ordinaire des existences, la province, la bêtise, l’ennui de ceux qui vraiment ne font rien. Et c’est à nous de tirer la morale : qu’auraient dû faire Pierre Mercadier, ou Aurélien, pour ne pas échouer ? Et où sont les héros positifs, Armand ? Pascal ? Bérénice ? « *La bêtise consiste à conclure* », disait déjà Flaubert.

### *Roman inachevé et antilogos*

Le roman est donc l’ennemi de la clarté, et des douteuses « explications de texte » chères aux scolastes ou aux professeurs, dont l’auteur du *Libertinage* s’est depuis longtemps démarqué, en se réclamant du « *parti du mystère et de l’injustifiable* ». L’incomplétude cognitive propre au roman permet à son auteur de rapprocher la parole d’énigme (conformément au *ainos* grec), ou d’affirmer qu’écrire revient à fixer des secrets. L’écriture demande donc moins à être expliquée que développée, jusqu’au parcours complet d’une sorte de parabole, balle du jongleur, pied de l’arc-en-ciel ou retour à la « maison ».

Tout le mystère de l’incipit réside dans l’élan, l’énergie d’un

commencement comprimé dans une phrase que rien apparemment ne distingue, mais qui exige un développement. Certaines phrases en revanche semblent suffisantes, et constituent donc un poème ou un petit roman : « *Dans la lumière de l'Europe, mon corps traîne avec les trains de banlieue, les cris des repasseurs de couteaux et la douce odeur de la laine.* » (« Paris la nuit ») – phrase trop vite close sur elle-même au jeu des allitérations, période monovalente non susceptible de croisement, n'appelant pas de personnage...

Antilogos, le roman ne dit pas la vérité ni ne prétend à la science, fût-elle historique. Et rien n'éclaire mieux le provocant exergue de *La Semaine sainte* (« *Ceci n'est pas un roman historique [...] les droits imprescriptibles de l'imagination* ») qu'un texte peu connu, paru dans *France nouvelle* un an plus tard : « *Il n'y a pas, à proprement parler, de vérité romanesque. Il y a une vérité historique, voilà le chiendent.* » Le drame de cette conscience embarquée vouée à l'immanence est particulièrement sensible dans deux romans eux-mêmes « inachevés », ou qui peinent à conclure, *Les Communistes* puis *La Semaine sainte*. La guerre ou l'engagement militaire pose au romancier un problème majeur : comment raconter du dedans ou d'en bas, comment couvrir le théâtre des opérations à partir du seul regard de ses protagonistes ? Comment transmettre l'expérience du soldat, ou témoigner quand même ?

L'expérience qui culmine dans la nasse de Dunkerque aiguise à l'extrême le souci de la transmission et le drame du témoignage – à suivre au fil des ouvrages qu'Aragon écrira désormais, et qui mettront en scène un véritable « *martyre du témoin* ». Les historiens n'ont pas ce problème, qui racontent toujours après-coup ; les combats vécus par la conscience obtuse du fantassin ou du cavalier dans une histoire en train de se faire, *in statu nascendi*, demeurent en revanche incompréhensibles, voire monstrueux. D'une version à l'autre des *Communistes*, Aragon a aggravé cette impossible conscience de survol par l'irruption du « *présent accentué* » et le choix d'un regard immanent, comme il s'en explique dans « La Fin du Monde réel ». Une pareille narration, en dépouillant l'événement de son cadre ou de sa perspective générale, nous rend du même coup sensibles le tragique de

---

l'histoire, l'infinie contingence des actions et le peu de portée des décisions individuelles ; le bruit et la fureur de la guerre brouillent irrémédiablement tout regard qui voudrait dominer la bataille. Les prérogatives de l'individu s'y trouvent mises à mal comme, sur les dunes de Dunkerque, « *agonisent* » les idées générales. Sur ce point, le roman de guerre d'Aragon accomplit une tendance majeure du genre, voué non au débat d'idées mais à la cacophonie des consciences particulières, limité aux regards immanents et aux perspectives tronquées. S'il écrit *Le Monde réel* pour critiquer aussi le monstre ébouriffé de l'individualisme, « *cette espèce d'analphabétisme social* », l'amour autant que la guerre sont deux façons de renvoyer l'individu à son incertitude radicale, à sa dépendance vitale, et toutes deux convergent dans le roman de Jean de Moncey.

Comment s'orienter à travers le bruit et la fureur d'événements incompréhensibles ou d'une histoire (Histoire ?) en train de se faire, ou comme on dit pompeusement de s'écrire ? À quel avenir ou perspective raccrocher sa vie ? Le roman semble vital pour comprendre quand même, et le peintre ne procède pas autrement, comme Géricault en fait réflexion aux dernières pages de sa chevauchée : « *Peindre c'est mettre de l'ordre. Vivre aussi.* » Ce roman occupe un point d'équilibre précaire avant une écriture de la débâcle caractéristique de la troisième période ; Aragon y explore particulièrement l'envers du temps, les micro-événements ou le tissu interstitiel de l'errance, des douleurs et des rêves des hommes menés et enlisés qui font l'Histoire sans pouvoir la connaître. À quoi bon des romanciers en un temps de détresse ? L'histoire maniée par eux n'est jamais qu'un outil au service d'autre chose ; dans le cas d'Aragon et notamment de *La Semaine sainte*, sa « *volonté de roman* » tend moins à reconstituer le passé qu'à désigner l'avenir, et l'on voit émerger cette fonction prophétique au fil des chapitres, comme l'a relevé Suzanne Ravis. Non seulement Aragon tord le temps, et notre regard, dans l'autre sens, mais il impose pour finir l'idée ou l'évidence que l'histoire autant que le roman relèvent de la catégorie du récit, et de la mise en intrigue. Ce n'est donc pas aux historiens de soupçonner l'objectivité de tel romancier au nom de la vérité historique, mais aux romanciers de pousser

assez loin leurs narrations pour révéler dans toute histoire possible un roman, et sous le masque de l'historien l'activité moins avouable du mythographe. Telle sera du moins, en 1963, la définition lapidaire donnée dans le lexique du *Fou d'Elsa* : « *Histoire* : mot français désignant dans tous les pays du monde une justification d'apparence scientifique des intérêts d'un groupe humain donné par le récit ordonné et interprété de faits antérieurs. » On sait que cet immense poème fut notamment écrit pour combattre et redresser une histoire racontée jusqu'à lui du point de vue des vainqueurs ; avec quelle passion Aragon y reconstitue le contre-champ, comme disent les cinéastes, du monde et de la vision des vaincus, et y chante la grandeur de cette civilisation arabo-andalouse si méconnue au moment de la guerre d'Algérie ! En démantelant le point de vue dominant, en prenant à revers l'histoire des historiens, le romancier ne démonte pas seulement les intérêts de classe, le chauvinisme naturel et les inavouables solidarités qui orientent les mille et une façons de raconter l'Histoire ou les histoires ; il mine la prétention de cette discipline à se hisser au rang impartial de la science, et il assimile finalement l'historien à sa propre corporation : les romans n'ont pas à être historiques, ce sont les historiens qui écrivent, quoi qu'ils en disent, sous l'empire du roman, ainsi sacré archi-genre et horizon indépassable de tout récit.

De même l'autobiographie ne jouit d'aucun privilège de proximité, de conscience ou de vérité..., notions tout aussi suspectes que le recul autoproclamé de la science historique, et Aragon déclare à ce sujet dans « Les Clefs » : « *Je préfère délibérément le roman à l'autobiographie [...]. Chez moi [...] l'emporte le vent de l'imagination sur celui du strip-tease, la volonté de roman sur le goût de se raconter.* » Ces textes infligent un tour d'écrou à l'Histoire - et notamment à l'historiographie marxiste toujours prompte à se réclamer de la science : le tour d'écrou de l'énonciation (avec ses choix et ses fugues) donné à l'énoncé, de la fiction aux récits, par exemple ceux du « Mentir-vrai » mais aussi du petit conte intitulé « Les Histoires », textes aigus de déconstruction, bien faits pour moquer et torpiller notre désir d'Histoire, les certitudes de la science, et en particulier d'un usage vulgaire du marxisme... Dans ces romans dont Aragon s'est fendu, lui-même dédouble



---

son énonciation, par exemple quand il affirme (à « La Fin du Monde réel ») « *désespérément croire* », écrivant donc pour les croyants comme pour les victimes de la croyance, selon un double-entendre ou une contrebande renouvelée qui font le charme et la complexité de ses derniers romans. Les années cinquante voient l'essor du « Nouveau roman », de l'ère du soupçon et d'une « linguisterie » (comme dit Lacan) triomphante, mais aussi pour Aragon de la déstalinisation, qui précipite le naufrage des croyances dures et d'un marxisme identifié à une science acquise. Qu'arrive-t-il au réalisme, synonyme de mise en perspective positive (avec Hugo, Courbet, Zola ou Lampedusa...) et de devenir révolutionnaire, quand un certain avenir, en 1815, en 1940, en 1492, se brouille ou s'éclipse ? Il arrive *La Mise à mort*, et des romans de déconstruction relayant les romans d'édification. Les textes d'Aragon cultiveront désormais cette énonciation virevoltante, et déhiérarchisante ; le carnaval narratif éparpillera au-delà de toute convergence possible les points de vue, chacun voyant l'Histoire à sa porte sans réconciliation, sans panorama ni horizon commun d'appartenance.

Par le collage, l'intertextualité, les marques de l'énonciation et d'incessantes irruptions d'auteur, on voit Aragon compliquer à plaisir l'esthétique précédente, au point que socialiste ne rime plus avec réalisme quand l'avenir mais aussi la narration s'obscurcissent. L'ambition dont témoignent ces innovations va dans le sens de Mikhaïl Bakhtine : le genre romanesque accomplit la suprême synthèse intellectuelle en s'affrontant aux ultimes questions ; mais la puissante centrifugeuse du roman épouse du même coup la pente d'une esthétique carnavalesque qui répudie les vertus organisatrices du réalisme socialiste, dont la première version des *Communistes* avait donné une illustration trop doctrinale ou rigide. Privilégiant désormais une narration ouverte dont l'Histoire se retire au profit des histoires, Aragon revendique fièrement ces « mensonges » dont ses détracteurs l'accusent, et l'oxymore du mentir-vrai peut clore le cycle réaliste socialiste du *Monde réel*, et ouvrir sa troisième période. Dans son discours de réception de janvier 1965 à l'Université Lomonossov, qui vient de le faire « Docteur honoris causa », l'orateur rature l'ancien réalisme socialiste au nom d'une « *petite découverte linguistique. [...] J'ai été amené*

*à penser que cette formule [le mentir-vrai], d'aspect paradoxal à première vue, constituait en fait une excellente définition du roman. »*

Quelle meilleure façon de suggérer que le romancier rachète ou rémunère (pour emprunter à Mallarmé ce verbe) les défauts du militant ?