

***Théâtre/Roman* d'Aragon, une dissolution de l'identité par l'écriture**

Ricard Ripoll Villanueva
Universidad Autónoma de Barcelona

Introduction

De tous les surréalistes, Aragon est sans doute le plus attaché au roman, celui qui l'a pensé tout en le pratiquant, et ce dès son premier texte en prose, *Anicet ou le panorama, roman*, de 1921, jusqu'à ce *Théâtre/Roman*, publié en 1974, quatre ans après la mort d'Elsa, lorsqu'il avait 77 ans, roman qui clôt un itinéraire complexe, construit autour de paradoxes, de mensonges et de feintes. Il est à noter cette insistance sur le mot «roman» qui, faisant partie du titre même, montre le leurre auquel le lecteur est convié à croire, et à se laisser prendre.

L'appartenance générique, elle-même, va être remise en cause. Les seuls textes qui vont être considérés comme des romans sont ceux qui constituent le cycle du «Monde Réel», or *Les voyageurs de l'Impériale*, troisième volet du cycle, reprend l'histoire personnelle.

La fragmentation du texte

Aragon, dans *Théâtre/Roman*, revient sur une structure qu'il avait utilisée dans de nombreux livres, qui est celle de la fragmentation. Son dernier roman est constitué d'une introduction, espèce d'avant-lire habituel chez lui, et de deux grandes parties —«L'homme de théâtre» et «L'écrivain»— divisées en 49 chapitres. Un semblant d'histoire permet de lier les chapitres entre eux: l'acteur Romain Raphaël, homme de 45 ans, rencontre un personnage, appelé le Vieux, qui n'est autre que lui-même, vieillard. Ce qui va être joué, le long du livre, c'est la représentation de l'acteur prenant tour à tour les rôles de Denis (autre nom de l'acteur), de Romain, du Vieux, représentation qui semble être pensée par Daniel, le metteur en scène, qui est lui-même un rôle de plus.

Aragon met en place une stratégie de l'illisible. Dans le chapitre qui a pour titre «Schéma pour un livre à écrire», il propose cette définition du ro-

man qu'il veut écrire: «C'était un livre illisible, et fait pour s'y perdre. Défait. Un livre comme un miroir brisé. (...) enfin rien n'a plus de sens, et le destin du livre dont je rêve est l'empire ahuri des choses insensées» (p. 419).

Un livre fait pour s'y perdre. En effet, le narrateur se complaît à gommer les liens logiques qui pourraient expliquer, par un mouvement causal, l'aventure d'une vie. Il s'agit plutôt de laisser aller son texte, de suivre les mots au gré des méandres et de reconstruire, après coup, le sens de l'histoire. Qu'importe donc la chronologie, puisque tout devient présent de l'écriture.

Cette fragmentation du discours et du temps s'accompagne également d'une fragmentation générique. Nous ne sommes plus dans un roman unique mais bien dans l'essence même du romanesque qui est son hybridité, et ici se joue une pièce où la forme s'adapte au fond. Chapitres en prose et chapitres en vers viennent confirmer le refus de l'auteur de créer une frontière entre ces genres, et le refus surtout de les séparer dans un même livre.

La mise à mort de l'identité

Les miroirs sont nombreux dans l'œuvre d'Aragon. *La Mise à mort* est entièrement construite autour de ce thème. Le miroir convoque le présent et le passé, et devient un espace où le temps se suspend —la métaphore du vol lamartinien est ici évoquée («Ô temps suspend ton vol...») à travers les ailes fragiles qui brûlent— mais contrairement au temps romantique, le temps d'Aragon est tout entier créé par l'écriture et, dans un mouvement de spirale, entraîne à son tour l'apparition de l'espace où sont confrontés le présent et l'avenir.

Le temps de l'écriture, en se concentrant dans les reflets du miroir, gomme toutes les identités possibles et montre des apparences, des ombres, des voies à tracer qui ne sont jamais tout à fait établies. Le texte aragonien souligne alors le passage entre ce qui est écrit et ce qui s'énonce oralement, en texte théâtral, entre le silence du geste scriptural et sa manifestation orale, comme un reflet de plus. Inévitablement, la métaphore du miroir nous renvoie à la création littéraire. Écrire, c'est convoquer tous les miroirs possibles, puisque le roman est l'aboutissement des passions quotidiennes.

C'est en quelque sorte une théorie de l'intertextualité qui est proposée par Aragon. Mais le miroir, pour lui, tout en supposant que les textes s'écrivent à partir d'autres textes, présente dans ses multiples reflets la possibilité de créer une nouvelle identité à partir des morceaux éparpillés. L'écriture est donc une explication de l'homme.

Une réflexion sur l'écriture

Les jeux de miroirs débouchent ainsi sur une réflexion sur l'écriture, et sur une recherche de cohésion entre différents textes qui est à lire à partir du jeu de l'identité qu'Aragon assimile au carnaval (ce qui n'est pas sans rappeler la théorie carnavalesque de Bakhtine et son concept de dialogisme). Il faut

alors mettre en rapport le conte *Le mentir-vrai*, *La Mise à mort* et *Théâtre/Roman*.

Dans le conte *Le mentir-vrai*, Aragon propose un art romanesque en revenant sur ses années d'enfance, au cœur du mensonge familial, et il mélange la fiction et la réalité, en essayant d'expliquer l'une par l'autre. Il écrit: «Pauvre gosse dans le miroir. Tu ne me ressembles plus, pourtant tu me ressembles. C'est moi qui parle. (...) Cinquante-cinq ans plus tard. Ça déforme les mots. Et quand je crois me regarder, je m'imagine. (...) Ces bouts de mémoire, ça ne fait pas une photographie, mal cousus ensemble, mais un carnaval» (p. 12).

Ce mot, «carnaval», va devenir le sésame pour circuler entre les livres de la troisième période qui s'offrent comme un cycle sur les rapports entre l'identité et l'écriture. En effet, dans *La Mise à mort*, l'un des trois contes «de la chemise rouge», qui proposent un thème secondaire, a pour titre «Le Carnaval» et place en exergue la sentence de Rimbaud «Je est un autre». Dans *Théâtre/Roman*, la phrase de Rimbaud est convoquée et modifiée, et devient «Il est un autre». Comment ne pas relier, par l'intermédiaire des voix évoquées, ces trois moments qui montrent la progression du Je/Il vers le Il en passant par un JE qui est le pivot de toute identité feinte.

La Mise à mort devient ainsi le roman charnière sur lequel repose la «nouvelle manière» d'Aragon où peuvent se lire les différents sens qui vont être activés au cours des romans suivants: mort de l'identité, vieillesse, mort d'Elsa qui ponctue le dernier roman. Au réalisme extérieur du cycle du «Monde réel» suit le «réalisme intérieur» des derniers romans (inauguré par *La semaine sainte*, et où l'on peut placer également *Henri Matisse, roman*) et où peut se situer *Le Fou d'Elsa*.

Ce «réalisme intérieur» renoue avec le premier surréalisme, mais se pose plus clairement la question du moi littéraire. Il s'agit de ce que Serge Doubrovsky théoriserait plus tard, en 1977, sous le nom d'autofiction avec son roman *Fils*.

L'histoire intime n'est plus à concevoir que comme histoire de l'écriture de soi, stratégie de fiction d'une vie où l'écriture est au premier plan, «invention» comme le dit Aragon, c'est-à-dire aventure inventée. L'écriture va recréer une nouvelle aventure de soi car ce qui est mis en avant c'est bien le comment de la littérature.

L'œuvre d'Aragon apparaît alors comme un espace où la littérature est remise en question, espace de la confusion, celui qui permet le mieux d'échapper à la hantise du réel. Cette multiplicité de voix, cette confusion de mots va devenir un moteur créatif avec *Théâtre/Roman* qui s'appuie sur la riche palette des sens disséminés par le terme de théâtre.

Le théâtre, comme métaphore de l'écriture plurielle

Pour Aragon, l'écriture organise un théâtre qui met l'écrivain face à ses doutes, qui le situe en rapport au mensonge qui l'habite, qui lui permet

d'échapper aux fantômes qui le guettent et qui, grâce à la distance du personnage fictif, lui permet d'affronter la mort.

Le théâtre, comme l'amour, «est d'abord un doute (...)/(...) un double doute anéanti» (1974: 33). Pour Aragon, la «vie est un rôle» (p. 51) et la littérature peut se comprendre comme «le mensonge de moi-même» (p. 57):

Quand ai-je commencé à me mentir?
Je n'ai jamais *commencé*... depuis toujours je me raconte des choses improbables, (...). (...) Tout ça, c'est du théâtre
Du théâtre? Comme au dit: du vent... (p. 96)

De cette façon, raconter l'autre, c'est se raconter soi-même. Toute activité de création est *ipso facto* activité de réflexion de soi et du parcours réalisé pour tenter de cacher la part biographique: «Et je peux bien raconter l'histoire d'autrui, c'est toujours la mienne» (p. 28).

Cette présence subreptice de l'autre en soi et, de façon encore plus angoissante, de soi dans toute création d'un autre appelle une conception du théâtre comme refuge, comme fuite en avant permettant d'éviter la folie, mot qui était symboliquement situé à la fin de *La Mise à mort*.

Or ce théâtre apparaît après la mort d'Elsa. Le refuge évoqué par Aragon est celui qui doit nécessairement protéger l'écrivain du vide. Entre la perte de l'être aimé et l'invention d'une scène capable de multiplier les voies qui lui font défaut l'écrivain propose une théorie du théâtre qui se veut en même temps réflexion, dans tous les sens du terme, des romans antérieurs: «Cette bataille d'aimer. Rien n'est plus sérieux, rien n'est plus semblable au théâtre» (p. 131). Et, plus loin, «On porte en soi le passé comme un enfant mort. Pas que le sien. Le passé du monde. Celui, de fil en aiguille, dont on fait l'Histoire, ce théâtre» (p. 354).

Théâtre/Roman propose une définition du théâtre qui peut prendre un caractère de sentence et indique une théorie précise qui est travaillée au fil des textes, sans séparation par périodes et il est donc loisible de repenser les catégories proposées par la critique littéraire: surréalisme, réalisme, textualisme.

La mort d'Elsa comme métaphore de la fin

Aragon entend ce livre, *Théâtre/Roman*, comme le dernier roman, celui qui ferme la boucle, celui qui oblige le lecteur à revenir sur son passé écrit pour découvrir ce mentir-vrai qui a été élaboré avec le temps dans chacun de ses livres, poèmes et romans. Et Aragon nous propose alors une fausse définition: «Le théâtre, à tout prendre, ce serait une bonne définition à en donner: il est le monde des fantômes» (p. 341).

Elsa est l'anti-théâtre, l'image pure de l'authenticité. La mort d'Elsa signifie la confusion de l'identité:

Est-ce moi, est-ce lui? (...)

Maintenant que j'étais seul, dramatiquement seul, tout m'était devenu comédie. La conversation des autres. La mienne. Tout ne m'était vraiment plus que théâtre, un théâtre dérisoire. Le théâtre même. J'étais pris entre l'atrocité du temps vide et l'obligation de l'emplir. L'emplir de mots inutiles. Ils éclairaient le soir dans les lèvres peintes des personnages que je devenais sur des scènes où de plus en plus le langage de ma bouche m'apparaissait faux, artificiel. (p. 285)

Théâtre/Roman apparaît de plus en plus comme le roman de la solitude, du vide, de la scène sans autres personnages que ceux que l'écriture, pour échapper à la mort, tente encore en vain de créer.

Théâtre/Roman est le roman de la vieillesse, du temps qui passe. Vers la fin du texte, dans les deux derniers chapitres, «L'avenir immédiat» et «Les mots de la fin», la solitude devient un thème répétitif: «Et me voilà brusquement, atrocement seul» (p. 433).

Petit à petit, le mentir-vrai d'Aragon, cette autofiction avant la lettre, dévoile la véritable nature de son inscription dans la réalité et Elsa apparaît comme le refuge qui évitait la folie. Aragon semble, finalement, vouloir se montrer, montrer son jeu, car la fin est proche: «*L'homme ne fait que fuir. Mais la vraie fuite est de se montrer. Choisir la scène où paraître. Il ne devrait y avoir de roman que de ce qui n'est pas dit. Dès que ce que l'on cache est dit, le roman meurt, il n'y a plus d'être humain*» (p. 243).

Conclusion

L'autofiction d'Aragon est liée au rapport qu'il entretient au temps et à la confusion du passé et du présent «Je suis à cheval sur ce qui fut et ce qui est» (p. 39). Le théâtre est la possibilité de se mettre sur scène: «Parce qu'en fait de théâtre, il n'y a que moi» (p. 143). Elsa pouvait donner une certaine stabilité qui disparaît avec sa mort, et le théâtre assume cette perte pour «donner sens au grand désordre (...). Moi je suis celui toujours qui s'échappe (...)» (p. 190).

Une théorie de l'identité se met en place:

Il a bien fallu me donner une carte d'identité. (...) comme j'ai perdu cette petite chaîne avec la plaque et mon numéro matricule de l'armée. Même qu'on a enterré un autre avec, alors... (...).

Tout est faux en moi, (...). (pp. 235-236)

Le mensonge est constitutif du personnage Aragon, il renvoie à sa propre vie: «Un homme est toujours séduisant s'il sait comme il faut mentir...» (p. 249). Il ponctue «cette hantise de ma jeunesse» (p. 307). Comme le souligne Aragon «L'histoire de ma vie aura été celle d'un autre qui n'existe pas plus que moi» (p. 330).

Le théâtre devient le refuge d'une perte de l'identité: «D'autant que ma 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» (p. 345).

Tout est miroir dans l'œuvre d'Aragon, «machines à diviser la personnalité de l'auteur»:

Je me suis aperçu qu'en réalité toute cette littérature, ce n'était pas *des romans*, mais un seul roman, (...). (...) que toute cette écriture est une entreprise ayant pour but d'éclaircir à mes propres yeux des énigmes que, sans en avoir conscience, je m'étais posées sous la forme de fictions, lesquelles ne faisaient que semblant de s'interrompre, et de fait, se nourrissant d'elles-mêmes, finissaient par constituer une mythologie dont j'étais à la fois le Sphinx et l'Œdipe, la victime et le meurtrier. Ou, si *l'on* préfère, le Vautour et Prométhée. (p. 436)

Rappelons la métaphore du «Mérou», dans l'«après-dire» de *La Mise à mort*, qui est la description d'une expérience en plongée du Commandant Cousteau: «Un miroir avait été descendu à l'entrée d'une petite grotte sous-marine où habitait un mérou. Ce poisson plat à l'œil rond, sortant de chez lui, s'y aperçut et, croyant se trouver devant un rival qui voulait s'emparer de son refuge, entra dans une terrible colère, se précipita sur l'intrus et brisa la glace» (p. 526).

Aragon termine son «après-dire» en écrivant: «Et peut-être bien que tout cela, comme l'histoire d'Alfred et d'Antoine n'est rien d'autre qu'histoires de mérous» (p. 527).

Or Aragon a été baptisé sous le nom complet de Louis-Marie Antoine Alfred. Histoires de mérous, de jalousies, de vérités qu'il vaut mieux cachées, transformées, tout en sachant qu'elles sont là, inévitables, au fond du miroir que seul l'écriture est capable de combattre.

Bibliographie

- Aragon (1965): *La Mise à mort*, Gallimard, et Aragon, 1970, pour «Le Mérou», Paris.
— (1974): *Théâtre/Roman*, Gallimard, Paris.
— (1980): *Le mentir-vrai*, Aragon et Gallimard, Paris.