



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 page, relecture : M.-C. Mourier et R. Waller
Mise en ligne : C. Grenouillet

Date : 28 octobre 2012

Pour citer ce document :

**Renald Lahanque, « À quoi bon des yeux pour ne pas voir ! : un
commentaire du chapitre « Les Yeux » de *Théâtre/Roman* », Atelier sur
Théâtre / Roman d'Aragon, sous la direction de Marie-Christine Mourier et
Roselyne Waller, 26 mai 2012.**

Adresse URL :

<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article473>

En préparation au colloque des 24 et 25 mai 2013
au Moulin de Saint-Arnoult-en-Yvelines

Atelier sur *Théâtre/Roman*

Aragon est mort il y a trente ans. Il semble naturel, pour commémorer cette date, de continuer à le lire, à le prendre aux mots, à se prendre à ses mots, de se confronter aux textes, à tous les textes, et plus particulièrement au dernier, *Théâtre/Roman*. Roman testament, roman somme, roman de la mort qui approche et impose une lucidité sans faille, *Théâtre/Roman* résiste dans sa modernité aux lectures rapides, au prêt-à-porter de l'interprétation. En retour ce dernier roman éclaire toute l'œuvre d'Aragon.

ERITA, en collaboration avec le groupe ITEM-Aragon, a donc décidé d'organiser un colloque sur cette œuvre majeure les 24 et 25 mai 2013 en le faisant précéder d'un atelier ayant comme objectif des lectures à fleur de texte. Cet atelier s'est tenu dans les locaux de Normale Supérieure rue d'Ulm le 26 mai 2012. Ce sont les lectures particulières qui ont été données ce jour-là que nous présentons ici.

Marie-Christine Mourier et Roselyne Waller



Reynald Lahanque,

Professeur émérite à l'Université de Lorraine

« À quoi bon des yeux, pour ne pas voir ! » : un commentaire du chapitre « Les Yeux » de *Théâtre/Roman*

Nous traversons le présent les yeux bandés. Tout au plus pouvons-nous pressentir et deviner ce que nous sommes en train de vivre. Plus tard seulement, quand est dénoué le bandeau et que nous examinons le passé, nous nous rendons compte de ce que nous avons vécu et nous en comprenons le sens.

Milan Kundera, *Risibles amours*

Le titre suggère, mais sans le dévoiler avec précision, le motif qui forme la trame du chapitre¹ : ce motif, emprunté à une scène du *Roi Lear* de Shakespeare, est celui des yeux arrachés, et il est le support d'une méditation douloureuse sur le thème de l'aveuglement, subi ou infligé, et sur son corollaire, la culpabilité éprouvée par un sujet tiraillé entre la posture de la victime et celle du bourreau. L'aveu d'une telle culpabilité ne se livre qu'au prix de nombre de détours et de réticences, à travers un scénario sinueux et dilatoire : il faut attendre les toutes dernières lignes pour que devienne audible, sur un mode qui demeure toutefois fort allusif, une vérité d'une insoutenable gravité. La signification du texte résidant, pour partie, dans son mouvement même, nous faisons le choix d'un commentaire linéaire, et limité à ce seul aspect : la dramaturgie d'un aveu impossible.

Relevons, sans pouvoir y insister, que le chapitre « Les Yeux » est préparé par un ensemble de quatre textes portant sur le théâtre et sa crise présente, les fragments d'un « théâtre de l'impossible », et qu'il est suivi d'un autre ensemble de quatre chapitres, de « La tragédie est ailleurs » (ailleurs que sur scène, dans le théâtre intérieur, où gît « un assassin dissimulé dans la mémoire », p. 315) à « L'anonyme », qui dit la perte de l'identité, le sujet s'éprouvant

¹ Aragon, *Théâtre/Roman*, Gallimard, 1974, chapitre « Les Yeux », pp. 297-314.



comme une pure invention, un être écrit, qui autrefois fut réel, à l'image de la « Mock Turtle » de Lewis Carroll : « Once, I was a real turtle »².

« Les Yeux » est composé de deux parties inégales séparées par un astérisque, la première comportant elle-même deux séquences séparées par un blanc, ce qui donne trois séquences dont les durées respectives créent un effet de symétrie (5-8-5 pages). Ces trois séquences ont en commun de baigner dans une atmosphère d'étrangeté et de confusion ; la clarté qui s'y fraie un chemin demeure parente du désastre obscur qu'elle révèle.

Dès l'*incipit* est énoncé le motif structurant de tout le chapitre : « Dans *King Lear* il y a une scène qui passe en horreur tout théâtre [...] »³, une scène proprement irreprésentable : le vieux comte de Gloucester, qui a le tort d'avoir pris parti pour le « roi dépossédé », subit une double énucléation perpétrée par le duc de Cornouailles et son épouse, Régane (l'une des trois filles du roi). Le narrateur (le comédien Romain Raphaël) se souvient d'avoir médité sur les risques encourus par les metteurs en scène de ramener « la tragédie au Grand-Guignol⁴ », alors que le drame est ici « langage et non mimique ». Il laisse d'abord penser qu'il s'était agi pour lui de réfléchir sur les limites du réalisme au théâtre, et non sur le contenu même de la scène. Et c'est seulement avec l'évocation du contexte dans lequel ce souvenir est situé (celui d'événements non nommés mais qui par bien des indices renvoient à ceux de mai 68) que la symbolique de l'aveuglement va devenir explicite. De la pièce de Shakespeare le narrateur avait, en effet, rapporté avec une grande précision les péripéties de la scène de l'énucléation (dont l'horreur est condensée dans l'expression originale, « *Out, vile jelly!* », deux fois reprises par Aragon, en plus de sa traduction française), mais nullement le drame du double aveuglement des pères qui en forme la trame : Lear abusé par les flatteries de Régane et Goneril et qui rejette Cordélia, la plus aimante de ses trois filles ; Gloucester trompé par Edmond, son fils naturel, et qui renie Edgar son fils légitime, lui aussi sincèrement affectueux. Tous deux subiront les plus cruelles épreuves avant de mesurer l'étendue de leur aveuglement et leur responsabilité dans l'enchaînement des catastrophes. Car c'est leur propre folie qui les a condamnés et exposés aux outrages. C'est donc de façon souterraine que le narrateur établit

² Aragon en propose la traduction suivante : « Autrefois, j'étais une véritable Tortue », *id.*, p. 327.

³ Toutes les citations empruntées à la première séquence sont tirées des pages 297-302.

⁴ La référence au Grand-Guignol n'est pas gratuite, puisque les scènes d'énucléation y figuraient en bonne place.



un lien entre la destinée de ces pères égarés et cruellement châtiés et le mal dont il s'est senti lui-même affligé lors des événements, dans le grand désordre des émeutes et de leur répression : « Ma vie n'était plus qu'un broc renversé [...] C'est dans cette inversion des apparences que je me mis à croire qu'une maladie avait atteint mes yeux [...] C'était à moi qu'un Cornouailles venait d'énucléer le regard, d'un œil, de l'autre (*Out, vile jelly !*) ». Mais la raison en échappe d'abord, il se peut qu'il partage là un sort commun (« tous les yeux, tous, pas seulement les miens, se faisaient aveugles »), ou que ce soit un effet de sa compassion « pour tout un jeune peuple égaré, hors de lui, en proie à la fois à l'exaltation et à la stupeur, [...] prêt par moments à crier victoire, et soudain désespéré de s'être battu pour rien ». Il faut un effort de plus pour que se dise la chose la plus douloureuse : la révolte de la jeunesse ne rappelle pas seulement l'expérience des aînés (jusque dans la possibilité de la défaite), elle sonne comme une disqualification radicale et sans appel, « cette disqualification de tout ce qui avait été notre vie, ma vie, sa dignité, sa raison d'être ». Le pire est de se sentir rejeté non par les gardiens de l'ordre établi mais par les révoltés eux-mêmes (« pas de récupération »), et de devoir leur donner raison : « [...] il m'arrivait d'être contre le vieux Roi Lear et pour Cornouailles et Régane, parce qu'ils étaient après tout la jeunesse [...] J'acceptais qu'on me crève les yeux. Avec une sorte de frémissement sacré, j'acceptais la reconnaissance de tous les crimes que j'avais sans doute incarnés, *représentés* ». Ou encore : « A quoi bon des yeux, pour ne pas voir ! Arrachez-les moi, ongles sans pitié »⁵.

Tout ce qui précède se comprend mal si l'on ne le rapporte pas à l'expérience personnelle de l'auteur lors des « événements de mai ». On sait qu'Aragon était allé à la rencontre des étudiants et qu'il avait été cruellement dénigré par les jeunes contestataires. Il a le tort, à leurs yeux, d'incarner « un parti communiste sclérosé qui perpétue une idéologie, des comportements et des modes d'action staliniens »⁶. Il est de la génération des pères, de ceux qui ont failli ; pire, il passe pour un « traître », comme Daniel Cohn-Bendit le lui signifie sans ménagement en lui octroyant la parole sur les barricades⁷. Les lignes que nous commentons, écrites cinq à six ans plus tard, donnent la mesure du profond retentissement de ce rendez-

⁵ Aragon se tient ici, avec le motif des yeux arrachés, au plus près de la scène du *Roi Lear*, mais il recourra ensuite à une variante plus expressément symbolique, celle des yeux crevés (aveuglés).

⁶ Corinne Grenouillet, « 'Papa Aragon' et le 'parti de la jeunesse' : *Les Lettres françaises* du 15 mai 1968 », article à paraître dans *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 14. La livraison du 15 mai 68 du périodique dirigé par Aragon est un « Spécial Étudiants », dont l'éditorial proclame que « *Les Lettres Françaises* sont résolument du parti de la jeunesse » (comme le narrateur des « Yeux », quand il est tenté d'approuver l'acte cruel de Régane et Cornouailles).

⁷ C. Grenouillet rappelle cette formule peu amène (article cité) : « Silence, camarades, même les traîtres ont droit à la parole ».



vous manqué : par le truchement du « Je » de son personnage, voici qu'il donne raison à ses accusateurs, qu'il endosse, pour les avoir « incarnés », des « crimes » inscrits dans son histoire de militant politique.

Conscient d'avoir « de longue date » fait « le sacrifice de [ses] yeux », son narrateur se sent aussi tenu d'accepter l'ironie cruelle du châtement subi : des yeux arrachés pour prix d'un lointain aveuglement. En même temps, il se prend à plaider en quelque manière les circonstances atténuantes, car s'il est facile de nous en remettre au clivage trop simple du juste et de l'injuste, il l'est plus encore de ne nous prononcer pour « aucun parti », et d'ainsi poser « le principe douteux de notre innocence ». Plutôt se compromettre, et « accepter son propre malheur pour prix du bonheur d'autrui ». Et tant pis si la confusion menace : ainsi, dans une parenthèse, est évoquée la tentation éprouvée par le narrateur de s'identifier au soldat fidèle à Gloucester, qui a tenté de secourir son maître et l'a payé de sa vie, alors même que c'était là peut-être secourir l'ancien pouvoir et se mêler d'une lutte qui n'était pas la sienne. « Quelle confusion », en effet, si elle va jusqu'à brouiller la perception de la juste cause (« le bonheur d'autrui ») et des justes moyens d'agir – doute qui affleure, pour être aussitôt révoqué, puisque la solution est de jouer perdant, au contraire de « ceux qui prétendent avoir prévu l'imprévisible ». Solution paradoxale, qui serait une façon d'anticiper sur la défaite et d'idéaliser le sacrifice, et qui semble faire bon marché des « crimes » invoqués plus haut, dont rien n'est dit de la nature exacte. Et ne pas avoir été capable de prévoir l'imprévisible, est-ce la même chose que de s'être rendu aveugle dans la ferveur du combat ? Au terme de la première séquence du chapitre, l'aveuglement et la culpabilité se sont donc frayé un chemin, puis se sont heurté à des résistances qui en empêchent l'élucidation : savoir perdre est la maxime à quoi se raccroche le personnage, « s'égarer vraiment » est le recours provisoire du narrateur ; s'égarer « dans les phrases, le fatras des pensées ».

La seconde séquence, la plus longue, dévoile peu à peu ce qu'il en fut, dans la confusion des « étranges combats » de la jeunesse, de la rencontre nocturne entre le narrateur et l'Homme de l'escalier. Elle débute par une variation dans le recours à la métaphore des yeux crevés : le pouvoir censure les radios et cherche à imposer sa version des événements (afin que les témoins « *voient autrement* ce qu'ils voyaient »), et surtout il fait donner ses « hommes de fer, les gardes chargés de maintenir la jeunesse sur la chaise où on allait lui cre-



ver les yeux »⁸. Dans l'imagination du narrateur (qui est un quadragénaire), ce n'est donc plus lui-même qui occupe la place du vieux Gloucester, mais les jeunes révoltés, punis de leur audace. Le récit s'interrompt tout aussitôt à travers une adresse au lecteur : « [...] pardonne-moi, toi qui me lis, qui te débats dans mes paroles, toi qui cherches à comprendre », de recourir ainsi aux « vieux oripeaux du théâtre », recours qui risque d'ajouter à la confusion au lieu de livrer « les éclairs de la vérité ». En outre, que le lecteur n'attende pas de lui qu'il lui décrive dans le détail ces nuits de violence (« non, je ne décrirai rien »), car la seule chose qui lui importait en entrant « dans ce domaine étrange », c'était la rencontre qu'il y fit. Et une rencontre qui n'a de prix que d'entrer en résonance avec ses « hantises personnelles ». En somme, avec cette annonce, le texte prend congé de Mai 68 et de la jeunesse, et il renonce à proposer une appréciation politique plus étoffée des événements. Mais du même coup, en se tournant vers le théâtre intérieur du scripteur, il s'expose à affronter des écueils plus redoutables, à commencer par la curiosité malsaine du lecteur (un possible « assassin », ou un « maître-chanteur », un « bandit » peut-être). Car le lecteur est ce partenaire douteux, avide de découvrir les « secrets » de l'auteur et de prendre avantage sur lui : ce qui est raconté, il aura le front de le tenir pour la réalité, alors qu'il ne s'agissait que d'une histoire de « fantômes », d'êtres fictifs⁹ ; une histoire de « Mock Turtle », en somme, à qui l'on demanderait de se souvenir qu'autrefois elle fut une véritable tortue. Ce qui aura été concédé sur le plan de la vérité biographique est par avance dénié. Aussi le récit attendu de la rencontre va-t-il être plusieurs fois différé.

Le narrateur aimerait croire préférable de ne pas même la raconter, cette rencontre, et de ne rien livrer de ses « secrets » personnels à qui risque d'en faire un « usage pervers ». Mais, ajoute-t-il, « c'est plus fort que moi », car cette scène qui a réuni « deux fantômes » se confond avec le théâtre mental où se poursuit son drame intime : « ma biographie fantastique, le déroulement de mes folies, mes obsessions, avec leurs spectres, leurs remparts de carton, au pied des rois les bouffons, et il n'y a qu'eux pour chanter dans cet univers de désastres... ». À la faveur de cette pensée au bord de s'égarer, de cette phrase qui se brise, voici que le narrateur s'imagine en roi déchu, objet de risée pour son bouffon, ce fou qui dit la vérité (c'est bien le cas dans le *Roi Lear*), mais un fou très semblable au poète, puisque comme lui il chante au cœur du désastre et que « chanter fut toujours démence ». La démence du chant serait la seule

⁸ Les citations du début de la seconde séquence sont empruntées aux pages 302-304.

⁹ « Oh, je ne devrais pas raconter cela puisque cette rencontre un jour ne sera plus celle de deux fantômes [...] » (p. 303). Un peu plus loin, c'est le théâtre lui-même qui est défini comme « le monde des fantômes » (p. 341).



réponse à la folie de ce roi destitué ? Cette suggestion, qui peut-être prépare la venue du mystérieux personnage rencontré, fort ressemblant au poète Aragon, on le verra, est pour l'instant suspendue, et traitée, non sans ironie, comme étant une diversion : « Qu'est-ce que je dis ? Tous ces mots accumulés pour éviter la rencontre annoncée, en fuir l'aveu ». Pour autant, le texte n'y vient toujours pas, à cette rencontre - dont le lecteur se prend à penser que les enjeux doivent être de bien grande importance pour que la rapporter, en livrer les secrets, suscite une telle résistance. Ce qui en attendant se dit avec insistance, c'est l'égarement vécu cette nuit-là par celui qui a erré dans un Paris où « rien plus ne se ressemble », un « chaos », où « rien n'est plus à sa place » ; et c'est aussi l'image obsédante des yeux « aveugles » ou « troués », rapportée à la violence de la répression, dont l'emblème s'incarne fugitivement dans la figure christique d'« un jeune homme de sueur et de sang les yeux aveugles d'un gaz inconnu ». À ce moment du texte, l'emporte la version victimaire de l'image initiale empruntée au *Roi Lear*, mais selon une variation qui ramène tous les acteurs au même rang de victimes, au lieu d'opposer la jeunesse et les aînés par elle disqualifiée. Le narrateur, en effet, a le sentiment de ne croiser que des « aveugles par violence », des victimes de tous âges, « enfants ou vieillards », qui au détour d'une dernière phrase sont englobés dans un « nous » qu'il est loisible d'identifier à la communauté des révoltés, des lutteurs, des militants, à l'heure de la défaite, mais une défaite qui n'abolirait pas toute espérance : « [...] nous sommes assis à la bouche d'un cratère pour l'instant fatigué, lequel en ses profondeurs, reforme une lave invisible, mais dont chacun entend au fond de soi le bourdonnement sourd... »¹⁰.

C'est alors seulement que le texte en vient au récit de la rencontre, en ménageant un effet de dramatisation : entre la phrase que nous venons de citer et l'incipit de ce récit (« Je le voyais venir et je n'en croyais pas mes yeux »), s'intercale, détaché en un paragraphe, un conventionnel « À ce moment... ». Lever de rideau sur la rencontre « de deux fantômes ». Des fantômes qui nous sont familiers puisque toute la première partie de *Théâtre/Roman* est ponctuée par les apparitions de l'Homme de l'escalier, « le Vieux », le visiteur importun, une sorte de double grinçant qui renvoie au narrateur une image pénible de son propre avenir (« Je

¹⁰ L'image du cratère peut se lire comme une allusion au célèbre « La raison tonne en son cratère » de « l'Internationale » ; mais on peut songer plus encore, tant Aragon la reprend jusque dans son détail, à la métaphore du volcan endormi du poème « Servile Bellum » de Fernand Gregh, qui raconte les dernières heures de la révolte des esclaves conduite par Spartacus. Vaincus, traqués, réfugiés sur les pentes du Vésuve, « Dans le cratère en fleurs de ce volcan éteint », les esclaves entendent « De sourds fracas suivis de vastes grondements » ; ils comprennent que le volcan « n'est qu'endormi », qu'il sommeille « sous le flot refermé de sa lave » et qu'« un jour il se réveillera » (c'est la clausule du poème). Relevons que Fernand Gregh, tout en ne partageant pas les idées politiques d'Aragon, protesta contre la mesure de privation de ses droits civiques (en septembre 1949), et qu'il a plusieurs fois collaboré aux *Lettres françaises*.



n'aime pas mon avenir et l'air qu'il a c'est un vieil homme »). Dans sa « lettre à M. Romain Raphaël », le vieillard se disait conscient de lui paraître avoir « l'abjection d'un voyeur aveugle » (p. 43), mais il lui prédisait cependant qu'il connaîtrait la même infortune, la même colère contre soi tournée « pour avoir gaspillé sa vie, sa force et son vertige », (p. 44). Et que rejeter cette prédiction ne lui éviterait pas le sort d'Œdipe, qui « ne pourra jamais n'avoir pas tué son père » (p. 44). L'auteur de la lettre ne rappelait pas alors que pour prix de son aveuglement coupable Œdipe s'infligerait à lui-même de se crever les yeux¹¹. Nous y reviendrons, de même que sur la référence au *Roi Lear* dans un chapitre lui aussi antérieur à celui que nous commentons, « L'acteur devant le faux miroir » ; mais retenons, pour l'instant, que la mention du parricide témoigne de ce que la thématique de l'aveuglement hantait le texte bien avant le chapitre que nous commentons.

Romain tarde d'abord à reconnaître celui qu'il rencontre ; s'il « n'en croit pas ses yeux », c'est à cause des « transformations de son apparence »¹² - une vivacité d'allure, une excentricité du costume - qui ne peuvent pas ne pas nous faire songer à l'auteur lui-même, non en mai 68, mais au moment de l'écriture de ces pages. Et de l'auteur, il a aussi l'âge, une trentaine d'années de plus que le narrateur, est-il ici rappelé : Aragon invente un personnage à sa semblance, qui se regarde dans le miroir d'un cadet, qui lui-même se confronte à l'image que lui renvoie la jeunesse. Et il prête davantage de lui-même tantôt au Vieux, et tantôt à Raphaël ; ce sont personnages de son théâtre intérieur, deux doubles dont il orchestre l'affrontement. Il le fait ici en restituant dans le discours du narrateur les propos que le vieil homme est censé avoir tenus, et en soulignant l'agacement de son jeune interlocuteur. Malgré la « dégainé » nouvelle que le Vieux arbore et malgré l'assurance qu'il affiche, il semble aux yeux du cadet revêtir « l'allure des survivants de la Retraite de Russie ou des rescapés d'un naufrage sans nom »¹³ - ce qui peut s'interpréter comme une façon, pour l'auteur, de désigner la catastrophe historique de son engagement. Puis, se cabrant à l'idée qu'il puisse être pour son aîné un « pont, » une « continuité », et même, une « justification » (de ce qu'il avait été, de ce qu'il avait fait), Romain affirme le voir plutôt comme le citoyen d'un autre temps, un homme « honteux maintenant de sa vie, de n'avoir rien su, rien compris, rien prévu. Incapable d'ailleurs de se justifier à ses propres yeux ». Un homme effrayé de comprendre, en somme,

¹¹ Kundera, au contraire, le rappelle (dans un contexte qui met en question le comportement des communistes dans son pays) : « Œdipe ne savait pas qu'il couchait avec sa propre mère et, pourtant, quand il eut compris ce qui s'était passé, il ne se sentit pas innocent. Il ne put supporter le spectacle du malheur qu'il avait causé par son ignorance, il se creva les yeux et, aveugle, il partit de Thèbes » (*L'insoutenable légèreté de l'être*, Folio, p. 255).

¹² Le récit de la rencontre court dans les pages 304-309 (desquelles nos prochaines citations seront donc tirées).

¹³ La comparaison rappelle le personnage de Simon Richard dans *La Semaine sainte*.



qu'il a été aveugle, qui voudrait peut-être, faute de pouvoir s'expliquer son naufrage, « tout effacer de ce qu'il avait été, de ce qu'il avait cru », le pire étant que même si on ne savait pas ce qu'il avait été, « lui il le savait ». Le cadet refuse d'être le miroir où un Narcisse septuagénaire tente de retrouver une image de lui-même qui le justifierait, grâce à quoi il échapperait à sa faute.

Mais l'aîné insiste, reprenant à son compte la référence mythique, plaidant pour « le narcissisme des vieillards », leur besoin de « se retrouver dans les yeux fous de l'espoir, le rêve d'enfance » et d'y croire, de croire « s'y voir » : de rejoindre ainsi une lucidité première qui serait la parfaite antithèse de l'aveuglement ? À moins que l'innocence supposée du « rêve d'enfance » soit une belle illusion et que la méconnaissance soit enclose dans ces « yeux fous », fussent-ils les yeux de l'espoir ? Le texte le dit sans le dire, en passant. Mais il dit plus clairement, en revanche, la vanité de l'espoir du vieux Narcisse (se reconnaître en un *alter ego* plus jeune) : « Il y a des heures où, brusquement l'illusion craque, comme si on avait donné un coup de poing dans le miroir, comme ce matin, mon garçon, comme ce matin... ». Ce sont propos que Romain peut entendre, cette fois, puisqu'il a lui-même tenté de se voir dans le miroir de « ceux qui s'étaient battus cette nuit-là », et qu'il a été récusé sans ménagement. Comme si les générations successives étaient condamnées à ne rien apprendre des précédentes, et à sombrer dans les mêmes égarements¹⁴. La seconde séquence du chapitre se clôt sur cette manière de rapprochement, on se quitte de façon courtoise, Romain est rendu à lui-même. En tant que narrateur, il a été l'instrument d'une confession heurtée, hésitante, allusive ; l'horrible image des yeux crevés est passée à l'arrière-plan avec le long récit de la rencontre, mais le motif des yeux, ainsi que la thématique du regard et de l'aveuglement, ont continué de travailler le texte, à mesure qu'il progressait. Ce qui n'empêche pas que ses avancées étaient aussi une forme de digression par rapport à ce que recelait de pouvoir d'ébranlement la référence shakespearienne initiale.

La troisième et dernière séquence, en revanche, opère une relance de la scène dramatique qui a enclenché le récit, en en déplaçant le déroulement sur le terrain du rêve, un rêve

¹⁴ Cette conclusion très désenchantée était clairement formulée dans l'Épilogue des *Poètes* (1960) : « Vous n'aurez rien appris de nos illusions rien de nos faux pas compris / Nous ne vous aurons à rien servi vous devrez à votre tour payer le prix ». C. Grenouillet rappelle (article cité) qu'Aragon fait le choix dans le « Spécial Étudiants » de mai 68, de reproduire les dernières strophes de ce livre, plutôt que de proposer une analyse politique des problèmes alors rencontrés.



récurrent lui-même situé dans le contexte d'une insomnie chronique du narrateur. Le sujet est donc en proie à « une étrange confusion »¹⁵, où se perd le partage de la veille et du sommeil, et qui lui interdit de se souvenir de l'« aventure confuse » dont son rêve est le prolongement. Sont rapportés d'abord, à la manière d'un conte d'Edgar Poe, le caractère de fatalité et d'angoisse de la scène, l'approche dans l'obscurité de « l'être invisible », le frôlement de « l'inconnu », la « défense dérisoire » que le rêveur oppose à cette « présence » menaçante (se protéger le visage, baisser les paupières). Survient enfin la scène de cruauté, telle qu'elle a été vécue maintes fois par le personnage qui l'a subie et qui entreprend de la raconter. Personne ne prononce « les paroles de Régane pour qu'on sache ce qui se passait » (il est seul, il n'y a personne à informer, pas de spectateur), mais la victime sait exactement ce qui va se perpétrer :

[...] l'homme, il y avait toutes les chances que ce fût un homme, ou alors maudite maudite la femme... l'homme qui m'avait rabattu le poignet, je savais que vers mes paupières closes il avançait une sorte de long stylet, peut-être rien de plus qu'une épingle vers mes yeux, j'en sentais la pointe avec horreur [...] et la chose était faite avec une telle vitesse, une telle adresse, que la douleur n'était rien qu'une certitude de ce qui *s'était* déjà passé, que l'homme dont j'ignorais le visage, et plus que le visage, venait de me crever les yeux avec une habileté pour ainsi dire professionnelle, sans aller trop ni pas assez loin, car il entendait que je vive dans la nuit atroce désormais [...] j'entendais s'éloigner le meurtrier de ma vie, au moins je percevais l'éloignement de son rire, un rire bas, pour lui seul, comme une sorte étrange de jouir...

Le rêveur ne commente d'abord que la singularité de son expérience onirique, à savoir son caractère strictement répétitif : il révèle même la vivre avec « le sentiment d'accomplir un rite », d'attendre la douleur, brève « comme une piqûre bien faite », d'en mesurer « la perfection au peu de sang qui perle », comme si de son côté aussi la scène s'accompagnait d'une étrange jouissance. Et tout aussi étrange, révèle-t-il ensuite, est le retard qu'il dit avoir mis à faire le rapprochement avec la scène du *Roi Lear*, alors qu'il est persuadé qu'elle y a bien son origine : « Il a fallu longtemps avant que je rapproche ce songe répété de la scène où Cornouailles aveugle le vieux Gloucester ». Observons que le texte que nous lisons a remis les choses dans leur ordre (puisqu'il s'ouvre sur cette scène), et que le lecteur peut après coup mieux comprendre sur quelle hantise personnelle reposait le regard du narrateur posé sur les événements de mai. Mais on se prend à s'interroger sur cette sorte d'acte manqué qui vient de s'avouer : serait-ce que rapprocher le scénario du rêve et la scène de théâtre crève par trop les yeux ? Qu'il y a une réponse indésirable à la question que le rêveur

¹⁵ P. 310 et suivantes pour l'ensemble de la dernière séquence.



en vient lui-même à poser : cette scène de l'énucléation, « que signifie-t-elle ? », oui, « que signifie-t-elle ! » ?

La réponse attendue semble à son tour devoir être différée, puisque la phrase qui suit commence ainsi : « Or, à quelque temps de là, il se produisit, une nuit, une variation singulière de ce rêve ». A moins de prendre cet « or » pour l'amorce d'une réponse indirecte, l'annonce d'un raisonnement au terme duquel un peu de vérité se sera fait jour (un peu d'or enfin trouvé par le lecteur) ? De fait, c'est bien cette apparente digression qui accomplit un pas en avant, c'est le récit de l'unique variation d'un rêve « jusque là toujours semblable » qui semble lever les résistances et offrir une manière de dévoilement. Encore le processus en est-il laborieux, le narrateur s'attardant d'abord sur le détail des circonstances, la difficulté de s'endormir, le retour des mauvais songes, de ceux qui interrompent le sommeil, « comme celui des yeux crevés », les médicaments pris pour se rendormir et leurs effets, le caractère de réalité des rêves alors vécus. Leur intensité en rend l'évocation plus pénible encore, ce qui est le cas de la variation annoncée, le rêve de « cette nuit où [il veut] en venir » : « [...] j'éprouvais à reconstituer *ce qui venait de se passer*, un sentiment d'effroi de moi-même ». Mais l'effrayant ne tient pas qu'à cette impression confondante de réalité, qui ne peut qu'aggraver l'« étrange confusion » dans laquelle il s'est mis à vivre. Il tient, nous le découvrons enfin, au contenu même de la scène, à ce scandale qui la définit : elle est la même que précédemment, « mais inversée ». Le scénario est identique, à ceci près que le rêveur occupe cette fois la place du bourreau et non plus de la victime. Il éprouve « un sentiment de force », et non plus de crainte ou d'angoisse. Il sait très exactement ce qu'il a à faire, une fois immobilisé le « visage inconnu » :

Et moi, comme je l'avais appris des rêves, je lui crevais les yeux d'une pointe d'acier, d'un seul coup à travers la peau fine, l'un d'abord avec une précision du coup porté, comme si de toute la vie je n'avais rien fait d'autre que crever des yeux, et le second comme de rage énucléé (Out ! Vile jelly !).¹⁶

La culpabilité associée précédemment au thème de l'aveuglement ne semblait pas avoir de fondement assuré. Elle était imputée, non sans arbitraire, aux aînés par les cadets (aux pères par les fils), aux émeutiers par le pouvoir, aux victimes par les bourreaux – le statut de victime présupposant l'existence de la faute (et la légitimité du châtement), mais non sa

¹⁶ Relevons que le texte opère ici un compromis entre les deux modalités de l'aveuglement infligé, les yeux crevés et les yeux arrachés, la seconde comportant quelque chose d'encore plus violent (plus rageur).



reconnaissance par la victime elle-même. Le narrateur concédait, toutefois, des crimes qu'il avait « sans doute incarnés », en réponse à la vindicte des étudiants révoltés. Le rêve des yeux crevés confortait ensuite la dimension sacrificielle de ce scénario, jusque dans l'étrange plaisir pris à être châtié, qui porte l'ambivalence à son comble : comment faire ici le partage entre la proclamation héroïque d'une innocence et la reconnaissance muette d'une culpabilité ? Avec « les rôles inversés », le crime est cette fois avoué en clair, dans son extrême gravité, étant le fait de qui n'aurait « rien fait d'autre que crever des yeux ». Et au lieu que le texte s'achève sur un conventionnel « mais ce n'était qu'un rêve », il réaffirme au contraire l'indubitable caractère de réalité de ce rêve : « Vous ne m'enlèverez pas de la tête que cette nuit-là j'avais véritablement crevé les yeux de quelqu'un ». Pour que le doute ne soit pas permis, il livre pour finir cette signature provocante de son crime : « un singulier plaisir, dont je trouvais sur moi la trace. Et qui me secouait encore comme peut-être jamais l'amour ».

Ce mot de la fin marque la fin des détours, des délais, des digressions : c'est donc de cela qu'il s'agissait, de l'aveu d'un crime sans mesure ? Encore reste-t-il au lecteur la tâche d'interpréter une telle révélation, car si la métaphore des yeux crevés, elle-même réélaborée en scénario onirique, dit avec la plus grande force la reconnaissance d'une culpabilité, la nature exacte du crime non plus que le plaisir pris à le perpétrer ne sont désignés avec précision¹⁷. Convoquer la figure de l'auteur est à nouveau peu évitable, et, on l'a rappelé, le texte même y invite, qui multiplie les allusions biographiques, outre que le roman dans son ensemble se donne comme l'exploration d'un théâtre mental : « 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 »¹⁸. Et l'auteur laisse ici au lecteur la bride sur le cou quand il ajoute que « ce qui compte dans ce qu'on dit de soi-même [...] ce sont les trous, les silences », autant d'invites à l'interprétation - même si, on l'a vu, les droits du lecteur ont été contestés, spécialement quand il s'agit du droit de débusquer le substrat biographique des histoires racontées. Replacé dans la série des livres écrits depuis *Le Roman inachevé*, le texte que nous commentons semble à son tour évoquer obliquement les affres de l'engagement politique. L'enthousiasme, la certitude d'avoir raison, le devoir d'espérer se sont payés de bien des res-

¹⁷ Dans sa brève étude du chapitre, Maryse Vassevière indique qu'« il faut comprendre le sens métaphorique de la scène », sans en dire davantage ; elle évoque aussi « la profondeur de l'aveu indirect » à propos de la scène des événements de mai (replacés dans le contexte de « l'effondrement de l'idéal » (*in Aragon romancier intertextuel*, L'Harmattan, 1998, pp. 315-317). Pour notre part, nous nous interrogeons sur les effets de cette écriture indirecte, et les limites rencontrées dans l'application de la maxime pourtant chère à l'auteur, « Il faut appeler les choses par leur nom » (voir le chapitre éponyme de *J'abats mon jeu*).

¹⁸ Déclaration de l'auteur figurant sur le rabat de la couverture.



trictions de pensée, de partis pris simplificateurs, de nobles mensonges et de vérités embellies : en un mot, pour le militant, l'aveuglement, subi ou volontaire, a souvent été le corollaire de sa lucidité. En prendre conscience est douloureux. Mais pour celui qui a exercé des responsabilités ou qui a incarné une forme d'autorité (intellectuel, écrivain, artiste), le mal est plus profond : comment ne pas s'avouer que l'on a contribué à l'aveuglement général ? Que l'on a, à sa manière, crevé bien des yeux ? Et, qui plus est, que l'on a pris un « singulier plaisir » à jouir de ce pouvoir, de même qu'à se comporter en porte-parole autorisé de la vérité ? Qu'après avoir régné on n'est plus qu'un « roi dépossédé » ?

Dès le chapitre (en forme de poème) « L'acteur devant le faux miroir », référence était faite à la pièce de Shakespeare. L'acteur parle de la lettre que le Vieux lui avait adressée :

J'aurais dû la lire
Avant d'être aveugle
Avant d'être un roi
Un pauvre Roi Lear
Roi de son délire
Et de rien de plus

Pour avoir négligé l'avertissement de son aîné, l'acteur redoute de devenir à son tour « un mendiant au milieu du monde / Avec [sa] fille sur les bras morte » (p. 75), double allusion à la longue errance du roi et à la fin tragique de Cordélia. Lear avait d'ailleurs été lui aussi mis en face de sa déraison, à deux reprises (par France et par Kent), mais en vain ; les railleries très perspicaces de son bouffon ne l'avaient pas non plus arraché à sa folie. Il aura été le bourreau de ses proches, et quand la catastrophe est consommée, il lui faut à la fin endosser les conséquences funestes de ses choix. Quant à l'auteur de *Théâtre/Roman*, le travail textuel qu'il opère sur la « scène qui passe en horreur tout théâtre » lui permet de progresser peu à peu vers l'aveu entre tous difficile de sa responsabilité propre. Comme il le dit dans le chapitre de « L'ainsi-dire », « les croyances meurent », « ce qui était hier le bien » est le mal aujourd'hui, « le héros n'est plus qu'un bourreau ou qu'un imbécile qui a pris des vessies pour des lanternes »¹⁹. C'est là une façon franche de plaider coupable qui n'est pas fréquente dans les écrits d'Aragon. La posture sacrificielle y est bien plus fréquente, et elle est loin d'être absente de notre chapitre, on l'a vu. Mais la posture du bourreau, dont le texte finit par accoucher, est en même temps l'objet d'une mise en scène (fantastique et dramatisante) qui jette un

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 351-352.



doute sur sa crédibilité. Surtout, il semble qu'aucune autre issue ne soit concevable, aucune échappée hors du basculement d'un pôle à l'autre, hors d'une sorte de tourniquet sado-masochiste, qui rend ces pôles interchangeables. Qui se dit bourreau ne cesse pas de se dire victime, comme s'il n'y avait pas de remède à l'aveuglement, pas d'horizon pour une possible *catharsis*, le malheur étant trop profond : Aragon, quoi qu'il en dise ici, avait joué l'avenir gagnant (en épousant la cause du communisme), et avec l'effondrement de son espérance, sa mise s'est dérobée, et les miroirs se sont brisés.

Comment, alors, admettre et reconnaître que l'aveuglement ne fut pas un accident mais le propre de la croyance ? Comment produire une analyse rationnelle de la débâcle historique, quand le désastre est intime, quand il bouleverse le théâtre intérieur, qu'il rend caduque toute identité ? La « mise à mort » est passion, elle est le langage de la douleur, et non pas exercice de lucidité. Œdipe ne se crèvera pas lui-même les yeux²⁰. Et nous ne saurons rien de « l'aventure confuse » dont le rêve des yeux crevés est censé être le prolongement : de cette aventure, nous avait averti le narrateur, « il [lui] était parfaitement impossible de [se] souvenir », alors même que « [il se] prometta[t] de la retenir ». Il en convient, il y a là « une sorte de logique illogique » ; mais, qu'on se le dise, même si le souvenir lui en revenait, « au bout du compte, cela n'apporterait aucune clarté dans ce [qu'il] essaye de reconstituer »²¹. N'insiste pas, lecteur trop curieux, dans cette direction il n'y a rien à voir.

Une autre hypothèse susceptible d'expliquer le recours à la dialectique bloquée de la victime et du bourreau, ainsi qu'aux dénégations dont s'entoure la révélation des secrets, serait que l'aveu lui-même manque de certitude ; que ce serait se tromper encore que de purement plaider coupable. Car l'oppression demeure, et la violence du pouvoir (ce dont témoignent les événements de mai). Et demeurent légitimes le beau rêve d'émancipation, le souci du « bonheur d'autrui », l'espoir qu'un jour le volcan se réveille. La complexité des choses, le roman inachevé de la lutte, le partage mouvant du bien et du mal, les aveuglements de tous bords, voici qui pourrait aussi justifier la prudence des aveux.

²⁰ On ne peut que regretter la destruction des pages dont Aragon avait fait lecture à Michel Apel-Muller : « J'ai le souvenir d'un chapitre destiné à *Théâtre/Roman* qui était une formidable méditation sur la rencontre entre Œdipe et Laïos sur la route de Thèbes, avant le meurtre. C'était quelque chose d'absolument somptueux. Eh bien, je n'ai pas retrouvé ce chapitre dans le livre, ou dans le manuscrit, ça veut dire qu'il l'a détruit » (entretien, *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 9, p. 127).

²¹ Ces avertissements sont formulés au seuil du récit de rêve, p. 310.



Atelier sur *Théâtre/Roman*

Le narrateur dira un peu plus loin être tenté de s'en remettre au sage conseil « n'avouez jamais ». Si « nous sommes tous des criminels », s'il n'y a « pas de mots innocents », et que toute lumière peut être « aveuglante », alors, que tremble l'incorrigible lecteur : « Oui, la moindre indiscretion de votre part, je vous crèverais les yeux. Je vous crèverais *bien* les yeux »²² !

²² Formules tirées du chapitre « Réponse à une enquête », p. 371.