Document généré le 24 avr. 2024 20:48

Études littéraires

Aragon, roman
Le cycle métaromanesque comme laboratoire de l'identité
Aragon's novels
Cycling to a new identity

Johanne Le Ray

Volume 45, numéro 1, hiver 2014

Aragon théoricien/praticien du roman

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1025941ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1025941ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Le Ray, J. (2014). Aragon, roman : le cycle métaromanesque comme laboratoire de l'identité. *Études littéraires*, *45*(1), 77–89. https://doi.org/10.7202/1025941ar

Résumé de l'article

« Celui qui écrit est nu », lit-on dans *Blanche ou l'Oubli*, une formule qui dit à la fois l'inévitable présence d'un auteur dans ce qu'il écrit et la nécessité pour Aragon de repenser l'ancrage exclusivement fictionnel du roman. Se jouant et se défiant de l'autobiographie, le cycle métaromanesque (*La Mise à mort*, *Blanche ou l'Oubli* et *Théâtre/Roman*) expérimente un mode inédit d'investigation et d'inscription du sujet, où la fable le dispute à l'aveu. Les aléas de l'histoire personnelle et collective s'y lisent de manière oblique dans un vaste mouvement de subversion des limites du genre qui fait de l'oeuvre la garante comme la mesure de l'identité.

Tous droits réservés © Université Laval, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Aragon, roman : le cycle métaromanesque comme laboratoire de l'identité

Johanne Le Ray

« Dans tout ce que je lis », écrivait Aragon en 1923 à Jacques Doucet qui lui demandait de tirer le bilan d'une année de romans, « l'instinct me porte trop vivement à rechercher l'auteur, et à le trouver ; à l'envisager *écrivant* ; à écouter ce qu'il *dit*, non ce qu'il conte ; pour qu'en définitive je ne trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires, poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également *parole*[1]. » Si cette réponse du jeune surréaliste au mécène est fréquemment citée pour illustrer le peu de cas qu'il faisait des distinctions génériques, on oublie souvent de souligner qu'elle est aussi l'occasion pour lui d'affirmer l'impossibilité de faire abstraction de l'auteur, l'œuvre étant conçue comme *diction* plutôt que comme *fiction*, et tout discours étant, comme le rappelle la lecture de *Blanche ou l'Oubli*, « discours de quelqu'un[2] ». C'est cette modalité d'inscription de l'auteur dans son œuvre que nous voulons étudier dans le « cycle métaromanesque[3] » constitué de *La Mise à mort*, *Blanche ou l'Oubli* et *Théâtre/Roman*.

Breton, Aragon et la carte postale : de la description au double jeu lyrique avec le modèle

Dans le *Manifeste du surréalisme*, l'anathème prononcé par André Breton contre le roman culmine en un rejet vigoureux de la description romanesque, présentée comme une pièce d'écriture laborieuse et dénuée d'émotion. Si Breton est prêt à lui concéder le rôle qu'on lui accorde traditionnellement dans l'économie narrative, celle d'une contextualisation de l'action, cette fonction ne semble pas

1 Louis Aragon, « Une année de romans », dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard (Digraphe)/Mercure de France, 1994, p. 145-146. L'auteur souligne.

2 Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard (Folio), 2000 [1967], p. 528 (abrégé en *BO*).

3 Expression de Cécile Narjoux dans « De *La Semaine sainte* aux métaromans », *Aragon, la parole ou l'énigme*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque publique d'information (Centre Pompidou, 11-12 juin 2004), Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2005, p. 95. On peut de fait considérer que c'est avec *La Semaine sainte* (1958) que s'amorce ce que Daniel Bougnoux nomme quant à lui le « tournant métalinguistique » (introduction au tome V des *Œuvres romanesques complètes* dans la collection de la Pléiade, 2012).

opératoire à qui, arrêté par l'ennui généré par le tableautin, « n'entre pas dans [la] chambre » où Dostoïevski veut le conduire. Considérée comme un exercice scolaire gratuit et intolérablement prosaïque, la description synthétise nombre des griefs de Breton à l'égard du roman. « Rien n'est comparable au néant [des descriptions] », écrit-il. « Ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales[4]. » L'image de la carte postale infligée au lecteur stigmatise une écriture du cliché dans tous les sens du terme, et la description est présentée comme une production en série, standardisée, dépourvue de créativité.

« Passez-moi les cartes postales[5] », lit-on au contraire dans *Blanche ou l'Oubli*, et cette demande impérieuse ouvre une séquence qui subvertit totalement les fonctions habituelles de la description romanesque tout en opposant un démenti magistral aux propos de Breton sur l'indigence innée à l'exercice. C'est en effet l'occasion pour le texte d'entamer une ronde virtuose autour de l'objet à décrire, dont la représentation est vécue comme une quête, dans une mise en scène des tâtonnements de Marie-Noire, la narratrice, vers une image mentale convaincante des allées de Tourny à Périgueux, fin novembre 1940. Intervient alors un processus dynamique d'émancipation progressive de tout référent : une fois la mémoire de Geoffroy Gaiffier congédiée, « Périgueux devient un roman[6] », et les modèles extérieurs utilisés par la jeune femme comme relais dans ses « essais » (les bribes de souvenirs de Gaiffier, les cartes postales, le *Larousse* en six volumes, le *Guide bleu*) sont peu à peu réduits au rôle de catalyseurs de l'imagination. De manière significative, la première esquisse au passé (« Les ombres étaient gris-mauve […]. Tous les vêtements étaient à peu près sans couleur [...]. Sauf le veston de Gaiffier [...][7] ») laisse place à des variations successives au présent dans lesquelles le texte semble s'affranchir totalement de l'ordre narratif :

> Je vais essayer d'imaginer toute seule. J'imagine. J'imagine Périgueux le vingt-sept novembre 1940. Le soleil s'est caché. Le vent souffle noir. Les toits sont moutarde. Les visages mauves, le sol blanc. […] Périgueux le vingt-sept novembre… Les ombres sont brun pâle, un trait pourpre dessine les gens sur le fond brun, comme au bord d'une blessure, un trait de pourpre pâle, les mains sont blêmes, les gestes lents, il fait froid, le ciel a de grandes taches roses dans le nuage gris bleu. Le jour est mal rasé. Périgueux, le vingt-sept novembre. Une ville de silence, sous une couverture d'écarlate blanc. […] par-dessus le tout, les coupoles et tourelles romanes, le clocher de la cathédrale. Tout cela sur le ciel et dans l'eau l'image tremblée, le gris en l'air, le beige en bas, un pléonasme tête-bêche. Un énorme gâteau d'asymétrie avec la crème des nuages. Un firmament d'étain, un vent jaune et déteint. Rien n'est plus objet de mémoire[8].

Le détournement magistral des fonctions traditionnelles de la description auquel se livre ici Aragon témoigne d'une conception diamétralement opposée à celle

4 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1992 [1924], p. 17-18.
5 *BO*, p. 150.
6 *Ibid.*, p. 149.
7 *Ibid.*, p. 182.
8 *Ibid.*, p. 183-184.

rejetée par Breton et révèle par contraste le caractère étriqué de la représentation bretonienne du roman. Pause souveraine dans le cours du récit, la description est souvent, dans le cycle métaromanesque d'Aragon, l'occasion d'une surenchère lyrique. Si Périgueux est bien la scène des retrouvailles entre Léon Moussinac, fraîchement libéré du camp de Gurs, et le trio de résistants constitué par sa femme et les Gaiffier, la description proposée par Marie-Noire joue un rôle quasi inexistant dans l'économie narrative : pas de contextualisation au sens strict du terme, mais une interruption désinvolte encore aggravée par la dynamique sérielle. On peut à cet égard reprendre les conclusions de Gérard Genette sur ce qu'il a nommé les « silences de Flaubert » : « [L]a description se développe d'elle-même, aux dépens de l'action qu'elle éclaire moins qu'elle ne cherche à la suspendre ou à l'éloigner[9]. » L'évocation de Périgueux par Marie-Noire donne en effet lieu à un véritable épisode de contemplation extatique dont le caractère extratemporel est souligné par le passage au présent, dans une déchirure du texte fictionnel qui est probablement ce qu'Aragon entend par « une ouverture sur ce qui n'est pas le roman, sur ce qui est au-delà de lui, sur ce que nous appelons de façon abrégée *poésie* […], une entrée dans […] *l'opéra*[10] ». « Épiphanie romanesque », selon la terminologie de Dominique Rabaté, cet instant est à la fois « a-dramatique et dramatique[11] » : il ne s'y passe rien qui puisse faire progresser le récit, et pourtant on sent qu'il s'y joue quelque chose de fondamental sur un plan autre que celui de l'action narrée. Dans *Blanche ou l'Oubli*, cette description signe l'acte d'émancipation de Marie-Noire, marionnette de Gaiffier, à l'égard de son créateur. En choisissant par ailleurs de donner la parole à Marie-Noire et non à Gaiffier pour évoquer Périgueux, Aragon règle ce qui peut être considéré dans l'espace de la diégèse comme un conflit entre souvenir et imagination, en donnant irrévocablement l'avantage à l'invention sur la remémoration. Traduisons : au roman sur l'autobiographie. La fabulation place l'objet de la quête en aval et non en amont de l'écriture, promesse d'une démarche prospective et non rétrospective. Les enseignements de ces « bouts d'essais » descriptifs sont immédiatement tirés :

> Marie-Noire vient de comprendre quelque chose : la couleur qu'elle cherche, ce n'est pas Périgueux, c'est elle-même, la couleur que son œil invente (nous ne sommes rien, ce que nous cherchons est tout) […][12].

L'intertexte hölderlinien fréquemment convoqué dans le roman met ici encore l'accent sur un processus dynamique, une quête. Loin du « dessin d'écolier » à l'esthétique nécessairement figurative incriminé par Breton, la description est l'occasion d'un écart lyrique par rapport au référent. Elle fait la démonstration de la supériorité de l'invention sur l'imitation pure, ce qu'explicite le commentaire

9 Gérard Genette, « Silences de Flaubert », dans *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1976 [1966], p. 234.

10 Louis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 126.

11 Dominique Rabaté, « L'épiphanie romanesque », dans *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 154.

12 *BO*, p. 185. Reprise de la citation de Hölderlin : « *Was wir sind ist nichts, was wir suchen ist alles.* »

métatextuel. L'imagination est d'ailleurs significativement présentée comme un outil heuristique d'accès au moi («la couleur qu'elle cherche, ce n'est pas Périgueux, c'est elle-même»). La prise de distance par rapport au référent est donc un processus fécond, suivant une démarche créatrice proche de celle qu'Aragon théorise sous le nom de «double jeu[13]» avec le modèle, dans «Matisse-en-France», introduction de 1942 aux *Thèmes et Variations* du peintre. Certains aspects de ce texte seront développés ultérieurement dans «De la ressemblance», essai quasi contemporain de *Blanche ou l'Oubli* consacré aux séries de portraits exécutés à partir d'un modèle unique. La dimension sérielle des tentatives descriptives de Marie-Noire n'est pas sans rappeler les «variations» qu'offrent les dessins inspirés de Matisse autour de ses «thèmes», tout comme l'auto-engendrement des «tableaux» successifs de la ville[14]. L'ambiguïté du rapport au modèle, chez Matisse comme chez Marie-Noire, réside dans la conjonction du «couple de forces opposées[15]» que sont l'imitation et l'invention, le paradoxe consistant en la nécessité d'avoir un modèle pour mieux pouvoir s'en détacher. Ce double jeu avec le référent justifie que l'œuvre de Matisse soit assimilée par Aragon à «un immense roman», ce qui éclaire en retour l'esthétique aragonienne du roman.

Roman et contrebande autobiographique : le rôle de la «transpicture»

De même que le «détachement du soutien du modèle» est présenté par Matisse comme un signe de progrès dans son travail, la fascination pour l'écart avec le référent réel est pour beaucoup dans l'éloge vibrant que donne Aragon du *Jouvencel introduit aux armes* de Jean de Bueil, texte du XVe siècle présenté dans *La Mise à mort* comme le prototype du roman en ce qu'il joue avec le réel pour composer à partir de matériaux autobiographiques réagencés par l'écriture :

> C'était là jeu nouveau, où tout se devait inventer à la fois et ressembler à ce qu'on n'inventait point, rien ne devait se passer là où la chose se passait pourtant, ni se reconnaître l'homme sur son cheval de guerre ni s'écarter pourtant le héros de son ombre. Enfin, c'était le roman sans le dire[16].

On retrouve ici la combinaison de l'imitation et de l'invention identifiée dans la démarche de Matisse, à ceci près que le modèle n'est plus un objet extérieur au sujet, mais le sujet lui-même. La «Digression du roman comme miroir» est l'occasion pour Aragon de poser les bases théoriques de ce qu'il a appelé ailleurs le «mentir-vrai[17]» en s'inscrivant sans ambiguïté sous le patronage du *Jouvencel* pour

13 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard (Quarto), 1998 [1971], p. 132-133.

14 Matisse commentait ainsi sa démarche : «La réaction d'une étape est aussi importante que le sujet. Car la réaction part de moi et non du sujet. C'est à partir de mon interprétation que je réagis continuellement jusqu'à ce que mon travail se trouve en accord avec moi. Comme quelqu'un qui fait sa phrase, il retravaille, il redécouvre…» («Constance du fauvisme», 1936, cité dans Cécile Debray [dir.], *Matisse. Paires et séries*, Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 17).

15 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 133.

16 Louis Aragon, *La Mise à mort*, Paris, Gallimard (Folio), 1993 [1965], p. 191 (abrégé en *MM*).

17 La nouvelle *Le Mentir-vrai* (1964) met en œuvre un dispositif qui dénude concrètement les processus de transposition théorisés dans *La Mise à mort*, roman publié six mois plus tard.

sa pratique de la « contrebande », cette façon de « mettre *deux et trois choses en une* » et de « *quérir noms étranges qui les a fait troubles*[18] ». Ainsi, l'autobiographie à la troisième personne de Jean de Bueil et le « couvert de la première personne » utilisé par Charles Lamb dans l'un des *Essais d'Elia* comme masque pour une fiction sont deux manifestations symétriques de l'esthétique de l'écart. Le narrateur (auteur ?) de *La Mise à mort* synthétise ses conclusions avec une simplicité péremptoire, non sans en profiter pour jeter au passage le discrédit sur l'écriture autobiographique au sens strict du terme : « Ainsi il y a roman quand le mensonge et la réalité cohabitent dans un personnage qui peut être Anthoine ou moi, peu importe. Sinon ce sont des Mémoires, ou je ne sais quel conte de fées[19]. »

L'un des ressorts majeurs du mécanisme romanesque est donc la transposition qui rend le discours sur soi possible s'il est délégué au personnage, et qui signe *a contrario* la fictionnalité de tout « je » présent dans le texte, ce qu'Aragon ne se fait pas faute de rappeler dans notre corpus, par exemple dans cette note au début de *Blanche ou l'Oubli*, alors que Gaiffier (le « je » du texte) explique qu'en 1916 il était en khâgne : « "Moi ? Non, j'étais au P.C.N.", *dit l'auteur*[20] », se dissociant ainsi clairement de son personnage. Le collage d'êtres réels dans la fiction (avec, dans *Blanche ou l'Oubli*, l'écrivain Léon-Paul Fargue, ou encore Aragon lui-même) contribue tout comme les interventions d'auteur à brouiller le régime de croyance et à jeter le trouble sur le statut de la représentation, à tel point qu'il devient souvent difficile de distinguer entre réel et imaginaire, biographique et fictionnel. Au sein de la diégèse de *Blanche ou l'Oubli*, c'est le monde présenté comme réel qui semble parodier *L'Éducation sentimentale…* Il faut noter à cet égard que le caractère réflexif du texte est loin d'en faciliter la lecture, tant il s'emploie à complexifier plutôt qu'à clarifier, exhibant avec complaisance invraisemblances et anomalies, érigées par Aragon en « marques de fabrique » du roman :

> Voulez-vous que je vous dise ce que je crois pour ma part ? C'est qu'il y a un report sur la personne de Denis d'une aventure de la jeunesse de votre serviteur, qui avait dix-sept ans en 1914… et une confusion volontaire faite entre les deux guerres, celle de quatorze et celle de trente-neuf […]. La transcription d'époque, j'aimerais écrire la *transpicture*, reportant des faits d'une guerre sur l'autre […]. Ces contrefaçons en réalité, qu'ici je dénonce (enfin qui se dénoncent l'une par l'autre), tiennent au mécanisme vrai du roman, dont est, et n'est pas responsable son auteur. Ses auteurs. Ne sont pas[21].

Permettant la dispersion de l'auteur sous un certain nombre de masques, les effets de transposition introduisent dans l'économie fictionnelle des turbulences

---

18 *MM*, p. 195 et p. 194. L'auteur cite.

19 *Ibid.*, p. 190. Refus de l'autobiographie et volonté de roman venaient d'être affirmés de manière conjointe par Aragon dans « Les Clefs », article publié en 1964 dans *Les Lettres françaises* (n° 1015), dans lequel il revendique « la précellence du mensonge romanesque (le vrai) sur la "sincérité" des confessions », brouillant significativement le partage de l'authentique et du factice. L'autobiographie y est présentée comme un « strip-tease ».

20 *BO*, p. 26 note 1. L'auteur souligne.

21 Louis Aragon, *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1998 [1974], p. 436-437 (abrégé en *T/R*).

décuplées par les multiples flottements énonciatifs. L'instabilité de la voix narrative porte à son comble la confusion quant à l'identité de l'auteur du discours, ouvertement problématique : « Qui parle[22] ! » interroge fréquemment le texte de *Blanche ou l'Oubli*, ironisant sur le statut de l'énonciateur, « le récitant ou le personnage ou le diable sait qui », le narrateur du moment allant même jusqu'à évoquer « le speaker précédent[23] ». « Le mystère est toujours de qui diable ici parle[24] », confirmera quelques années plus tard *Théâtre/Roman*. L'ampleur de la subversion que constituent les télescopages énonciatifs au regard d'une conception unitaire de la voix narrative est exprimée dans *Blanche ou l'Oubli* par l'assimilation du monologisme du roman traditionnel à un monothéisme : on peut mesurer la difficulté qu'il y a à « changer de Dieu » en cours de récit. Détournement du statut du personnage, mise à sac de l'économie narrative : dans sa démarche expérimentale d'extension du domaine de la fiction, le dernier Aragon n'est pas loin de proposer un roman qui soit l'envers absolu de la définition-repoussoir que, jeune surréaliste, il en donnait : « [U]n livre où le personnage porte le même nom, ou ne change pas de nom sans sonner, est à tout instant reconnaissable au lecteur […], porte les mêmes sentiments ou ne change pas de sentiments comme de chemise, […] ne sort pas du livre, ne fait pas de connaissances inutiles […][25] ».

La scène identitaire : entre expérience de l'altérité et épreuve de l'aliénation

Si une conception unitaire du personnage comme du narrateur est mise à mal, c'est que la notion d'unicité du sujet elle-même est perçue à la fois comme réductrice, postiche, et problématique. Dans *La Mise à mort*, le principe d'identité est présenté comme une « convention » inhibante : la longue digression d'Alfred sur la conjonction de coordination *mais*, « petit mot sournois » dont le pouvoir de contradiction le fascine en ce qu'il révèle « la souterraine, l'inframentale existence d'une deuxième ligne au moins en [lui] de l'enchaînement des choses », est l'occasion de rêver de céder à la tentation, au « vertige », de « devenir une forêt d'hommes[26] ». Au chapitre « Le Contre-dit » de *Théâtre/Roman*, cette présence dans l'espace mental de la « deuxième ligne » de pensée d'un contradicteur interne est à la fois théorisée avec beaucoup de fermeté et immédiatement mise en œuvre dans une joute entre deux figures de l'auteur, dédoublé en premier scripteur d'une part et en premier lecteur/deuxième scripteur d'autre part. La contradiction apportée par l'interlocuteur imaginaire est présentée comme une incitation à inventer ce qu'on ne connaît pas, selon un schéma qui reprend le rôle matriciel du dialogue avec soi-même exposé aux premières pages de *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*. Pour l'enfant d'abord dédaigneux de l'écriture, l'habitude prise de se poser des questions et d'y donner oralement des réponses *inventées* aurait en effet débouché sur le passage à

22 *BO*, p. 255.
23 *Ibid.*, p. 124-125 et 139.
24 *T/R*, p. 254.
25 « L'Instant », en marge de *La Défense de l'infini*, *Œuvres romanesques complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, p. 645.
26 *MM*, p. 466.

l'écrit, une fois compris l'intérêt de fixer avec ces réponses *autre chose que ce qu'il pensait*, puis sur un dialogue au miroir « avec un autre [s]oi-même[27] », ami imaginaire faisant semblant de lire le texte écrit.

Si ce dispositif interlocutoire confère à l'écriture une puissance de propulsion considérable, dans le « cheminement polyédrique des pensées contradictoires[28] », il est présenté par l'auteur comme un mode de progression « plus que dans le discours *dans l'invention même de [lui]-même*[29] ». Il se fait donc méthode heuristique de fabrication d'une identité scripturale. C'est bien souvent de ce théâtre métaphorique, imaginaire, mental, que se réclame Aragon dans son dernier roman, d'où la fréquente majuscule au mot *Théâtre*. On en trouve l'expression au chapitre « Ainsi-dire » :

> [M]a vie à moi est d'écrire. Non pour le théâtre, c'est-à-dire un lieu qui existe, en dehors de moi. Mais pour un théâtre de moi, d'en moi. Où je suis tout, l'auteur, l'acteur, la scène, où je ne vends rien à personne, je suis mon propre et seul interlocuteur. Qu'on entende bien que, lorsque je dis *le Théâtre*, le Théâtre est le nom que je donne au lieu intérieur en moi où je situe mes songes et mes mensonges[30].

Il soulignera cet aspect dans un entretien avec Jean Ristat, faisant référence au modèle mallarméen : « Je veux dire que quand je parle de mon théâtre intérieur, il faut l'entendre au sens mallarméen. C'est ceci la chose essentielle[31]. » Mallarmé avait attribué dans *Crayonné au théâtre* son goût pour *Hamlet* à la manière dont la pièce donnait accès au « seul théâtre de notre esprit, prototype du reste ». Il y a selon Octave Mannoni une sorte d'évidence dans l'assimilation de la vie psychique à un théâtre, phénomène qui pourrait expliquer la concurrence que fait le modèle du théâtre à celui du roman chez le dernier Aragon :

> On peut dire que très souvent la vie psychique tout entière est comparée à un théâtre avec sa scène, ses coulisses et ses personnages. Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud parle du jeune enfant qui joue à *fort und da* en des termes qui font de lui l'impresario et le spectateur du plus rudimentaire des théâtres de marionnettes. Et immédiatement après, il cite expressément la tragédie, pour éclairer un aspect du jeu de l'enfant, à savoir qu'il s'agit, dans les deux cas, de jeux capables de rendre agréables des épreuves en elles-mêmes pénibles[32].

Le théâtre devient en ce sens la métaphore d'un moi pluriel qui se dédouble pour dialoguer avec lui-même. On retrouve ici les conclusions théoriques de Benveniste sur l'empreinte fondamentale du dialogue comme structure de l'ensemble du discours, y compris le monologue.

---

27 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, Albert Skira (Les Sentiers de la création), 1969, p. 9-13.

28 *T/R*, p. 21.

29 *Ibid*., p. 187. L'auteur souligne.

30 *Ibid*., p. 401-402. L'auteur souligne.

31 « Entretiens avec Jean Ristat », 1974. Repris dans les annexes d'*Avec Aragon*, de Jean Ristat, Paris, Gallimard, 1994.

32 Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1969, p. 169.

Mais l'ouverture à l'altérité dans l'identité est aussi le signe d'un flottement dont l'expression, déjà sensible dans le dédoublement d'Antoine dans *La Mise à mort*, trouve sa consécration dans *Théâtre/Roman* avec la non-coïncidence à soi expérimentée par l'acteur perdu dans ses incarnations successives, victime du « supplice du caméléon ». Dans le « carnaval[33] » des rôles endossés, l'identité est pour Romain Raphaël une imposition fragile et incertaine, ce qui l'amène parfois à hésiter splendidement entre jouissance du travestissement et inquiétude ontologique quant à sa propre substance. De cette posture ambivalente entre vertige désassignateur et crainte d'une inconsistance de l'être témoigne son identification profanatrice au personnage de Hamlet, « ce Prince déjà dit qui joue / Au bilboquet d'une tête de mort Autre [s]oi-même à qui se pose / En cette fin d'après-midi problème d'être toupie or not toupie[34] », vers dans lesquels on retrouve, à plus de cinquante ans d'écart, l'écho de cette déclaration péremptoire d'*Anicet* : « Le principe d'identité est bien le plus beau bilboquet que je connaisse. Un jour ou l'autre ma tête retombera à côté du manche[35]. »

L'acteur se définit lui-même comme « un voleur d'identité dans une cage ouverte / un pseudonyme en plein vent » et affirme qu'il n'est plus « que l'encre d'être » — formules qui pourraient aussi bien s'appliquer à Aragon dont le nom, inventé de toutes pièces, ne repose sur aucun étayage générationnel mais uniquement sur l'inscription qui en a été faite au registre de l'état civil. Un vers des *Poètes* présente d'ailleurs significativement le nom de famille comme l'amarrage de fortune d'une identité flottante : « Alphabétiquement dans un livre mon nom comme une bouée[36] ». À cet égard, les incohérences du texte quant à l'origine du nom de scène de Romain Raphaël contribuent à défaire la cohésion subjective du personnage, ce qui accentue son inconsistance identitaire : après avoir affirmé que c'est Eurianthe qui l'a rebaptisé, Romain se contredit en attribuant le choix de son nom au Vieux[37]. L'assise est décidément mouvante : l'origine est perdue sur tous les tableaux, aussi bien sur le plan de la généalogie, évidemment remise en question (pour Aragon comme pour l'enfant Denis, futur Romain Raphaël, tous deux abandonnés par leur père), que sur celui de la fabulation du nom par autrui.

Le principe d'incertitude identitaire qui marque nombre de personnages de notre corpus débouche enfin, dans *Théâtre/Roman*, sur l'image saisissante d'une coïncidence à soi intermittente pour qui « n'existe que par éclair, par éclipses[38] ».

L'« écheveau rompu », ou l'expérience de la discontinuité de soi

Si le sujet ne parvient pas à coïncider avec soi au présent, la capture rétrospective de l'identité s'avère elle aussi problématique. La crise grave dont font état les personnages principaux de nos trois romans souligne la nécessité pour Aragon de

33 « Cela commence d'un carnaval, et puis le plaisir pris de l'ombre derrière le masque, est-ce que je sais […] » (*T/R*, p. 162).
34 *Ibid.*, p. 85.
35 Louis Aragon, *Anicet ou le Panorama, roman*, Paris, Gallimard (Folio), 1997 [1921], p. 266.
36 *Les Poètes*, Paris, Gallimard (Poésie), 1976 [1960], p. 145.
37 *T/R*, p. 152 et p. 385.
38 *Ibid.*, p. 462.

figurer cette rupture dans la continuité de l'existence : c'est la perte de conscience d'Antoine dans sa baignoire à Vienne en 1952, avec l'amnésie qui s'ensuit ; la crise cardiaque de Gaiffier en février 1966, occasion de ce qu'il appelle lui-même métaphoriquement « cinq mois d'amnésie[39] », matérialisée dans le texte par quatre lignes de points de suspension ; la maladie du Vieux, enfin, au printemps 1968. L'expérience de la discontinuité de soi fait naître chez chacun des personnages un sentiment d'incapacité à configurer son histoire personnelle, mise en crise du récit qui est probablement le reflet dans l'œuvre de la crise de l'Histoire entraînée par la révélation de la nature totalitaire des régimes communistes. La relation de l'accident dans *La Mise à mort* assimile l'événement à une sorte de mort surmontée, avec l'intertexte claudélien de *Tête d'or* : « *Combien — y a-t-il de temps — que j'étais vivant*[40] *?* ». Il faut rappeler que le Congrès de la paix de 1952, à Vienne, a été l'occasion d'une mise en garde de la délégation danoise contre le durcissement idéologique né de la guerre froide, et c'est probablement à cela qu'Aragon fait référence quand il constate à quel point on peut « entendre sans entendre ». Ce congrès, origine probable d'une prise de conscience, avait d'ailleurs été précédé d'une *perte de conscience* de l'auteur qui, apprenant la pendaison des accusés de Prague (procès Slansky-London), s'était évanoui dans sa baignoire, malaise déclenchant l'amnésie reprise dans « Murmure » et le travail intellectuel de remise en perspective et d'anamnèse qui se poursuivra dans *Blanche ou l'Oubli*, avec notamment l'intertexte hölderlinien du sac de Mistra qui évoque la boucherie de la révolution. « Peut-être ai-je oublié plusieurs siècles de sang [...][41] », écrit significativement Aragon dans le « Premier conte de la chemise rouge ».

Le traumatisme de Vienne, évoqué à demi-mot dans *La Mise à mort*, permet à Aragon de figurer la déchirure d'avec l'Histoire et la fragilisation identitaire que constitue nécessairement l'atteinte à l'utopie :

> Quel désordre, mon Dieu, quel désordre ! Il n'y a pas que moi qui ai perdu mon image. Tout un siècle ne peut plus comparer son âme à ce qu'il voit. Et nous nous comptons par millions qui sommes les enfants égarés de l'immense divorce[42].

La réalité renvoie en effet au militant une image défigurée de son idéal, et le dévoiement du communisme signale pour lui la nécessité de s'amputer de l'Histoire en tant que scène de projection du moi : ce domaine concret de construction identitaire, qui aura pu un temps suppléer aux défaillances de l'histoire personnelle, se retourne contre le sujet. L'ampleur de la blessure subie ne laisse pas intacte l'intégrité subjective, et si le narrateur a imaginé le subterfuge de l'oubli (l'amnésie consécutive à l'évanouissement dans la baignoire) pour ne pas être confronté à l'événement traumatique, au « monstre [vu] brusquement face à face[43] », il ne peut faire l'économie du sentiment de facticité d'une vie perpétuée en « cicatrisant l'oubli » :

---

39 *BO*, p. 392.
40 *MM*, p. 257. L'auteur cite.
41 *Ibid*., p. 232.
42 *Ibid*., p. 67.
43 *Ibid*., p. 251.

> Tout de même qu'est-ce que j'ai de Vienne oublié? Tout se passe comme si l'ardoise avait été si pleine, griffonnée, qu'il ait fallu passer le chiffon sur les mots, les chiffres, les faits, un brouillard de craie, une poussière. J'imagine qu'ici soudain la vie est devenue insupportable, impossible d'en suivre le fil, d'en débrouiller les nœuds, si bien que d'impatience il a brisé, du moins entre deux nœuds brisé, je garde en moi cet écheveau rompu, cette fausse continuité de moi-même[44].

Dans ces conditions, forcer l'amnésie ne peut être une démarche opératoire pour rétablir la continuité identitaire. Quand on croit se souvenir, on reconstitue, on réinvente, *on fait du Viollet-le-Duc*, comme le soulignent à la fois *Blanche ou l'Oubli* et *Théâtre/Roman*, de sorte que «reconstruire à partir des éclats de miroir que sont les souvenirs, fouiller l'oubli», ce n'est jamais que «repeindre l'instant, retrouver l'incohérence d'avoir été, la fausse logique de la mémoire[45]». Les souvenirs ne semblant pas pouvoir délivrer d'accès à la totalité de l'être, on comprend que la relation traumatique à l'histoire, la sienne comme celle du siècle, rende caduque toute démarche strictement autobiographique, et que la fabulation soit privilégiée comme chemin d'accès au réel et mode d'investigation paradoxal d'une mémoire et d'une identité fragmentaires.

Les implications d'une esthétique de l'*intermezzo* généralisé

La métaphore du fil cassé, qui dit bien le discontinu de l'existence, imagera également le défaut de cohérence de l'œuvre, que l'auteur se plaît à souligner. Le caractère «décousu» du récit est ainsi thématisé de manière très forte dès *La Mise à mort*:

> *Mais où donc mon récit s'embrouille…* Ou se perd. Ou se casse. Comme un chemin, comme un fil. Se défait aussi bien. Se délie. Où en est mon récit, que rien ne tient ensemble. […] Mon récit sans liens, sans trame, sans dessin, on traduit *décousu*, mais quelle aiguille, quelle main passa jamais le coudre? Ce pourrait être non-cousu. Discontinu? Non-lié serait plus juste[46].

Dans *Théâtre/Roman* se multiplieront les figurations du désordre de l'œuvre, avec des images comme celle du puzzle dont les découpes ne «collent» pas, ou du manuscrit dont on bat les chapitres comme un jeu de cartes, ce qui d'après les études génétiques correspond à la réalité de ce texte. La composition presque aléatoire du roman entraîne l'atomisation du discours dans une esthétique de la fragmentation. Suivant une pratique inaugurée dans *La Mise à mort* avec l'émiettement du récit de l'enterrement de Gorki, un même épisode est fréquemment débité en tronçons pour être distribué dans des chapitres distincts et non consécutifs. On expérimente alors une dynamique interruptive comme basée sur un fonctionnement inversé de l'*intermède* (titre d'un des chapitres de *Théâtre/Roman*). Artifice de composition emprunté à la tragédie baroque, l'intermède permet initialement, précise Aragon dans *Elsa* en citant *Bradamante* de Garnier, de ne pas mettre en continuité de parole

44 *Ibid*., p. 249.
45 *T/R*, p. 125.
46 *MM*, p. 87. L'auteur souligne.

ce qui requiert distance de temps ; or, dans notre corpus, il est utilisé *a contrario* pour intercaler une unité disparate au sein d'une séquence narrative qui aurait pu être continue et qu'il contribue à fragmenter.

Ce détournement de l'intermède peut faire songer à la notion musicale d'*intermezzo*, consubstantielle à toute l'œuvre de Schumann selon Roland Barthes, et inscrite de manière privilégiée dans le thème littéraire du Carnaval, centre du piano schumanien. On sait le rôle que joue le *Carnaval* de Schumann dans le « Deuxième conte de la chemise rouge », qui dit assez les confusions identitaires dans le tournoiement des apparences. Au-delà de *La Mise à mort*, l'œuvre pianistique de Schumann nous semble pouvoir éclairer de manière stimulante la lecture de *Théâtre/Roman*. Le « carrousel des formes brèves » basé sur la généralisation de l'*intermezzo* est en effet, selon Barthes, le « théâtre [d'un] décentrement du sujet[47] », ce qui correspond au mode de progression d'un texte qui refuse d'entrer dans la « culture du développement[48] » tout comme au mode d'exposition d'une identité qui, avec le personnage de l'acteur, se revendique, d'emblée, carnavalesque. Selon Schumann lui-même, dans le *Carnaval* « chaque pièce nouvelle annule la précédente ». Cette revendication très forte de l'absence de continuité de ce qui se vit sur le mode de la pure consécution inscrit vigoureusement la disjonction comme principe premier tout en la combinant à l'impossibilité d'une quelconque synthèse. Sans doute ne faut-il pas s'étonner alors que le sentiment éprouvé à l'écoute de Schumann, tout comme à la lecture de *Théâtre/Roman*, soit celui d'« un temps heurté, non construit […], pas une flèche, une perspective, mais un lacis embrouillé d'allers et de retours[49] ». Commentant le mode de progression du *Carnaval*, Michel Schneider émet une hypothèse propre à éclairer la composition de *Théâtre/Roman*, hypothèse qui a le mérite de poser la question de la réception tout en soulignant les enjeux douloureux de la création :

> Sans doute y a-t-il dans cette déliaison délibérée des significations dont l'autre, l'auditeur, pourrait vouloir suivre le fil, moins qu'une tromperie et plus qu'une déception : une défense par l'inanité[50].

Tout comme l'image du fil de l'existence rompu suite à la prise de conscience de la crise de l'utopie, l'éclatement de la composition contribue à figurer dans l'œuvre l'inscription d'une identité blessée. « Ligne de fuite[51] » de la fiction, la biographie informe le roman, considéré comme « à la fois un suicide et une tentative d'éviter *son* suicide[52] », selon les mots d'Aragon dans un chapitre justement intitulé « De l'homme écrit ». Suicide, car l'auteur ne peut se dire sans se nier, sans déléguer une part de

47 Roland Barthes, « Aimer Schumann », dans *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1992 [1982], p. 261.
48 *Ibid.*, p. 266.
49 *Ibid.*, p. 82.
50 Michel Schneider, *Schumann. La Tombée du jour*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1989, p. 77.
51 Expression que j'emprunte à Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 84.
52 *T/R*, p. 455. L'auteur souligne.

son identité au masque du personnage. Tentative d'éviter *son* suicide, car quelle que soit la part de négation de soi supposée par l'invention romanesque, écrire demeure malgré tout le seul combat qui puisse garantir l'inscription de l'identité d'un sujet. On peut à cet égard reprendre l'éloquente lecture de Benveniste par Aragon dans *Blanche ou l'Oubli*, sur la question de la constitution de la subjectivité dans le langage :

> On l'admet en linguistique aujourd'hui, *je* n'existe que dans le langage : l'homme qui ne parle pas donc ne saurait passer pour une première personne, on ne peut le représenter que par la troisième, comme une chose. Écrire, c'est un autre parler, la bataille que je livre pour être un homme et non point, précisément, non point une chose […], l'objet. Le *gadget*, comme on dit au sous-sol des grands magasins[53].

Conclusion

« Faut-il donc que je m'explique d'être, d'avoir été cette phrase qui ne finit, n'en finit pas[54] ? » demande Aragon dans *Théâtre/Roman*, établissant une analogie saisissante entre la phrase et la vie, qui fait de l'œuvre la garante comme la mesure de l'identité. Se jouant et se défiant de l'autobiographie, le cycle métaromanesque expérimente un autre mode d'investigation du sujet, accordant dignité égale à la mémoire et à l'imaginaire. Mis à mal par la crise de la filiation et la crise de l'histoire, le discours sur soi ne peut s'y déployer que de manière oblique, cryptée, parcellaire, dans une esthétique de l'écart et de la transposition.

Fruits du « double jeu » avec la biographie, les intrusions d'auteur, en ramenant le réel dans le roman, en font vaciller l'appartenance générique tout en induisant un nouveau régime de lecture : « l'anachronisme de sa propre vie[55] », qu'Aragon interpole dans la fiction, et ce, dès *La Semaine sainte*, appelle nécessairement à envisager comme unité de référence non plus un roman isolé mais l'œuvre dans sa globalité en ce qu'elle est seule à même de permettre au lecteur d'y retrouver, dispersés, les affleurements du biographique. « Tout ce récit qui piétine, se piétine à travers les années » invite à considérer que « ce n'était pas des romans, mais un seul roman », que « tout cela n'est qu'un même discours », selon les mots d'Aragon dans *Théâtre/Roman*[56]. Ressortissant à cette dialectique du dire et du taire qui contribue par un effet de dérobement à leur séduction, les romans communiquent entre eux par la porte dérobée de la biographie et invitent à écouter la voix qui se donne dans l'œuvre par-delà la césure des textes. « Aragon, roman » : c'est l'une des significations possibles de cette formule qui sied sans doute à celui qui voulut donner au roman la (dé)mesure de la vie.

---

53 *BO*, p. 445. L'auteur souligne.
54 *T/R*, p. 463.
55 Louis Aragon, *La Semaine sainte*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1958], p. 324.
56 *T/R*, p. 266 et p. 508.

Références

Aragon, Louis, *Anicet ou le Panorama, roman*, Paris, Gallimard (Folio), 1997 [1921].

———, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard (Folio), 2000 [1967].

———, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964.

———, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard (Quarto), 1998 [1971].

———, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, Albert Skira (Les Sentiers de la création), 1969.

———, *La Mise à mort*, Paris, Gallimard (Folio), 1993 [1965].

———, *Les Poètes*, Paris, Gallimard (Poésie), 1976 [1960].

———, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard (Digraphe)/ Mercure de France, 1994.

———, *La Semaine sainte*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1958].

———, *Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997.

———, *Œuvres romanesques complètes V*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2012.

———, *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1998 [1974].

Barthes, Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, *Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1992 [1982].

Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1992 [1924].

Debray, Cécile (dir.), *Matisse. Paires et séries*, Paris, Centre Pompidou, 2012.

Genette, Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1976 [1966].

Mannoni, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1969.

Narjoux, Cécile, «De *La Semaine sainte* aux métaromans», dans Daniel Bougnoux (dir.), *Aragon, la parole ou l'énigme*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque publique d'information (Centre Pompidou, 11-12 juin 2004), Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2005, p. 95-98.

Piégay-Gros, Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997.

Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

Ristat, Jean, *Avec Aragon. 1970-1982. Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1994.

Schneider, Michel, *Schumann. La Tombée du jour*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1989.