



LA POÉTIQUE DE LA PLASTICITÉ CHEZ ARAGON L'ÉCRITURE À LA RENCONTRE DES ARTS

JULIE MORISSON

Dans les années soixante, Aragon cherche une écriture qui s'affranchisse de ses propres contraintes scripturales et génériques. Il invente une langue des multiples¹ mue par une force de malléabilité. Le texte ne s'en tient plus aux frontières des discours et des espaces de parole mais fonctionne par vagues d'expansions successives vers d'autres genres littéraires, d'autres champs de pensée et d'autres formes d'expression : critique d'art, poésie, théorie, peinture, sculpture s'imposent comme autant de disciplines qui prêtent au roman certaines de leurs modalités et le font évoluer. Comme Aragon en témoigne dans « La Suite dans les idées », la rencontre des arts modifie les procédés et les techniques, conduisant à de nouvelles poétiques. Le roman se réinvente avec l'émergence de nouveaux concepts créés par effet de collision avec d'autres langages. En effet, toute discipline se définit par l'adoption de conventions ; le détournement ou l'absorption de codes inédits relèverait dès lors d'une démarche d'*innutrition* (au sens que lui donne Du Bellay) qui modifie la pratique.

Comme l'explique H. Scepti dans *Les Genres de travers*, une oeuvre se lit comme une « force de déplacement, voire d'éclatement, de la convention² ». L'intégration de nouveaux enjeux provenant de l'assimilation de concepts empruntés à une autre

¹ Nous envisageons le terme « langue » chez Aragon comme un terme générique qui regroupe parole et langage. La langue du roman s'approprie l'oralité et la liberté de la parole qui se rapporte à la notion minimale de « mot » quand la notion de langage relève d'un système qui lui impose lois et codes. Le roman brasse, accole et fond les langages et les paroles. La transdisciplinarité se joue ainsi à l'échelle du verbe : le partage des espaces s'organise sur une transversalité des modes du dire.

² H. Scepti, *Les Genres de travers, littérature et transgénéricité*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 7.

discipline conduit au remaniement de la discipline initiale : « Quand les avancées d'une théorie pénètrent un autre champ de la connaissance, preuve est faite de l'élasticité de cette théorie ou du produit de la théorie qui devient hybride, c'est-à-dire un mixte de plusieurs champs disciplinaires.³ ». Chez le dernier Aragon, le roman s'impose comme l'espace d'un partage. Art (littérature, musique, peinture), genre littéraire (essai, roman, poésie, théâtre), type de texte (théorie, critique d'art) ou période (surréalisme, réalisme socialiste) sont amenés à se rencontrer, engendrant un bouleversement de l'écriture.

Cette capacité à unir les opposés semble provenir de la plasticité même du regard de l'écrivain : à la fois poète, romancier, critique d'art, journaliste, essayiste et théoricien, Aragon mêle les activités. L'alchimie de ses statuts lui permet d'appréhender les espaces de parole de manière décloisonnée : « Pour ma part, je pratique très peu la distinction des genres, je confonds volontiers la prose et le vers, je mêle l'écrit et le rêvé, l'observation médicale et la petite chanson, enfin je rends autant que je peux l'activité académique impossible... Au moins, je me plais à le penser.⁴ » Ce regard ouvert s'incarne dans une mixité des voix et une porosité des écrits qui répondent indistinctement à la notion de « parole » : « Je ne trouve qu'infime les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires, poésie, roman, philosophie, maxime, tout m'est également parole »⁵. Avec les derniers romans Aragon semble mettre en pratique cet idéal en érigeant une nouvelle langue du roman, définie par sa faculté à absorber et à se transformer, répondant à ce que l'on pourrait nommer une « transsubstantiation ». L'hybridation disciplinaire s'instaurerait dès lors comme le moteur et le signe d'une ductilité de l'écriture : en contact avec d'autres langages, le roman se modifie en profondeur suivant une dynamique de sculpture évolutive de la forme que nous appelons « plasticité ».

La complexité, la pluralité de sens, de perspectives et de formes que prend la notion de plasticité chez Aragon exige d'en définir les contours et de s'en tenir à quelques pistes de réflexion qui s'organisent autour des trois définitions suivantes :

³ Astrid Guillaume, « L'Interthéoricité : sémiotique de la transférogénèse, plasticité, élasticité, hybridité des théories », PLASTIR 37, 12/2014, <http://plasticites-sciences-arts.org/PLASTIR/Guillaume%20P37.pdf>, p.30.

⁴ L. Aragon, « Reconstituer le crime », *Les Lettres Françaises* n° 1367, semaine du 6 janvier 1971, *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, 2011, p. 550.

⁵ L. Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, [1923], dirigé par Marc Dachy, Gallimard, 1994, p. 146.

- Plastique s'entend au sens « graphique » ; l'adjectif désigne une oeuvre palpable et visuelle qui renvoie aux beaux-arts et se concentre sur l'objet esthétique comme fruit du travail de la matière. Chez Aragon, l'étude des arts plastiques déclenche la rédaction d'articles critiques et entraîne la confrontation des moyens d'expression du peintre et de l'écrivain.
- Plastique est synonyme de « façonnement de la matière ». Le texte s'envisage comme une substance malléable pouvant être soumise à l'influence d'une autre forme ; la notion intègre celle de « réseaux de connexions » et permet de penser le concept de transdisciplinarité.
- Plastique renvoie enfin à la matière elle-même, l'objet-livre. Le texte apparaît dans une perspective morphologique, comme un corps organique et capable de mutations. Cette plasticité du livre s'exprime de manière métaphorique tout au long de la dernière période aragonienne par le biais d'un personnage sans cesse dédoublé.

Il me semble que ces trois acceptions se répondent et travaillent ensemble, formant une réelle poétique, représentative de l'écriture aragonienne, que nous étudierons en suivant trois axes : nous verrons dans un premier temps que le texte assume et met en scène sa propre malléabilité par le biais du protagoniste, nous observerons ensuite plus longuement de quelle manière la référence à la peinture permet au texte d'affirmer sa dimension organique et graphique, et enfin nous nous intéresserons à la dernière création d'Aragon : les Murs de la rue de Varenne qui apparaissent comme la version plastique et silencieuse de la mise en texte.

I° LA MÉTAMORPHOSE DU PERSONNAGE COMME SIGNE DE LA MALLÉABILITÉ DU TEXTE

Dans les derniers romans, l'écriture dévoile ses mécanismes d'invention et d'identification : le texte met au jour les phénomènes de conversion de sa propre matière par le biais de la métamorphose identitaire. « Tout se passe comme s'il avait d'une part voulu cette fois donner la perspective de sa propre vie, où Fougère n'a point encore apparu, et tenté de s'effacer lui-même, dans une histoire où aucun de nous ne serait. Ces tentatives de dépersonnalisation, si je comprends bien, ont notamment pour point de

départ un souci de quoi plusieurs fois Anthoine m'a entretenu. ⁶» La malléabilité d'une écriture qui se déstructure et se recompose au fil de la diégèse serait ainsi métaphorisée par un narrateur qui se déforme, perd son image et se construit dans la duplication (*La Mise à mort*), la mémoire (*Blanche ou l'oubli*) ou le théâtre de soi (*Théâtre/roman*).

Dans *La Mise à mort*, la transformation physique de Fougère se présente sous les traits d'une métamorphose : « Et puis il y a ses yeux, ses grands yeux brusquement pleins de bleu à déborder, une coupe de ciel, tout le coquillage blanc en disparaît. Quand elle se met à chanter, c'est autre chose : ses yeux prennent le caractère olympien, un archaïsme comme dans l'amour, l'immense perle vide, cette dilatation de la pupille qui en mange l'iris, l'azur, comme si la voix lui venait des yeux. ⁷» Le même phénomène frappe le narrateur lorsqu'il écoute chanter Fougère : « les yeux que j'avais bleus, quand je les voyais encore, sont, m'assure-t-on noirs devenus. ⁸ » Le changement de couleur de l'iris s'impose comme le signe extérieur d'une mutation interne, symbolisée par la fuite du reflet dans le miroir. La perte de substance est ainsi matérialisée par la dissolution de la couleur : « mais cette atrophie du reflet, ce blanchiment progressif de l'image allant jusqu'à sa disparition, cela, je ne vois pas comment, médicalement ou non, je pourrais diable me l'expliquer... ⁹» La dissipation de l'image signe dès lors celle de l'être, au profit de l'affirmation de son double. Cette crise identitaire s'impose comme le déclencheur d'une inversion de perspective. La subjectivité d'Alfred ayant été fondue dans celle d'Anthoine, le narrateur perçoit le monde « objectivement » : « un jour, elle a si bien chanté, que j'en ai perdu mon image. Que je suis resté à jamais comme si elle chantait encore, comme si elle chantait toujours. J'ai vu le monde objectivement, c'est-à-dire sans ma couleur. Je ne peux plus le voir autrement. ¹⁰ »

Ainsi, le personnage fluctue et met son existence en doute tout au long du roman : « Anthoine, ou moi-même, ou tous les Christian, tous ceux qui entendent Fougère, nous sommes tous quand elle chante simples reflets d'elle, perdant notre âme pour devenir

⁶ L. Aragon, *La Mise à mort*, coll. « N.R.F », Gallimard, [1965], Bibliothèque de la Pléiade, volume V, 2012, p. 205.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*, p.107.

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

miroir de la sienne...¹¹» Le narrateur interroge son propre dédoublement et envisage chacun de ses interlocuteurs comme un double potentiel, amenant le lecteur à se demander si tous les personnages ne sont pas un seul et même protagoniste. Ce questionnement trouve notamment sa légitimité dans le « *Let's pretend* » de Lewis Carroll qu'Aragon commente abondamment : « "Bon, *vous* pouvez être l'un ou l'autre, un roi ou une reine à votre choix, et *moi je serai* tout le reste..." Cette petite phrase, pour peu qu'on l'écoute, est de plus d'importance pour l'art du roman, que la remarque classique de Flaubert touchant *Mme Bovary*¹². » Cette exposition des ficelles de la création révèle au lecteur la plasticité dont doit faire preuve l'écrivain lors du processus créatif. Ainsi, sous les traits d'un narrateur extensible, Aragon met en scène le romancier dans un corps kaléidoscopique et dont la théâtralisation annonce en filigrane *Théâtre/roman*.

Dans les derniers romans, le narrateur n'est donc plus le centre névralgique autour duquel s'orchestre la diégèse mais un corps flottant, changeant de forme et de peau selon les courbes du récit. Cette dynamique de la modulation qui repose sur des jeux de renversements optiques devient le socle de la structure dramatique du roman. Le lecteur semble alors assister à la mise à mort de la suspension de crédibilité. Sans cesse rappelé à l'ordre par un récit qui commente ses propres incohérences, il est consigné hors de l'illusion romanesque. Ce régime de « mise en sortie » répond à une volonté de déstructuration des codes réalistes traditionnels ; le soupçon envahit toutes les strates de l'écriture et contamine le protagoniste.

« Comment se fait-il que Christian nous connaisse tous les deux, Anthoine et moi, qu'il nous distingue, qu'il nous rencontre ensemble, et alors nous parle séparément ? Ce qui fait de lui un être aussi peu réel que nous, une invention romanesque... Est-ce que, par hasard, j'aurais aussi inventé Christian ? [...] Ou si c'était Christian, lui, qui m'avait inventé dans l'écume, qui m'a sauvé pour les besoins de la cause ?¹³ » La quête identitaire qui régit *La Mise à mort* est métaphorisée par un miroir en triptyque, permettant d'apercevoir dans un même champ visuel deux mouvements consécutifs : un mouvement

¹¹ *Ibid.*, p. 205.

¹² L. Aragon, *La Mise à mort*, *op.cit.*, p. 134.

¹³ *Ibid.*, p. 91.

d'union des images dans une glace centrale, comme « un résultat stéréoscopique, le fantôme unique formé de trois reflets superposés ¹⁴» et un mouvement de disjonction de l'être qui se reflète sur les trois faces du miroir : « les Christian réels des miroirs se multipliaient et se démultipliaient, dans la perspective à tout instant changeante [...] les profils et la face de l'homme virtuel en des combinaisons, me semblait-il infinies. ¹⁵ » La réfraction de la lumière sur la surface miroitante permet des jeux de division et de fusion de l'image qui répondent à un processus de décomposition et de reconfiguration de l'écriture.

Ce phénomène romanesque s'inspire du mécanisme physique : l'image inversée dans l'oeil comme dans l'objectif de l'appareil photographique est ré-inversée par le cerveau. La physique et l'organique voient ainsi deux images différentes qui se déclinent dans le miroir de *La Mise à mort*. Par la référence à la physique, Aragon révèle l'éventail des personnalités romanesques qu'il compare au spectre de la lumière blanche : « quelqu'un ne va-t-il pas inventer une machine à percevoir les reflets qui nous sont insensibles, lesquels peut-être, peut-être sont comme la lumière que nous appelons blanche, et tenons pour un vide, tant que nous n'en avons pas matérialisé le spectre, que nous n'y avons pas découvert l'éventail des couleurs ? ¹⁶ » Évoquant la lumière et la construction du roman, Aragon fait appel à la même sémantique et associe les deux champs de pensée scientifique et romanesque par l'emploi du terme « spectre ». Cette malléabilité de l'impalpable invoque de manière voilée la thématique picturale qui joue de l'éclairage et de l'angle optique pour dévoiler un personnage caché.

Ainsi, Aragon unit les champs disciplinaires par les notions de lumière et de perspective. Dans *La Mise à mort*, le réalisme et l'objectivité du narrateur sont assimilés à la naissance de la perspective en peinture : « toutes les lignes convergent vers un point conventionnel qu'il est de convention de considérer comme l'infini, un infini bien sage, qui ne sort pas des limites du papier, on sait ce qui arrive si on tourne à droite, ce qui n'arrive pas si on

¹⁴ *Ibid.*, p. 98

¹⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹⁶ *Ibid.*, p. 208.

tourne à gauche, enfin...¹⁷» En assimilant la convention aux limites du papier, Aragon revendique l'élargissement de la profondeur de champ et donc de l'écriture. Pour provoquer la mutation des codes réalistes et romanesques, dans les années soixante Aragon dessine un personnage ductile qui figure et engage le remodelage permanent de la parole du roman.

II° ÉCRITURE ET PEINTURE, DEUX FORCES EN PRÉSENCE :

Le façonnage de l'écriture s'opère notamment sous l'impulsion de l'étude d'arts visuels comme le théâtre, la peinture ou le cinéma. *La Semaine sainte, Henri Matisse, roman* et de nombreux articles des *Lettres Françaises* sont dédiés à la peinture, nous conduisant naturellement à étudier l'influence de cet art sur Aragon. La permanence de son attraction pour la peinture conduit à se demander de quelle manière il l'intègre dans son système de pensée. La rencontre des arts prend-elle la forme d'un dialogue ou d'une assimilation permettant l'émergence de nouveaux axiomes et de concepts transversaux inédits ? Aragon semble inlassablement puiser dans les préceptes picturaux pour penser et théoriser son rapport à l'écriture : « Peut-être jamais n'a-t-on mieux fait sentir la pauvreté de l'écriture, le caractère purement décoratif des mots... Et à chaque fois qu'éclatent les couleurs j'éprouve la supériorité de la peinture comme langage sur toute autre expression de l'homme.¹⁸ »

Apparaît souvent sous la plume d'Aragon l'idée d'une supériorité des arts plastiques sur l'écriture. Dans *Henri Matisse, roman* cette hiérarchie conduit le romancier à avouer la vanité de ses commentaires, laissant souvent place au sein du récit ou dans ses marges à la parole du peintre : « En vérité, lecteur, tu n'as aucun besoin des mes commentaires, c'est assez te guider à travers les tableaux de Matisse, les rangeant, te renvoyant de l'Anthologie aux toiles du texte. »¹⁹ Caractéristique de *Henri Matisse*,

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ L. Aragon, « Anthologie II », *Henri Matisse, roman*, [1971], Gallimard, 1998, p. 795.

¹⁹ L. Aragon, « Anthologie I », *op.cit.*, p. 402. L'expression « toile du texte » unit tableau et écriture et donne une dimension plastique et iconique à la page du livre. Voir également l'article « Du décor » [1918] dans lequel Aragon compare l'écran de cinéma à la toile. Il mêle déjà dans les années vingt les matériaux et les langages, donnant le ton

roman, le chassé-croisé entre littérature et peinture se constitue en système quelques années auparavant avec les *Oeuvres Romanesques Croisées*. L'assemblage d'illustration et de texte témoigne d'une volonté d'appréhender le travail d'écriture dans une perspective iconique²⁰. Ce choix éditorial témoigne de la réflexion que mène Aragon sur le geste tracé : l'écriture assume sa dimension sensible et donne au mot le pouvoir de devenir une image plastique. Par la reproduction de tableaux dans le roman de Matisse ou la suggestion phénoménologique dans *La Semaine sainte*, Aragon rend à la peinture son caractère onirique et visuel en lui redonnant sa matérialité physique.

Dans les articles des *Lettres Françaises* et *Henri Matisse, roman* Aragon étudie le geste et les obsessions du peintre : objets, sujets et modèles deviennent matière et trace sous la plume de l'écrivain qui cherche à exposer le mouvement de la création. Aragon semble effectuer ce que J. Rancière nomme dans *Le Destin des images* « la transformation du visible en tactile et du figuratif en figural²¹ ». Aragon offre une vision nouvelle à la peinture en présentant la toile sous un angle inédit. Pour J. Rancière, « la défiguration voit la nouveauté dans le passé. Mais elle constitue l'espace discursif qui rend la nouveauté visible, qui lui construit un regard dans le décalage même des temporalités. Le décalage est alors prospectif autant que rétrospectif. Il ne voit pas seulement la nouveauté au passé. Il peut aussi voir dans l'oeuvre présente des possibles non réalisés de la peinture²². » Se situant dans cette démarche de « défiguration », Aragon se détourne des modes traditionnels de la critique et croise les époques et les courants esthétiques afin de faire advenir un au-delà au tableau. Il use d'une « description défigurative » pour imposer un nouveau statut à la toile et au peintre. Aragon entre ainsi dans un tableau par sa couleur ou ses objets (Chagall), par la personnalité ou la fougue du peintre (Léger, Le Yaouanc) ou par le rythme de la création (Picasso, Matisse).

Le romancier voit la lumière française dans les intérieurs et le soleil des fenêtres matisiennes comme dans les rêves de Chagall. Les composants du tableau deviennent

de sa pensée de l'art.

²⁰ Cette gestion « graphique » de la page de texte s'impose comme une préoccupation majeure pour Aragon avec la direction des *Les Lettres Françaises*.

²¹ J. Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003, p. 93.

²² *Idem*.

un signifiant qui prend une portée originale et révèle la nature profonde de l'oeuvre. Dès lors, le discours critique n'est plus un commentaire, une description pragmatique ou une analyse technique mais une substitution par l'émotion. Le discours se construit sur la sensibilité et le lyrisme d'un regard. La critique d'art ne se présente donc pas comme une répétition dans un langage théorique mais comme une déformation par la voix de la sensibilité poétique. Comme l'explique J. Rancière : « la description est une substitution. Elle met une scène de parole à la place d'une autre. Elle supprime l'histoire à quoi s'accordait la peinture représentative et la scène de parole à laquelle s'ajustait la profondeur spatiale. Elle leur substitue une autre "parole vivante", la parole de l'Écriture²³. » Aragon revendique cette « parole vivante » pour dire le langage de la couleur et de la forme ; il affirme la dimension scripturale de son art en usant de rythmes, de sonorités et d'images propres à animer la toile. Le romancier adapte ses moyens d'expression, sculpte son langage en adéquation avec celui du peintre.

Ces incursions récurrentes de la peinture dans l'écriture ne sont pas propres à la critique d'art mais guident également les derniers romans. La peinture ne s'envisage plus seulement comme une oeuvre achevée mais comme une performance créatrice qui engage à la fois processus de création, outils et mécanismes physiques. Au-delà de l'évocation des artistes et des tableaux, Aragon puise dans la technique picturale pour penser le geste romanesque. Il interroge ainsi la notion d'image afin de mettre en cause la toute-puissante *mimesis*.

« L'hypothèse qui tend à prévaloir s'appuie assez étrangement de la part d'hommes de Dieu sur une donnée matérialiste, qui voudrait que les reflets ne soient jamais *premiers* à ce qu'ils reflètent, qu'ils n'aient de réalité que dans la matière de quoi le reflet est seulement l'image. Ce que cela signifierait en passant pour l'art du romancier...²⁴ » *La Mise à mort* propose une définition de l'écriture fondée sur cette image multiple qui brouille les limites sémantiques et visuelles entre image et reflet. *Blanche ou l'oubli* renforce cette confusion en entrelaçant souvenir d'un réel hypothétique et invention d'images spéculatives. L'analyse du rôle joué par l'image dans la création effectuée par

²³ J. Rancière, *Le Destin des images*, *op.cit.*, p. 97

²⁴ L. Aragon, *La Mise à mort*, *op.cit.*, p. 103.

de J. Rancière²⁵ permet de mesurer l'importance des enjeux théoriques soulevés par Aragon. Chez ce dernier comme chez Rancière, « l'image, en bref, n'est pas seulement double mais triple²⁶ ». Cette conception de la représentation comme fruit d'une réplique déformante de l'image modifie les rapports de la création au réel : la représentation ne repose plus sur un système de ressemblance et de reproduction mais sur la dissemblance²⁷ et la duplication afin de devenir une « présentation ».

Aragon poursuit sa critique de l'exigence référentielle en déplaçant les lois de la *mimesis* : ce n'est plus le dessin qui ressemble au modèle mais ce dernier qui s'apparente au dessin. « J'ai fini par découvrir que la ressemblance d'un portrait vient de l'opposition qui existe entre le visage du modèle et les autres visages, en un mot de son asymétrie particulière. Chaque figure à son rythme particulier et c'est ce rythme qui crée la ressemblance. »²⁸ Aragon prend donc ses distances avec les définitions traditionnelles en assignant à la notion de représentation celle de « dissemblance » : « Matisse s'attache moins à ce que tout le monde voit (comme dans l'exemple de grammaire, les accessoires souvent burlesques de la conversation) qu'à ce qui subsiste quand il s'en écarte, non point l'image pareille au regard de tous, mais sa dissemblance, sa dissymétrie, sa dissymétrie particulière, que le regard vulgaire inconsciemment efface pour ramener l'apparence au modèle, à la figure du dictionnaire²⁹. » Ces écarts de semblance entre les images du réel semblent bien être ce qui motive l'écriture des derniers romans ; fuyant toute détermination identitaire, ils associent de manière provocante réalisme et invraisemblable, *mimesis* et dissemblance. Ces récits s'inquiètent de la relation de la reproduction au réel et en démultiplient les images suivant un régime de specularité : l'écriture ne s'affirme plus comme une copie de la réalité mais comme son image inversée, déformée ou dédoublée. Au fil des images le texte s'impose donc comme l'espace d'une dissymétrie et d'une transmutation.

²⁵ J. Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p. 98.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ Cette notion de « dissemblance » guide l'étude du portrait chez Matisse. Cf. « Matisse ou les semblances fixées », p. 423 et « De la ressemblance », *Henri Matisse, roman*, op.cit., p. 475.

²⁸ L. Aragon, « De la ressemblance », [1968], *Henri Matisse, roman*, op.cit., p. 479.

²⁹ *Ibid.*, p. 483.

Aragon redéfinit sa discipline au prisme de la science physique et de la peinture qu'il introduit au sein même de la diégèse. Façonné par plusieurs champs disciplinaires et retravaillant sans cesse sa propre forme, le texte affirme sa ductilité. Le roman ne se définit plus par son unité et sa rigidité formelle mais par une dynamique de la sculpture et de la reconfiguration.

LA NOTION DE SIGNE, CARREFOUR ENTRE L'ÉCRIRE ET LE PEINDRE :

Aragon poursuit sa réflexion en s'éloignant des théories linguistiques afin d'inventer son propre système de références, organisé autour de la notion de « signe », carrefour entre le peindre et l'écrire. Comme l'explique B. Vouilloux dans « Peinture et écriture au XX^e siècle »³⁰, ces deux arts entrent en résonance par leurs matériaux : « sur son versant physique, l'acte de l'écriture recourt à des matériaux, des substances et des instruments qui le font communiquer avec l'acte de la peinture : le support de papier se fait plan subjectile, l'encre et la plume libèrent d'autres tracés que ceux des lettres. »³¹ Chez Aragon, l'oscillation de l'écriture entre peindre et écrire tend à unir les antagonismes dans un même geste du « tracé ». L'attraction pour l'idéogramme s'impose comme un leitmotiv de la critique aragonienne et témoigne d'une conscience aiguë de la dimension plastique du mot : « Écrire et peindre, dans l'ancienne Égypte, s'il suffisait d'un mot pour le dire³² ». Aragon mêle image littéraire et image plastique, puissance d'écrire, de décrire et de dés-écrire par la peinture, dessinant une parole graphique modulable.

À l'instar du peintre, Aragon aspire à « fixer les formes fuyantes³³ » en exposant la physiologie du mot. Dans *Henri Matisse, roman*, il analyse le processus de transformation d'un simple motif en symbole : le peintre « a fini par si bien la connaître [la bouche] qu'il l'écrit aujourd'hui plus qu'il ne la dessine. Il s'est formé un hiéroglyphe de la bouche, de

³⁰ B. Vouilloux, « Peinture et écriture au XX^e siècle », in *Histoire de la France littéraire, Modernités XIX-XX siècle*, dirigé par P. Berthier et M. Jarrety, Presses universitaires de France, 2006.

³¹ *Ibid.*, p. 554.

³² L. Aragon, « Par sa préparation aux *Collages*, Aragon met le réalisme au cœur du débat », *Le Monde*, 13 mars 1965, *Écrits sur l'art moderne, op.cit.*, p. 468.

³³ L. Aragon, « Dessin de Fougerson », préface aux dessins de Fougerson, Paris, Les 13 épis, [1947], repris dans *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, 2011, p. 137.

cette bouche particulière³⁴ ». Luttant contre le mutisme pictural la bouche exprimerait ce que le tableau dit en silence. Commentant ce motif qui « tient du 3 couché, d'une sorte de S compliqué³⁵ », Aragon ajoute en marge : « ... *Quand sa lèvre est l'M où – Renaît le mois de mai dès la première moue* si on me permet de me citer ici, une fois n'est pas coutume³⁶ ». Sous la plume d'Aragon la bouche s'anime et prononce le « M » alors que sous le pinceau de Matisse elle évoque un chiffre ou une lettre. Matisse explique alors à Aragon : « Comprenez bien, ce que je peins, ce sont des objets pensés avec des moyens plastiques : si je ferme les yeux, je revois les objets mieux que les yeux ouverts, privés de leurs petits accidents, c'est cela que je peins...³⁷ ». Aragon semble vouloir emprunter au peintre sa capacité à dire la réalité avec des « moyens plastiques » ; dans cette perspective, le mot n'est plus la face visible et audible d'une trace « accidentée » du réel, il devient l'empreinte sensible, le geste d'un objet qui contient à lui seul le réel.

Chez Aragon, le signe prend notamment la forme d'une italique qui se manifeste comme la marque de l'intrusion de l'auteur, non plus seulement dans la fiction mais dans la vision ; l'art de raconter s'expose dans la graphie. En tension entre rhétorique et esthétique, ce qu'Aragon nomme les « mots-écrans » quittent leur valeur sémantique au profit de leur valeur sémiotique. Chez le lecteur, la reconnaissance d'un tel mot fait appel à un réseau d'images qui dépasse les limites du roman et active une mémoire réflexive de l'oeuvre : « le problème, c'est le poème ou le roman, ça c'est un grand ensemble ! Et pour arriver de bout en bout, faudrait pas souffrir d'amnésie sémantique, sans quoi...³⁸ ». Resurgissant d'un roman à l'autre, ces « mots-écrans » condenseraient l'univers aragonien en structurant l'imaginaire de l'oeuvre par la vision.

Comme l'affirme J. Rancière : « C'est la manière dont, en rassemblant des mots ou des formes, on ne définit pas seulement des formes de l'art mais certaines configurations du

³⁴ L. Aragon, « Matisse-en-France », [1942], *Henri Matisse, roman, op.cit.*, p. 135.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.* Aragon cite un vers de « « Deux poèmes d'outre-tombe » ; I. Pergame en France » », *Le Crève-coeur*, in *oeuvres poétiques complètes*, tome I, *op.cit.*, p. 708.

³⁷ L. Aragon, « Matisse-en-France », *op.cit.*, p. 146.

³⁸ L. Aragon, *Blanche ou l'oubli*, coll. « N.R.F », Gallimard, [1921], Bibliothèque de la Pléiade, volume I, p. 723.

visible et du pensable, certaines formes d'habitation du monde sensible³⁹ ». S'inspirant de Léger ou de Matisse, Aragon élabore un répertoire de signes qui poétisent l'écriture en même temps qu'ils la signifient. Ces « mots-écrans » se chargent d'images et de pensées au fil des pages et des romans afin de créer une « continuité poétique⁴⁰ », à la manière de Chagall : « la parenté tient à la persistance de plusieurs thèmes dans ce que j'écris, à travers les années et les textes⁴¹ »⁴². Ainsi, la simple apparition d'un de ces mots soulève un album d'images et un tissu d'idées chez le lecteur. Aragon fait dès lors l'économie d'une nouvelle exposition ; théorie et narration font place à la mémoire poétique du mot. Le romancier prend exemple sur les peintres pour affirmer : « c'est un progrès de l'artiste dans la connaissance et l'expression du monde, une économie de temps, l'indication au plus bref du caractère d'une chose. Le signe⁴³ ».

C'est ainsi par le recours à l'italique qu'Aragon commente la variation d'une même couleur chez Chagall ou Matisse : « *Le même rouge est employé pour la robe de la petite fille et ailleurs dans le tableau, eh bien, il est invisible que c'est le même posé dans la lumière et dans l'ombre et se sont les rapports qui les différencient*⁴⁴. » En se référant à cette spécificité picturale, Aragon illustre un phénomène également propre à l'écriture : « ainsi qu'en peinture le vert fait « chanter » le rouge, en poésie un mot féminin peut apporter une grâce à l'être masculin⁴⁵ ». Aragon assimile la force émotive de la couleur à la tonalité d'un mot et affirme ainsi sa conception d'une structuration sensible de la phrase. Il démontre la plasticité du mot qui change de sens selon son environnement immédiat. La pensée d'Aragon se nourrit de procédés picturaux qui, intégrés à sa théorie, l'enrichissent et conduisent à une mutation de l'écriture. Fertilisé par le signe pictural, le mot écrit se pense désormais dans une dimension iconique ; il n'est plus le support

³⁹ J. Rancière, *Le Destin des images*, *op.cit.*, p. 105.

⁴⁰ L. Aragon, « Marc Chagall et la lumière de l'amour », *Les Lettres Françaises* n°708, 6 février 1958, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, 2011, p. 372.

⁴¹ L. Aragon, « Avant-lire », *Anicet ou le panorama, roman*, coll. « N.R.F », Gallimard, [1921], Bibliothèque de la Pléiade, volume I, p.10.

⁴² Sur la permanence des isotopies dans l'oeuvre d'Aragon, voir l'ouvrage de M. Vassevière, *Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger*, coll. « Critiques littéraires », L'Harmattan, 1998, p. 99.

⁴³ L. Aragon, « Matisse-en-France », *op.cit.*, p. 140.

⁴⁴ *Ibid.*, note en marge, p. 170.

⁴⁵ G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, [1960], Presses universitaires de France, 1974, p. 29.

invisible d'une image littéraire mais revendique sa face ostensible, graphique, nous conduisant à parler d'une « image plastique ».

III° DE L'IMAGE PLASTIQUE À LA CRÉATION DES MURS : ULTIME MUTATION DE L'ÉCRIRE VERS LE PEINDRE



Dans *Les Lettres Françaises*, les *Oeuvres Romanesques Croisées* ou *Henri Matisse, roman*, la théorie de l'image s'expérimente dans un encadrement visuel de la parole écrite ; l'illustration devient parole en acte, le livre un espace-musée, suivant cette maxime d'Aragon : « parler peinture ne peut remplacer le voir de la peinture⁴⁶ ». Dans *Henri Matisse, roman* l'insertion de tableaux au sein du récit ne met pas seulement en continuité des espaces de verbe et de vision mais texte et image s'échangent leurs codes : le dessin devient

une page de texte et le texte une image plastique. Si, entre autres, J. Pintuales consacre son travail de thèse à l'illustration dans l'oeuvre *Poétique* ou E. Béguin, des articles à celle des *Oeuvres Romanesques Croisées*, notre propos consiste à interroger les codes de cette incursion de l'image au sein du texte.

⁴⁶ L. Aragon, « Léger parmi nous », *Les Lettres Françaises* n° 766, semaine du 26 mars 1959, *Écrits sur l'art moderne*, op.cit., p. 386.

Comme l'explique E. Béguin, « l'image devient ainsi une écriture alternative qui se croise avec l'écriture au sens propre pour créer un objet nouveau distinct de la somme de ses deux composants, un système interactif où le visible et le lisible échangent leur puissance.⁴⁷ »

Dans *Henri Matisse, roman*, l'image s'appréhende comme un texte en ce qu'elle s'inscrit dans la linéarité du récit au même titre que l'écriture. Envisagée comme une forme d'écriture visuelle et silencieuse, elle devient un agent de la diésège et joue un rôle dramatique. À l'image de *La Porte fenêtre* de Matisse, la peinture ne sert plus l'énigme elle la devient, pour être littéralement « ce qui intrigue ». La promenade au fil des tableaux et des dessins devient créatrice de romanesque : l'image se fait roman à la place du récit. En appelant « roman » ce récit critique, Aragon ne borne plus *Henri Matisse* à la linéarité de l'écriture ; désormais l'histoire se construit dans les arabesques du regard. D'un tableau à l'autre, la peinture ne se saisit plus d'un seul coup d'oeil, elle ne devient perceptible qu'au fil des pages. Aragon érige ainsi la peinture en art du temps tandis qu'il transforme le texte en un lieu de l'espace. Le récit s'étale en effet dans tous les interstices possibles, brouillant les seuils entre texte et paratexte. Comme nous amène à le penser cette assertion d'Aragon : « Le temps imaginaire n'est plus fonction de l'horloge, mais du livre, il est l'activité de l'espace papier⁴⁸ », le temps romanesque devient spatial et tangible. Au contact de la peinture, le livre s'envisage dans sa dimension organique, octroyant à l'écriture matérialité et relief.

Aragon poursuit sa réflexion sur la plasticité de la page en interrogeant le choc créé entre le blanc du papier et la couleur de l'encre : « Il me parut soudain que les mots se heurtaient au blanc que faisaient de part et d'autre d'eux des marges de papier. Cela leur donnait un caractère nouveau comme si j'avais écrit des silences.⁴⁹ » La notion de « heurt » conduit à appréhender l'écriture comme un matériau physique qui se transforme sous la main de l'auteur, travaillant sa page comme un sculpteur ou un

⁴⁷ E. Béguin, « L'un ne va pas sans l'autre », in *Écrire et voir*, ouvrage coordonné par J. Arrouye, Publication de l'université de Provence, 1991, p. 74.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁹ L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, coll. « Les Sentiers de la création », Skira, 1969, p. 19.

peintre sa matière. Ce heurt apparaît également dans *Le Paysan de Paris* pour signifier la confrontation du blanc et du noir : « Nous n'existons qu'en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir. Et qu'importe le blanc ou le noir? Ils sont du domaine de la mort⁵⁰ ». Page et papier, comme une entité physique, rappellent la toile du peintre. Dans *Henri Matisse*, les dessins sont l'occasion d'interroger le contact de l'encre noire sur la feuille blanche. La remarque de Matisse : « aucune de mes feuilles dessinées n'a perdu l'attendrissante blancheur du papier, même quand un trait les divise en compartiments de diverses qualités⁵¹ » est ainsi commentée par Aragon : « La diversité des blancs, de qualité des blancs, est due au seul cloisonnement du papier⁵² ».

Ce pouvoir du trait noir de diviser le blanc de la feuille en espaces de « couleurs » résonne fortement chez Aragon. Des années vingt aux années soixante-dix, ce dernier conçoit ses outils d'écrivain comme des objets palpables ; il établit la même distance entre le tracé de signe et l'écriture qu'entre le dessin et la peinture. Déjà dans l'« Avant-lire » à *Anicet ou le panorama, roman* Aragon écrit : « Et pour accuser le côté fantomatique de mes personnages, blancs sur fond noir⁵³ ». L'ordonnance et la symbolique des couleurs s'inversent : la « transparence » du personnage est désormais figurée par le blanc. La candeur du papier contribue à dresser le portrait du protagoniste et prend dès lors une dimension dramatique. Ainsi, les outils du romancier comme ceux du peintre, ne sont pas des éléments neutres mais jouent un rôle dans le processus de création.

Le noir de l'encre et la page comme plan de travail créent donc une continuité entre geste du peintre et de l'écrivain qui devront fusionner sous une forme inédite : la création des « Murs » de l'appartement d'Aragon, rue de Varenne à Paris. L'étude de la morphologie et de la portée des murs occupe nombre de chercheurs, notamment ceux de l'équipe Aragon de l'Item-CNRS, qui tentent d'en décrypter les mystères ; on retient, entre autres, un article de L. Vigier intitulé « Murs d'Aragon : voix du silence »⁵⁴. Sur

⁵⁰ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, in *oeuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p.148.

⁵¹ H. Matisse, « Matisse en France », *op.cit.*, p. 169.

⁵² L. Aragon, « Matisse en France », *op.cit.*, p. 169.

⁵³ L. Aragon, « Avant-lire » à *Anicet ou le panorama, roman*, in *oeuvres romanesques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1997, p. 9.

⁵⁴ L. Vigier, « Murs d'Aragon: voix du silence », *Les référents du littéraire*, Approches interdisciplinaires de la lecture,

tous les pans de mur, les portes de placard et les tuyauteries, Aragon colle et accole des images : photographies, reproductions, dessins offerts par des peintres, cartes postales, etc. Aragon met en espace le texte qui quitte la page du livre et transforme le mur en tapisserie, à la manière de Léger. L'histoire contée se dispense désormais de mots, abandonne la planéité et l'horizontalité pour le relief et la verticalité. Les murs semblent prendre sens en rassemblant des lectures concomitantes : ils se lisent dans le temps comme une oeuvre sans fin ; ils se voient dans l'espace de haut en bas, de gauche à droite et inversement, à la manière d'un tableau ; et ils se découvrent en profondeur dans les miroirs et dans l'envers des portes.

Ces lectures plurielles s'exposent et le texte prend désormais une dimension publique en dépassant la sphère intime et autarcique du livre. Ce « papier-peint » se situe par essence entre « ce que nous voyons et ce qui nous regarde⁵⁵ » : les visiteurs admirent les images autant qu'ils s'y mirent et qu'ils sont regardés par elles. Photographies, dessins, portraits sont autant d'yeux qui scrutent cet intérieur et ses habitants. Le mur s'affirme comme une mosaïque qui brasse tous les anachronismes dans un montage de regards, de temps et d'espaces⁵⁶. Cette lecture multilinéaire rappelle la forme éclatée d'*Henri Matisse, roman* qui oblige le lecteur à parcourir le texte de long en large et surtout en travers, forçant le sens à perpétuellement se renouveler. Avec les derniers romans, déjà l'écriture se manifeste comme un espace scénique qui repose sur des mouvements labyrinthiques et comme un espace graphique qui met en scène le mot. Cette « écriture du visible » trouve son apogée rue de Varenne. Le texte devient une fresque murale, une matière sensible qui invente son propre mode de représentation et d'existence dans le silence.

Désormais, l'esthétique se donne à voir sous une forme plastique : le mur devient la trace, la mise en corps de l'esthétique romanesque. Comme Aragon en témoigne à propos de *Le Yaouanc*, le « punaisage⁵⁷ » de papiers se déchiffre à la manière d'un langage : « Il vit dans un univers de papiers découpés qu'un simple courant d'air pourrait

n°7, Presses Universitaires de Reims, mars 2013. Voir également : L. Vigier, « De l'homme et de son décor », site internet de l'Équipe Aragon de l'Item-CNRS, <http://louis-aragon-item.org/textes-des-conferences-c1063207>.

⁵⁵ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, coll. « Critique », Éditions de Minuit, 2000.

⁵⁶ Cf. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* et *Devant le temps*, *op.cit.*

⁵⁷ Terme employé par Aragon à propos de *Le Yaouanc*.

détruire, n'était la forêt des épingles qui les retiennent ensemble, ainsi que la syntaxe fait des mots.⁵⁸ » Aragon considère l'organisation des épingles et des papiers comme des mots et des phrases, véritable grammaire picturale. Un dialogue s'opère dès lors entre divers niveaux de texte : chaque image s'appréhende comme le schème de la mythologie d'une vie qui s'affiche au mur. Ce n'est plus le mot qui parle mais l'ordre des images, rapprochant *Henri Matisse, roman* et peut-être l'ensemble des derniers romans des Murs de la rue de Varenne.

La malléabilité du texte est ici à son apogée. Aragon redispose incessamment les images à la manière d'un décor mobile rappelant à la fois le théâtre et le cinéma qui demeurent des sources d'inspiration. Désormais metteur en scène, l'auteur déplace les images et recompose une nouvelle oeuvre, éphémère et visuelle. N'ayant jamais écrit pour le théâtre, Aragon semble enfin composer sa propre pièce dont il est l'acteur principal.

*« J'ouvre mon ventre et mon poème
Entrez dans mon antre et mon Louvre
Voici ma plaie et le Saint-Chrême
Voici mon chant que je découvre
Entrez avec moi dans moi-même⁵⁹ »*

ICONOGRAPHIE : Figure 1 : Représentation graphique du concept de plasticité selon Julie Morisson (2016).
Figure 2 : Tentative de Reconstitution des murs de l'appartement d'Aragon, rue de Varenne par Luc Vigier (2011).

⁵⁸ L. Aragon, « Pierre sur pierre », préface au catalogue de lithographies d'Alain Le Yaouanc, [1975], publié aux éditions Pierre d'angle, *Écrits sur l'art moderne, op.cit.*, p. 595.

⁵⁹ L. Aragon, « Prologue », *Les poètes*, [1960], *Oeuvres romanesques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, volume II, p. 356.