



Ce document a été mis en ligne sur le site de l'ÉRITA
(Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet /
Aragon) <http://louisaragon-elsatriolet.org/>

Mise en ligne effectuée par : Corinne Grenouillet

Date : 7 juin 2018

Pour citer ce document :

**Aurore Peyroles, « Le roman des figurants. Digression autour d'une lettre
perdue dans *Les Beaux Quartiers* », 2018.**

Adresse URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article711>

Le roman des figurants. Digression autour d'une lettre perdue dans *Les Beaux Quartiers*

Aurore PEYROLES, Francfort

« Ça fera un puzzle¹ » : quand Edmond Barbentane ramasse les fragments d'une lettre qu'une promeneuse inconnue a déchirée devant lui alors qu'il traîne son ennui du côté de la porte Maillot, il y voit une perspective de distraction comme une autre. Il reconstituera la lettre abandonnée, passe-temps voyeuriste de quelques heures perdues, avant de la livrer à nouveau au vent, « le vent fait bien les choses ». Épisode clos. Cette scène purement gratuite, si manifestement superflue dans le parcours d'Edmond, dans sa journée même, se voit pourtant consacrer plusieurs pages dans la préface aux *Beaux Quartiers* qu'écrit Aragon en 1965 : ce contraste invite à l'enquête. C'est qu'il se joue dans l'épisode de cette lettre trouvée par hasard une conception essentiellement démocratique du roman.

Qu'est-ce à dire ? On doit à Nelly Wolf et à son ouvrage *Le Roman de la démocratie* l'exploration de l'analogie entre le genre romanesque et le régime démocratique :

Le roman, genre le plus représentatif du nouveau régime en littérature, ne nous apparaît pas seulement comme le symptôme et le produit du nouvel ordre social. Le roman apparaît à nos yeux comme une véritable analogie de la démocratie, en ce sens qu'il fournit, dans ses fictions, ses modes narratifs et sa langue, un équivalent des expériences fondatrices de celle-ci².

Le contrat romanesque permettrait ainsi l'expérimentation, voire la rénovation, du contrat démocratique, dégradé ou détourné par un jeu politique qui, tel qu'il est mis en scène par Aragon et nombre de ses contemporains, ne cesse de déroger aux clauses proclamées : il existerait ainsi une « démocratie interne au roman, c'est-à-dire une démocratie imaginaire³ », mais non irréaliste ni

1. Aragon, *Les Beaux Quartiers* [1936], *OR Pléiade*, t. 1, p. 328.

2. Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2003, p. 6.

3. *Ibid.*

inefficace. Ce que montre l'épisode de la lettre des *Beaux Quartiers*, c'est que la dimension démocratique du roman (aragonien) ne se résume pas à l'ébranlement de la mécanique idéologique ou à l'appel aux facultés interprétatives du lecteur. C'est aussi en faisant de la scène romanesque l'équivalent de l'espace public, lieu de l'indistinction, lieu appartenant à tous ou plutôt n'appartenant à personne, que le roman se fait essentiellement démocratique : en donnant droit de cité aux figurants de l'histoire, il donne un visage à l'irréductible hétérogénéité des individus pris dans la foule, mais il esquisse aussi les contours d'une collectivité où les destins sont non seulement interchangeables, mais aussi solidaires les uns des autres. Ce n'est rien moins que le peuple qui trouve alors une forme de représentation, romanesque mais aussi politique.

Le roman ouvert à tous les vents

Adressée par un certain Gustave à une femme dont nous ignorons tout, la lettre que ramasse Edmond lors d'une de ses errances autour de la maison de Carlotta et qu'Aragon dit avoir lui-même trouvée par hasard dans un parc de Neuilly prend, dans la préface de 1965, une importance que ne laissait pas soupçonner son rôle (ou son absence de rôle) dans l'intrigue romanesque. Narrant avec force détails romanesques l'incident qu'il constitue en aventure, le *je* préfaciel se fait l'*alter ego* de son personnage, l'un en quête de souvenirs d'enfance, l'autre d'un signe de la femme qu'il aime, tous deux reconstituant et lisant une lettre qui ne leur était pas destinée. Une lettre d'amour, désespérée, où un amant démeritant¹ implore de se voir accorder une nouvelle chance. Son auteur n'attend pas une réponse épistolaire, mais une réponse en acte, proposant un éternel rendez-vous :

Mon amour, je t'attendrai sans fin à partir de 6 heures, demain comme toujours, au métro Chaussée-d'Antin ; ne m'écris pas, viens. Même si tu avais décidé de ne pas venir, et que vers 7 ou 8 heures, tout d'un coup, repensant à moi, tu sentais un peu de pitié, sache que je suis toujours là, devant les galeries Lafayette, que je t'attends, je t'attends. Viens. [...] Ton GUSTAVE²

1. Ou plutôt d'un amant qui ne dispose pas d'assez de moyens pour être à la hauteur de ses sentiments : les difficultés sociales entravent l'amour, comme Edmond Barbantane est en train d'en faire l'expérience : « *Ce sont tous ces ennuis, ces mesquineries journalières qui font si souvent que, dans les trop rares moments que nous avons ensemble, je suis généralement comme absent, distrait, incapable de faire l'effort d'attention nécessaire pour passer de cette horreur dont je suis tout imprégné, au bonheur de ta présence. Et puis la fatigue* » (*Les Beaux Quartiers*, op.cit., p. 329), écrit le malheureux Gustave.

2. *Ibid.*, p. 329.

Tout indique que ce Gustave, celui de l'intrigue dessinée dans la préface et celui du texte romanesque, attendra en vain ; sa destinataire première a déchiré la lettre qui lui était adressée avant d'en abandonner les fragments au vent des allées du parc : « La main de la promeneuse s'est à nouveau balancée : de petits morceaux de papier jonchent la chaussée, elle s'éloigne là-bas, vers la Seine¹. » Mais la missive connaît une seconde vie en tombant entre les mains de lecteurs que ne soupçonnait pas son auteur.

Désignée comme un « pur » collage, elle se voit accorder une signification littéraire qui contraste avec le caractère manifestement superflu de l'épisode dans le cheminement d'Edmond Barbentane. Dans sa préface, Aragon se « rappelle » ainsi :

C'était effectivement un dimanche, de 1936, voilà tout. [...] je remontais la rue voisine vers la Seine quand je vis devant moi la femme qui lisait une lettre, comme j'allais prétendre qu'il advint à Edmond. Ce qui suit n'est en rien d'invention. Ni la lettre en morceaux que je ramassai, et que je lus dans ce café voisin du pont de la Jatte. C'est cette lettre-là, patiemment reconstituée, qui constitue ici le collage².

« Collage » : c'est le maître-mot de cette préface ; Aragon revient longuement sur ce procédé qui fait surgir le réel brut et bouleverse l'entreprise même de la représentation – picturale, cinématographique ou littéraire. En reproduisant une lettre qu'il prétend être véridique, le romancier revendique l'irruption dans ces pages du « monde réel » qu'il se propose d'embrasser, dans un brouillage des frontières qui proclame l'avènement d'un réalisme nouveau. Il lance aussi un léger clin d'œil à son lecteur : les saillies les plus romanesques sont parfois les plus strictement réelles, et les lettres d'amour n'existent pas que dans les romans. D'ailleurs, les personnages fictifs n'en écrivent aucune, et Edmond, n'y trouvant sans grande surprise que matière à « ricaner », retourne bientôt à son désœuvrement, oubliant bien vite cette promeneuse décidément peu digne d'attention : « Est-ce qu'elle va se tuer de désespoir ? Non, elle tourne sur le quai³. » Clap de fin, le roman ne suivra pas cette « bonne à son jour de sortie, probable⁴ ».

La passante « tourne sur le quai », et cette piste romanesque éventuelle tourne court, malgré la tentation du romancier d'insérer la lettre surprise par hasard dans la logique de la composition :

1. *Ibid.*, p. 327.

2. *Ibid.*, p. 31.

3. *Ibid.*, p. 327.

4. *Idem.*

La tentation m'était bien grande, bien entendu, [...] de donner corps à Gustave, de faire de la femme rencontrée dans le parc de Neuilly, soit quelqu'un du roman, soit une personne que j'aurais pu retrouver dans *Les Cloches de Bâle*. [...] Un instant, je pensai à compliquer l'aventure de Jeanne Cartuywels : n'avait-elle pas une sœur, Micheline, comme nous l'avait expliqué Richard Grésandage... Puis vraiment, cela ne *collait* pas¹.

L'événement inattendu n'est ainsi soumis à aucune logique extérieure, ni à l'échelle du roman en train d'être écrit, ni à celle du cycle lui aussi en devenir – ni, encore moins, à une logique idéologique. Il fait d'ailleurs à peine événement : la lettre trouvée puis collée n'entraîne aucun bouleversement, ni en termes d'intrigue – Edmond se désintéresse immédiatement du puzzle reconstitué –, ni en termes d'écriture – le style de Gustave n'a rien de singulier, il ne fait pas rupture. Le collage n'est pas soudaine déchirure du texte romanesque ni principe de chaos.

Il est pourtant le point de départ d'un roman miniature mais grande nature auquel se livre le *je* de la préface, si essentiellement romancier². Plongeant avec délices dans le vertige des virtualités romanesques qu'ouvre ce morceau de réalité inédite, surprise par hasard, ce dernier imagine un scénario dont il serait à la fois l'auteur et l'un des protagonistes : il irait au rendez-vous fixé par Gustave, entrerait dans cette triste histoire d'amour, brouillerait les pistes à nouveau, mais en vrai :

Une autre idée m'était surgie : aller le lendemain, lundi, à 6 heures, au rendez-vous de Gustave au métro Chaussée-d'Antin, voir de quoi il pouvait avoir la gueule ? qui sait, la femme viendrait peut-être, ou pas, et moi je jouerais plusieurs jours de suite le jeu de l'espoir, l'homme à la fin remarquerait peut-être ma présence répétée, je pourrais lui sourire, d'un air un peu las, de l'air de quelqu'un qui partage avec vous un même malheur, il finirait par m'adresser la parole, ou à lui moi, qui sait, divers maintiens m'étaient alors possibles, soit que je me laisse aller à des confidences, dont le caractère forcément l'atteindrait, à cause de la similitude de situations, une femme, je lui ai écrit, elle n'a pas répondu, j'attends toujours qu'elle vienne, là, devant les *Galleries Lafayette*, au besoin, qui sait, je pourrais laisser dans ma bouche des phrases qui sonnent comme un écho de la lettre, et Gustave en frémirait, ou serait pris de doutes,

1. *Ibid.*, p. 31.

2. Sur la dimension romanesque des préfaces du *Monde réel*, voir la thèse de Mireille Hilsum, *Aragon ou le roman des préfaces croisées*, disponible en ligne : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article457>, consulté le 23 mai 2018. Tout un chapitre de cette thèse est consacré à « La Suite dans les idées » et souligne l'importance du collage de cette lettre dans la préface des *Beaux Quartiers* et plus généralement dans la définition, mouvante, qu'elle livre du réalisme romanesque (voir pages 328-596).

suspecterait mes propos, je le regarderais avec des yeux d'innocence... il me dirait... qui sait, de propos en propos... et si elle venait, si elle venait¹ !

Emballement des possibles, précipitation des phrases en même temps que les situations éventuelles se multiplient au rythme des « qui sait ? ». Le monde réel est si riche de virtualités romanesques : de romancier à personnage de roman, le pas est si facilement franchi ; le roman est littéralement à tous les coins de rue.

Aragon nous invite ainsi à nous glisser dans l'atelier du romancier – ou plus exactement, à en sortir, car cet atelier est précisément dans la rue, dans les replis et l'agitation du monde extérieur. Le roman surgit tout entier de l'expérience de la foule démocratique, dont chaque individu, chaque inconnu est susceptible de nourrir un chapitre ou un roman, formidable et inépuisable réservoir d'histoires en tous genres. Défini par la disponibilité à toutes sortes de rencontres, abouties ou non, rêvées ou vécues, le roman se nourrit de l'expérience infinie et indéfinie procurée par la foule des anonymes croisés par hasard. Dès lors, le collage ne signale pas seulement l'irruption d'un morceau de réel dans l'univers romanesque : il en élargit formidablement les horizons.

« Autant de personnes parmi celles qui se laissent emporter [dans la foule], autant de romans aux pages fermées² », écrivait Henri Calet dans son bel avant-propos des *Deux Bouts* ; c'est l'un de ces romans qu'Aragon entrouvre en donnant place à cette amoureuse inconnue et à sa lettre en morceaux :

Cependant il m'apparaissait que la lettre ici transcrite [...] revêtait une utilité imprévue : elle faisait entrer dans le roman la donnée du roman des autres, de ceux qui n'en étaient pas les personnages, elle servait à en accroître la perspective, à lui donner une dimension supplémentaire, une profondeur, et sa présence témoignait du caractère commun aux acteurs des *Beaux Quartiers* et aux figurants que sont tous les autres hommes et toutes les autres femmes que l'on croise dans la rue, qu'on voit dans les restaurants, le métro, les gares... du caractère *romanesque* commun aux uns et aux autres de la vie telle qu'elle va³.

Le roman devient alors l'équivalent en littérature de « la rue » et des autres lieux publics énumérés par Aragon – « les restaurants, le métro, les gares », lieux de passage, lieux de croisements aléatoires, lieux démocratiques où se heurtent ou se rencontrent toutes les catégories sociales, où se constitue une

1. *Ibid.*, p. 32.

2. Henri Calet, *Les Deux Bouts* [1954], Paris, Bordeaux, Héros-Limite, coll. « Tuta Blu », 2016, p. 10.

3. Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 33.

collectivité toujours mouvante¹. En s'arrêtant sur un visage, une silhouette inconnue, le roman rend hommage à tous les possibles entrevus au hasard des pérégrinations urbaines : il s'ouvre à tous les vents et devient ce « roman des autres », celui de ces « figurants » étudiés par Georges Didi-Huberman, où se manifeste et s'expérimente l'interchangeabilité des destins, ainsi proclamés égaux.

Le roman des figurants

La passante d'Edmond est l'un des visages romanesques de ces « figurants que sont tous les autres hommes et toutes les autres femmes que l'on croise dans la rue », échappant simultanément au typique et au régime de l'exception : elle et ses comparses inscrivent les personnages principaux dans un univers élargi, les ancrent dans un contexte collectif et historique. Pour reprendre l'analyse que Georges Didi-Huberman propose des figurants au cinéma, ils forment « comme une toile de fond constituée de visages, de corps, de gestes, [...] simple décor, mais humain [...], masse obscure devant laquelle brillent les “vedettes” (ceux qui méritent d'être vus) ou les stars² ». Ces figures anonymes sont innombrables dans les romans du *Monde réel*, éclipsant parfois les protagonistes. Alors que *Les Beaux Quartiers* semblaient progresser par l'antagonisme opposant les deux frères Barbentane, la multiplication de silhouettes fugitives substitue à une structure en miroir une écriture résolument centrifuge, débordant du cadre initial : non seulement le fourmillement des personnages secondaires éparpille, autre « puzzle », la narration romanesque en une multitude de pistes compliquées, mais les figurants se bousculent eux aussi au cours des nombreuses dérives parisiennes des deux protagonistes ; rencontres fugaces qui contribuent à la saisie réaliste de la grande ville, croisements fugitifs qui suggèrent la multitude de la foule urbaine.

1. Autre écho avec l'ouvrage d'Henri Calet, qui veut donner corps à « cette masse que l'on rencontre près des bouches de métro, sur les escaliers des gares, aux marchés, dans les stades, aux carrefours, aux portes d'usine, sur les plates-formes d'autobus, dans les trains de grande et de petite banlieue » (*Les Deux Bouts, idem*).

2. Georges Didi-Huberman décrit ainsi les figurants auxquels il a consacré un article puis un livre : « Ils sont à l'histoire qui se raconte quelque chose comme une toile de fond constituée de visages, de corps, de gestes. Ils forment donc le paradoxe de n'être qu'un simple décor, mais humain. Ils sont la masse obscure devant laquelle brillent les “vedettes” (ceux qui méritent d'être vus) ou les stars (ceux que l'on compare à des astres, ces points de splendeur isolés qui, dans le ciel, portent encore les noms des dieux antiques). Les figurants sont la nuit du cinéma lorsque le cinéma se veut un art pour faire briller ses étoiles. Ils sont un peu à la société du spectacle ce que les “misérables” furent à la société industrielle au temps de Victor Hugo. [...] Malgré leur nom, les figurants tendent donc, le plus souvent, à disparaître, à ne pas “faire figure” puisqu'ils “font le fond”, toujours derrière les figures agissantes. Le bruit qu'ils émettent n'est que rumeur » (« Peuples exposés, peuples figurants », *De(s)générations*, n° 9, septembre 2009, p. 12/14).

Ainsi, donc, de la promeneuse triste de la porte Maillot, qui « zigzague » sous le coup de l'émotion d'une lettre d'amour. Ainsi du clochard du jardin des Tuileries, autre rencontre fortuite et fugitive d'Edmond Barbantane, autre souvenir autobiographique, autre « collage [...] où presque rien n'est inventé¹ » : « un curieux et repoussant spécimen humain », archétype du déclassé, « sordide au-delà de ce que ce mot peut signifier² », fanatiquement réactionnaire et contre-révolutionnaire... « Tout le monde s'en fout, jeune homme, si vous bouffez ou si vous ne bouffez pas... vous pouvez crever sous leurs yeux, là, dans leur République³ », glisse l'ancien fringant garçon du beau monde, « à bout de la déchéance physique et de la déchéance sociale ». Inquiétante instabilité des statuts sociaux. Ainsi du formidable personnage de Pedro, « préposé aux pardessus et contrôleur des entrées⁴ » du *Passage-Club* sur lequel *s'ouvre* la dernière partie éponyme du roman. Être-passage en effet, traversé par un nombre vertigineux d'identités avec lesquelles cet adepte des petites annonces jongle pour les besoins de sa correspondance :

Il vous faisait à volonté une missive qui, transmise à un graphologue, trahissait un homme d'affaires, riche, volontaire, mais au fond un cœur d'or, généreux avec les dames ; ou un timide employé de banque, sentimental, prêt à tout croire, épris de petite fleur bleue. Et c'est ainsi que tour à tour il fabriquait pour Blackeyes, Col Bleu, Un qui ne s'en fait pas, Mariette, Vieil Anglais mélancolique, Inconnue gantée, Sapho, Mélusine ou Paul de Kock, toute une littérature où, sous des signatures à l'avenant, il se prêtait cent existences désenchantées, troubles ou naïves, petite pensionnaire, collégien, Haroun al-Rachid des cœurs, prince balkanique en tournée, femme incomprise, veuve à consoler, satan d'hôtel ou tolstoïen en mal de rédemption⁵.

Une silhouette en dissimule bien d'autres, et de curieux échanges épistolaires se nouent entre créatures de papier exotiques ou stéréotypiques.

Ainsi aussi des ombres croisées par Armand lorsqu'il erre dans la nuit dans un tout autre Paris, foule déchue dont émerge soudain un visage plus brutalement éclairé, un destin brièvement dévoilé :

Vieillards, déchets d'un monde, hommes jeunes et tragiques à la façon des forces inemployées, ombres équivoques de la prostitution la plus basse, une petite vieille soudain, méticuleuse comme la province, avec son chapeau noir et un pliant... chacune de ces figures est l'aboutissant d'une longue histoire

1. Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 33.

2. *Ibid.*, p. 258.

3. *Ibid.*, p. 261.

4. *Ibid.*, p. 381.

5. *Ibid.*, p. 382.

vulgaire qui prend l'accent de la grandeur au moment même où elle tombe à son dernier degré¹.

Ainsi encore du pion Villain, qu'Edmond, toujours lui, croise, toujours par « hasard » sur la plate-forme de l'autobus qui le mène vers la porte Maillot. L'assassin de Jaurès n'est encore qu'un pauvre répétiteur, « tout ce qu'on fait de mieux en fait de col de celluloïd, avec des vêtements miteux et bien tenus² ». Il n'est pas encore entré dans l'histoire, mais il hante déjà les rues parisiennes, « petit homme barbu sur la chaussée [qui] agitait ses bras derrière l'autobus qui s'éloignait³ ».

Autant de figurants, innombrables, que le romancier arrache pourtant à l'insignifiance, si ce n'est à l'anonymat, à cette « toile de fond constituée de visages, de corps, de gestes » décrite par Georges Didi-Huberman : personnages que la préface prétend réels (la passante, le clochard), d'autres purement fictifs, romanciers eux-mêmes (Pedro), personnages amenés à entrer dans la grande histoire (Villain), tous surgissent soudainement sur la scène romanesque, pourvus subitement d'un relief qui est aussi une profondeur, et disparaissent tout aussi vite. Ces coups de projecteurs narratifs, qui semblent aussi aléatoires que gratuits, constituent autant de trouées dans le tissu romanesque, suggérant autant de destins à suivre, à écrire. Quelques lignes, et c'est « une petite vieille soudain, méticuleuse comme la province, avec son chapeau noir et un pliant » qui prend vie parmi les ombres nocturnes des prostituées : comment est-elle arrivée dans cette nuit parisienne hostile ? Qui est-elle ? Cette singularisation soudaine prend aussi les traits d'un « jeune gaillard » arrêté avec une extrême violence par la police dans une rue des Halles :

Là-bas, près du camion, le groupe énorme vacilla, *s'ouvrit, se déchira* dans une course : Armand discerna des sergents de ville, tout un groupe emportant quelque chose, qui rampait à terre, et qui se secouait de tout son long, un animal convulsif, hurlant, désespéré. C'était un homme que les flics traînaient par les pieds, tandis que d'autres lui tenaient les bras, et la tête allait ballant sur le pavé dans une espèce de fureur perdue, où se mêlaient les éclats de l'ivresse, la douleur, et le sentiment tragique du lendemain. Un brigadier, fait comme un bloc, frappait là-dessus. [...] C'était un jeune gaillard découplé à l'échelle de ce lieu gigantesque, [...] sa veste noire était en morceaux, on voyait ses yeux délirants, très clairs au-dessus de la chemise beige, un teint enfiévré de rage⁴.

1. *Ibid.*, p. 427.

2. *Ibid.*, p. 325.

3. *Ibid.*, p. 326.

4. *Ibid.*, p. 320. Je souligne.

Le groupe « des débardeurs, des femmes en cheveux, des loqueteux » s'ouvre soudain, « se déchire », et la narration se focalise sur l'un de ses ressortissants anonymes, jeune « homme foutu » dont les yeux croisent fugitivement ceux d'Armand et du lecteur : un être subrepticement entraperçu, pas même décrit, mais singulier, qui donne corps, littéralement, à la foule des humiliés. De la multitude indifférenciée surgit un destin, aussitôt écrasé mais malgré tout évoqué – et jouant un rôle déterminant dans la prise de conscience sociale et politique du jeune Armand. En suspendant sa logique biographique, en délaissant, ne serait-ce que fugitivement, ses protagonistes dotés d'un nom et d'un passé, le roman aragonien se définit comme un espace d'accueil virtuellement infini, ouvert à tous. Peu importe que la promeneuse de la porte Maillot ne captive pas assez Edmond Barbentane pour qu'il la suive ; peu importe qu'elle n'accède pas à la parole. Elle a soudainement pris corps, elle s'est brusquement imposée à notre regard et à notre imagination avant de retourner à l'anonymat de la capitale.

Dans le heurt, fugace, de la rencontre, le roman aragonien donne un visage, un contour, une amorce d'histoire à ces figurants. Cautions du genre réaliste, ceux qui sont voués à constituer « un accessoire d'humanité [servant] de cadre au jeu central des héros, des véritables acteurs du récit, les protagonistes comme on dit¹ » acquièrent alors une dignité nouvelle : en s'y attardant un instant, le réalisateur², Pasolini ou Eisenstein³, ou le romancier, Aragon ou Dos Passos, rappellent que les figurants sont eux aussi des acteurs. Même fugitivement, même de façon déceptive, il s'agit bien de rendre

aux figurants, qui sont au cinéma ce que le peuple est à l'histoire, leurs visages, leurs gestes, leurs paroles et leur capacité d'agir. De les filmer [ou de les écrire] moins comme une masse que comme une communauté, cette actrice principale – active et non passive – de l'histoire réelle⁴.

La dérive des deux Barbentane reflète leur désœuvrement, leur difficulté à trouver leur place dans ce Paris qui leur résiste ; mais plus fondamentalement encore, elle permet le surgissement de leurs contemporains, moins que secondaires dans l'intrigue romanesque, mais décisifs d'un point de vue

1. Georges Didi-Huberman, « Peuples exposés, peuples figurants », *art. cit.*, p. 12.

2. Son origine même a rendu le cinéma indissociable de cette représentation des invisibles : en mars 1895, la caméra fixe de *La Sortie des usines Lumière* était braquée sur le défilé des ouvrières quittant l'usine, sans autre intention identifiable que de filmer leurs visages et leurs silhouettes.

3. De façon générale, cette attention portée aux figurants marque le cinéma soviétique des origines. Une scène parmi tant d'autres : celle de l'élection des représentants au soviet local dans *La Maison de la rue Troubnaïa (Dom na trubnoy)*, film de 1928 réalisé par Boris Barnet. Si le vote est unanime (et à main levée), la caméra s'attarde, en gros plan, sur des visages féminins anonymes, riant de toutes leurs dents cassées et saluant l'élue, qui ne joue elle-même aucun rôle dans l'intrigue.

4. Georges Didi-Huberman, « Peuples exposés, peuples figurants », *art. cit.*, p. 15.

politique : leurs visages singuliers défont en effet toute définition uniforme et figée – idéologique – du peuple, c'est-à-dire du détenteur légitime du pouvoir démocratique.

Le roman du peuple

Le peuple n'occupe pas l'avant-scène des romans d'Aragon. Le narrateur des *Beaux Quartiers* le souligne d'ailleurs lui-même : alors qu'éclate la colère des ouvriers de Sérienne en plein cœur de la fête foraine de cette petite sous-préfecture, il relève la rareté du surgissement populaire, dans la rue comme dans son récit :

Il semblait que tout ce qu'on oubliait toujours, pensant à Sérienne, tout ce qui n'y était ni boutiquier, ni rentier, ni prêtre, ni propriétaire, [...] tout ce qui faisait dans la vie de Sérienne la trame habituelle, et plus jamais remarquée de cette vie, était monté là dans un sentiment incompréhensible¹.

Irruption extraordinaire des invisibles sur la scène publique, manifestation au sens littéral des oubliés laborieux de la petite ville qui en envahissent « les beaux quartiers » sans y être invités, cette scène renvoie effectivement à « l'essence de la politique » telle que la définit Jacques Rancière :

[Elle] est la manifestation du dissensus, comme présence de deux mondes en un seul. La politique consiste à transformer ce que la police considère être un simple espace de circulation en espace de manifestation d'un sujet : le peuple, les travailleurs, les citoyens².

La fête foraine censée rassembler toute la petite ville autour des manèges et des fanfares est interrompue, suspendue, par la protestation sourde de « l'haleine d'une foule³ » qui se transforme en « rassemblement », « foule sérieuse et compacte, qui n'avait ni confetti, ni serpentins, ni armes, ni drapeaux⁴ » parce que l'un de siens est mort dans l'indifférence générale. Mais cette apparition est aussi fugitive que sans conséquence. L'espace public redevient, en quelques minutes, celui de l'ordre établi, la manifestation se dissolvant dans la fête, ses grimaces et ses outrances : « Les hommes en qui se poursuivait le drame, là-bas,

1. Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 191.
2. Jacques Rancière, *Aux Bords du politique* [1990], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004, p. 241-242.
3. Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 191.
4. *Idem*.

agitaient leurs bras, comme des muets. On ne les entendait plus. [...] La fête reprenait le dessus. [...] La fête avait entièrement vaincu¹. »

Or qu'a décrit jusqu'ici la partie intitulée « Sérissime », si ce n'est les mesquineries de ces boutiquiers (Mestrance), de ces rentiers, de ces propriétaires (Barrel), du prêtre local soutenant *Pro Patria*, réitérant « le partage du sensible² » institué à l'échelle de l'intrigue ? « Ce qu'on oubliait toujours » a été passé sous silence dans le roman lui-même. Certes, l'intensité dramatique et lyrique de la scène répare pour un temps cet oubli : l'énumération de « tous ceux sans qui les autres [...] seraient morts de faim au milieu d'un univers sauvage³ », rythmée par les métiers les plus humbles, les plus difficiles et les plus indispensables, la représentation *in extremis* de ce peuple délaissé fait saillie dans le texte romanesque, exactement comme celle de la foule réunie au Pré-Saint-Gervais pour acclamer Jaurès. Mais suffit-elle à inverser l'effet de l'immense disproportion entre l'attention accordée aux dominants et celle aux dominés ? Miséreux, souvent privé de voix et de représentation, le peuple du *Monde réel*, même élargi hors des cercles ouvriers et aux confins de la petite bourgeoisie, ne voit pas sa place réévaluée, il n'occupe ni le centre du champ social et politique décrit, ni celui du cycle romanesque⁴.

Du moins en tant que groupe constitué. Le peuple aragonien surgit moins comme classe sociale constituée, comme force politique organisée que sous les traits des multiples figurants qui traversent les romans, visages brièvement décrits, histoires subrepticement entraperçues. Il apparaît sur les scènes romanesques sous les traits évanescents et fragiles de silhouettes croisées dans la rue dont on entrevoit fugitivement l'épaisseur insoupçonnée. Ces personnages pas même secondaires auxquels les protagonistes aragoniens ne cessent de se heurter sont autant de destinées, autant de voix, autant de participants à une collectivité qui n'existe que par leur collection. Contrevenant à toute définition figée de cette notion compliquée qu'est celle de peuple, aussi vague que capitale en régime démocratique, le roman aragonien s'empare de la question avec une irréprochable légèreté : le peuple, ce sont ces visages croisés par hasard, lors d'une promenade porte Maillot ou d'une course Chaussée d'Antin ; ce sont ces échanges interceptés par hasard, lettres adressées à un destinataire et lues par d'autres, jeux de rôle sur les grands boulevards. C'est donc l'ensemble que forment des individus pris dans des relations réciproques. Le pluriel s'impose alors, comme le suggère le titre de l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*. Le philosophe montre comment, prise entre

1. *Ibid.*, p. 196.

2. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

3. *Ibid.*, p. 192.

4. Voir à ce sujet Corinne Grenouillet et Patricia Principalli, « Déterminations de l'écriture du peuple chez Aragon », *Aragon politique, Recherches croisées* n°11, sous la direction de Luc Vigier et de Reynald Lahanque, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 193-206.

un nivellement aliénant et une diversité chaotique, la représentation esthétique du « peuple » le manque sans cesse – manquant du même coup l'élément définitoire du régime démocratique. Faire du peuple une entité unie, une catégorie immuable, un socle de valeurs et de normes intangibles, c'est nier ce qui saute aux yeux, l'irréductible diversité de la foule : le peuple n'a pas un visage, pas plus qu'il n'a une voix, mais bien une infinité de visages et de voix. Restituer ou suggérer cette diversité constitutive du peuple, c'est mettre en pièce toute tentative réductionniste, quelle qu'en soit l'intention, visant à restreindre le cercle des acteurs et des détenteurs du pouvoir démocratique ; c'est rappeler le caractère nécessairement et heureusement hétéroclite de ce régime politique.

Le roman démocratique

C'est donc ce « roman des autres¹ », celui des « figurants », qui fait du roman tout court une expérience essentiellement démocratique, celle de l'interchangeabilité des destins, de leur croisement, inattendu mais ininterrompu, au sein d'une communauté de mises en relation en perpétuelle redéfinition. Plus que par la représentation des « sans part », des « sans voix », c'est peut-être quand elle expose ce que Jacques Rancière nomme « l'expérience de l'« ordinaire-extraordinaire » qui vient en n'importe quel point trouer le consensus », « l'expérience de la multiplication vertigineuse du banal, du banal qui parle et se dérobe, du banal extraordinaire² », que la littérature se fait expérience démocratique.

En jalonnant sa narration de silhouettes plus ou moins étoffées, le romancier fait régulièrement déborder le cours de son récit, qui s'affranchit le temps d'un instant du modèle biographique et du système des personnages établi. Ces silhouettes « trouent » en effet le tissu narratif d'échappées aléatoires et fortuites, en révèlent le caractère insuffisant et lui confèrent un arrière-fond au goût d'infini. Elles donnent corps à l'immense champ des possibles qui est à la fois celui du roman et celui de la foule démocratique : des visages singuliers et pourtant interchangeables, des histoires individuelles qui entrent en relation ou en collision composent un ordinaire toujours susceptible de se transformer en extraordinaire selon les regards que l'on porte sur lui ou les récits qu'on en fait. Le roman a ceci de profondément démocratique qu'il peut s'attacher à n'importe qui : figure anonyme de la foule parisienne, la « bonne de sortie » croisée par Edmond Barbentane serait une parfaite héroïne romanesque, elle aussi, et il s'en est fallu de peu pour qu'elle devienne un personnage au moins secondaire – si seulement Edmond avait eu un peu plus de temps à perdre, ou s'il avait éprouvé

1. Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 33.

2. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 196-197.

un peu plus de curiosité pour cette promeneuse dont la main qui se balance évoque la « main fastueuse soulevant, balançant le feston et l'ourlet » de la passante baudelairienne.

Le roman des figurants est donc intrinsèquement politique. Il suggère ce qui caractérise le régime démocratique, ou son idéal : égalité des individus, collectivité mouvante et instable, ouverte ; il rappelle que la masse, la foule, ne sont rien d'autre que l'addition de destins singuliers, et non un agrégat indifférencié. Mais il rend également hommage à la « puissance, malgré tout, à silencieusement transformer le monde¹ » qui est celle de ces figurants, ceux du roman comme ceux de l'histoire. Car si personne, ni Edmond ni le narrateur, ne suit notre promeneuse de la porte Maillot, si personne ne se rend finalement au rendez-vous de Gustave, faisant tourner court le roman vrai imaginé dans la préface, cette douloureuse silhouette décide dans une certaine mesure de la suite du cycle du *Monde réel*. Excusez du peu. Si elle est « gratuite », l'insertion dans le texte romanesque de la lettre qui lui était adressée n'est en effet pas sans conséquence.

Dans sa préface, Aragon souligne son irrésistible pouvoir d'influence et de mise en relation : « [S]inon sur Edmond, la lettre collée devait agir [...] sur l'auteur. » Sa décision initiale de « laisser le caractère *pur* à ce collage », c'est-à-dire « sa parfaite inutilité dans le développement du roman² », est déjouée par le rôle déterminant qu'exerce *malgré tout* cette lettre dans son texte, qui entraîne une suite d'événements et en empêche d'autres. Le romancier juge ainsi que son personnage, si rétif à la révélation soit-il, ne pouvait, après avoir lu cette lettre, assassiner l'encombrante Madame Beurdeley, son amante du moment qui fait pâle figure face à l'envoûtante Carlotta : en lui faisant lire cette lettre, l'auteur devait renoncer au destin qu'il avait prévu pour Edmond, à savoir celui d'un meurtrier³ :

Ainsi le collage du puzzle, s'il n'agit pas comme plaque tournante de l'histoire, ne demeure pourtant pas un collage *pur*, au sens où je disais. Ses effets vont se faire sentir du pont de la Jatte jusque dans *Aurélien*⁴.



1. Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 78.

2. Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 32.

3. « [...] aussitôt j'inventai la survenue de Mme Beurdeley, l'histoire des bijoux. Indiscutablement pour moi, à ce moment de la réflexion romanesque, les conditions étaient créées pour faire d'Edmond un meurtrier », se souvient le *je* de la préface (*ibid.*, p. 33).

4. *Idem*.

Alors même que le romancier avait renoncé à relier cette lettre à l'intrigue préexistante, à la soumettre à l'histoire déjà écrite (« cela ne *collait* pas »), le puzzle s'insère spontanément dans l'histoire à venir et dans les romans encore à écrire : l'inattendu ne pouvait s'insérer rétrospectivement dans les pages des *Beaux Quartiers* déjà rédigées, ni dans le roman déjà clos des *Cloches de Bâle* ; mais il influence la suite du roman, et même du cycle. Délivré de sa destinée de meurtrier, Edmond Barbentane deviendra un riche bourgeois que l'on retrouvera en effet dans *Aurélien*.

Le fortuit, si dérisoire en l'occurrence, se tisse ainsi à la trame majeure – et la décide dans une certaine mesure. Ce qui relèverait de la figuration au cinéma, ce qui apparaît anodin dans le roman, est doué d'un agir insoupçonné sur le cours des choses – celui de l'écriture ou celui du monde : une bonne anonyme en plein « débat intérieur », une lettre déchirée, et c'est le cours d'une destinée de papier et d'un cycle romanesque qui bifurque. L'enjeu n'est donc pas simplement de représenter la diversité constitutive de la foule : il s'agit de donner corps à un espace toujours éminemment collectif, tissé des innombrables relations intersubjectives qui se nouent en son sein. Les destins sont non seulement interchangeable et égaux, mais aussi solidaires : si une simple passante peut changer la vie d'Edmond, c'est bien parce qu'ils appartiennent à un « monde commun » pour reprendre l'expression d'Hannah Arendt¹, monde de relation et monde en partage. Chacun est à la fois un individu pris dans des aventures intimes et un atome de la multitude des grands boulevards ou des parcs parisiens, pris dans une aventure commune. Une lettre qui ne s'adressait qu'à une seule femme trouve un destinataire inattendu, qui à son tour la transmet à des lecteurs qui lui sont tout aussi inconnus ; le drame d'un homme devient celui de tous, liés dans l'attente d'une passante et de la femme aimée. Une lettre surprise dans la solitude d'un dimanche près du pont de la Jatte mène ainsi jusqu'à l'animation d'un lundi, Chaussée d'Antin, à six heures – rendez-vous si éloigné des lieux de rencontre romantiques ou bucoliques, rendez-vous si résolument démocratique, devant les grands magasins, où la foule est omniprésente. Antin, à six heures – rendez-vous si éloigné des lieux de rencontre romantiques ou bucoliques, rendez-vous si résolument démocratique, devant les grands magasins, où la foule est omniprésente.

En donnant droit de cité aux figurants, le roman, potentiellement ouvert à tous, donne un visage à la pluralité des singularités, à la formidable diversité des individus qui composent une société ; mais au-delà, il esquisse les contours de

1. Dans *La Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt définit ainsi ce qu'elle entend par « monde commun » : « Partout où les hommes se rassemblent, il est là en puissance, mais seulement en puissance, non pas nécessairement ni pour toujours » (Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Pocket Agora, 1983, p. 259). Il s'agit donc d'un projet politique, non d'un état de fait. Son édification, toujours à reprendre, repose sur la mise en commun de la parole et de l'action et ne peut donc se déployer que dans l'*espace public*.

l'irréductible collectivité qui les unit tous. La lettre de la promeneuse inconnue prend dès lors valeur de symbole – symbole léger, épousant les mouvements de la foule, éminemment démocratique, éminemment romanesque.