

Récits en images de soi : dispositifs, Textimage, Revue d'étude du dialogue texte-image - Le Conférencier, Lyon, IHRIM - UMR 5317, été 2020.

En ligne : https://www.revue-textimage.com/conferencier/10_recit_en_images_dispositifs/massonnaud1.html

« Piège de reflets » ou « temps reconstitué » ?

Réflexions sur le dispositif autobiographique dans *Aragon ou les métamorphoses*, Jean-Louis Rabeux, Gallimard, 1977

Dominique MASSONNAUD

« Quel est celui qu'on prend pour moi ? » écrivait Aragon¹ à propos de ce jour de la guerre quatorze-dix-huit où il dit avoir vu son nom sur une tombe, après une journée de combats. De fait, son histoire personnelle avait inscrit d'emblée la complexité identitaire du sujet, dans une famille qui s'est écrite comme un roman. S'il n'a jamais développé d'écriture autobiographique ou mémorielle directe² Aragon joue, en revanche, sur les résonances de sa vie dans les textes et les évoque dans les paratextes qu'il donne à ses productions, en particulier à partir des années 1960, lorsqu'il réécrit ses romans antérieurs pour les faire paraître dans un nouvel ensemble éditorial : *Les Œuvres romanesques croisées* d'Aragon et Elsa Triolet. Ces quarante-deux volumes sont aujourd'hui un objet particulièrement privilégié qui s'offre à la génétique éditoriale puisqu'on continue à lire encore les versions ultimes des romans comme s'il s'agissait de ceux parus de 1934 à 1951 dans un autre ensemble textuel : *Le Monde réel*. Ces *Œuvres romanesques croisées*, parues de 1964 à 1974 (**Fig 1**) font, elles, une large place aux images : par exemple, Aragon choisit des toiles parisiennes de Marquet pour la réécriture d'*Aurélien* accueilli dans l'ensemble en 1966 ; il a alors sollicité Man Ray pour multiplier des photographies du masque de l'Inconnue de la Seine (**Fig 2**) dans cette édition³ et indique dans

¹ Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, Olivier Barbarant (dir.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, t. II, p. 154.

² Sur ce point : Jean-Louis Jeannelle, « « Ne croyez pas ici que j'écris mes Mémoires... » : *L'Œuvre poétique* d'Aragon ou la "mise en œuvre" », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 8, Corinne Grenouillet et Maryse Vassevière (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2002, pp. 139-156.

³ Pour la parution d'*Aurélien* dans les *Œuvres romanesques croisées* en 1966, Man Ray a exécuté à la demande d'Aragon quinze photographies à partir du masque dit de l'Inconnue de la Seine qui avait été exécuté à la morgue parisienne, un médecin légiste étant fasciné par la beauté du visage de la noyée. Rilke, le premier, avait découvert ce masque chez un vendeur parisien en 1902. Voir à ce propos Hélène Pinet, « L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine », en ligne : <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/texte.htm> ainsi que l'article de Jean-Pierre

le paratexte : « le roman même, c'est Man Ray qui l'a écrit, jouant en noir et blanc du masque de l'Inconnue de la Seine⁴ » (**Fig 3**). Les quarante-deux volumes vont aussi faire place aux productions aragoniennes des années soixante et soixante-dix : *Théâtre-Roman*, paraît initialement dans cet ensemble. Il s'achève ensuite par la reprise d'un texte qui livre au « je » des principes de la création – romanesque, en particulier – *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, qui avait paru en 1969 dans la collection d'Albert Skira⁵ : « Les Sentiers de la création » (**Fig 4**). Mireille Hilsum en a proposé une lecture dans la revue *Textimage*⁶ qui montre la présence d'un double jeu – ou d'un double discours – entre la « mise en mots » textuelle et le dispositif visuel du volume : constitué de phrases manuscrites d'Aragon et d'images.

La période des années 1970 dans laquelle s'inscrit l'ouvrage auquel je vais m'attacher – *Aragon ou les métamorphoses* (1977) signé par le photographe Jean-Louis Rabeux – a été marquée par la construction d'édifices opératiques : les *Œuvres romanesques croisées* que je viens d'évoquer, puis l'*Œuvre poétique* d'Aragon (1964-1979) faite de quinze volumes qui accueillent également des images soigneusement choisies : en particulier au tome XV, une série de photographies par Jean-Louis Rabeux qui livre une vision de l'écrivain, au corps effacé ou absent, devenu ombre portée sur son bureau et ses livres dans l'appartement de la rue de Varenne (**Fig 5**). On peut également mentionner la recollection très attentive de textes antérieurs et l'écriture novatrice d'*Henri Matisse, roman*, paru en 1971, qui livre en deux volumes un corps de texte, une série de *marginalia*, des notes, des reproductions de tableaux de Matisse en couleur pour les œuvres existantes, en noir et blanc pour les toiles disparues ou recouvertes⁷, ainsi que des séries de dessins et de photographies (**Fig 6**). On voit donc dans cet ouvrage une démarche éditoriale très novatrice qui se fait jour pour une œuvre qui excède les genres établis et devient parcours vagabond d'un chemin personnel⁸.

Montier : « Le Masque de l'Inconnue de la Seine : promenade entre muse et musée », *Word & Image : a journal of Verbal/Visual Enquiry*, London, Routledge, 2014, 30-1, pp. 46-56.

⁴ Aragon, *Œuvres romanesques croisées*, Paris, Robert Laffont, volume XIX, 1966, p. 8.

⁵ Ce texte majeur, depuis longtemps épuisé, figure dans le volume des *Essais* d'Aragon, pour la collection « Bibliothèque de La Pléiade », chez Gallimard, Olivier Barbarant (dir.) avec la collaboration de M.-T. Eychart et D. Massonnaud : à paraître 2020.

⁶ Mireille Hilsum, « Mise en image et mise en mots dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* d'Aragon », dans *Textimage, Revue d'étude du dialogue texte-image* n° 4, *L'image dans le récit III*, printemps 2011. En ligne : http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/hilsum1.html

⁷ Ce dispositif de l'édition originale, soigneusement composé par Aragon, est quelque peu effacé dans la reprise en un volume pour la collection « Quarto » chez Gallimard en 1998.

⁸ Matisse fut présent de façon assez constante : de la chambre de l'année 1917 où Aragon affiche des reproductions de tableaux dans la chambre partagée avec Breton, en passant par les dessins de lui, faits par Matisse en 1942 - où Aragon se voit prêtée la bouche de sa mère qui vient de mourir en mars et que Matisse n'a jamais vue ; *Henri Matisse, roman* inscrit le parcours d'une vie puisque le livre est aussi creusé en son centre par la mort d'Elsa Triolet en 1970.

La période de parution d'*Aragon ou les métamorphoses* paraît donc marquée par la volonté de construction d'une œuvre, celle qui va devenir le référent du nom propre : « Aragon » alors que le sujet entre dans la vieillesse, face à une mort annoncée, lisible comme cet effacement du corps devenant *corpus* que peuvent donner à voir les photographies de Rabeux qui figurent au tome XV de l'*Œuvre poétique* en 1979. De fait, beaucoup de proches d'Aragon ont disparu en ces années : Nancy Cunard en 1965 (**Fig 7**) ou Breton en 1966 (**Fig 8**). On peut ajouter, à la fin de cette période de travail avec Jean-Louis Rabeux pour *Aragon ou les métamorphoses*, la mort de Man Ray – pseudonyme d'Emmanuel Radnitsky – « l'homme qui écrit avec la lumière » : le 18 novembre 1976, (**Fig 9**) alors qu'avait paru en France le dernier ouvrage de Man Ray : *Self Portrait* (1963)⁹. Si on sait que Man Ray photographe fut un compagnon des années surréalistes, on peut, pour préciser encore le contexte, rappeler qu'il a suscité un des premiers textes parus du jeune Aragon en 1921 : la préface au catalogue de l'*Exposition Dada Man Ray* à la Galerie Six, intitulée « A Man Ray nous devons tout¹⁰ ». Les liens avec la photographie sont bien sûr sensibles dans les images où Aragon est un sujet photographié qui se prête à l'objectif (**Fig 10**) comme Nancy Cunard (**Fig 11**) puis Breton et Elsa (**Fig 12**). Dans les poses des années dada et surréalistes on se souvient de l'exploration des représentations du visage : impossible à saisir, il suscite des vues superposées, des flous de bougé où l'accident peut révéler davantage que la pose traditionnelle, selon l'esthétique futuriste puis les travaux de Man Ray (**Fig 13**). Aragon est présent dans des séances de poses, ultérieures : avec Henri Cartier-Bresson par exemple (**Fig 14**). La proximité avec la photographie se manifeste également dans les productions critiques : on peut citer un article paru dans *Commune*¹¹ en 1936 pour rendre compte de l'ouvrage de Gisèle Freund, *La Photographie en France au XIXe siècle* ou des réflexions sur « La photographie et le portrait » dans les *Lettres françaises* (1952). J'ajouterai que le travail avec Rabeux n'est pas l'ultime étape du parcours d'Aragon en compagnie d'un photographe¹². (**Fig 15 et Fig 16**)

Pour revenir au volume qui nous intéresse ici, il relève proprement d'une production photolittéraire en réunissant des photographies de Jean-Louis Rabeux et des phrases

⁹ Man Ray, *Autoportrait*, Paris, Robert Laffont, 1964, 360 p., 15,5 x 24. Traduit de l'américain par Anne Guérin). trad. de : *Self Portrait*, Boston, Little, Brown & Company, 1963.

¹⁰ Aragon, « [A Man Ray nous devons tout] », *Exposition Dada Man Ray*, [Paris, galerie Six, 3-31 décembre 1921], Paris, Librairie Six, 1921, p. 1.

¹¹ Aragon, « La Photographie en France au dix-neuvième siècle, par Gisèle Freund », *Commune*, n° 34, 15 juin 1936, p. 1267.

¹² On peut mentionner deux autres ouvrages : *Aragon, un portrait* par Daniel Wallard, éditions Cercle d'art, 1979. Ainsi que *Louis Aragon – Carnet de route*, édité par Hamid Fouladvind, avec des photographies de William Karel, éditions du Rocher, 1993.

manuscrites d'Aragon, placées en regard, dans un dispositif textuel qui livre un premier discours de celui qui se pose en destinataire des vues : l'homme âgé, face à ses « portraits » qui sont apparitions ou mises en scènes. Alors que l'on sait que les nouveaux romanciers ont eu recours au modèle photographique – avec *Instantanés* de Robbe-Grillet (1962) ou *L'Observatoire de Cannes* de Ricardou en 1961 – la difficulté d'Aragon à pratiquer l'écriture autobiographique directe peut faire écho au cas que rappelle Jean-Pierre Montier : la défaillance de rédaction d'un journal intime « compensée grâce à un volumineux cahier iconographique comprenant essentiellement des photographies¹³ » pour Paul Auster, avec *Excursions dans la zone intérieure*¹⁴. *Aragon ou les métamorphoses* est ici signé par le photographe et s'inscrit dans ces productions novatrices qui proposent de nouveaux modèles littéraires pour les récits de soi. L'écriture de soi s'y fait tour à tour adresse au photographe, aux autres et à soi-même alors qu'une subjectivité se construit dans un espace où elle voit la « destruction du puzzle patiemment ajusté de [s]a vie¹⁵ ».

L'attention qu'a toujours portée Aragon à l'image, dans ses relations au texte pour des productions éditoriales¹⁶, est particulièrement précieuse pour la saisie des enjeux de ce dispositif textuel auquel il a précisément collaboré : l'écriture de soi sensible aux bougés de l'identité exhibe une tension entre « dispositif de scène » et « dispositif de récit » qui semble alors ce qui permet une effective et singulière construction du sujet dans sa complexité.

Une mise en scène de l'écrivain

La photographie n'est pas ici un élément ajouté au paratexte mais le cœur même du propos. La présence langagière d'Aragon-écrivain, est donnée sur le mode du collage de textes manuscrits (**Fig 17**). Ils sont repris à des productions antérieures : deux romans, *La Mise à mort* et *Théâtre/Roman*, ainsi qu'un texte factuel qui accueille lui aussi la présence indicielle de graphie manuscrite, éventuellement raturée : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (1969).

¹³ Jean-Pierre Montier, « Transactions photolittéraires », dans *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 32.

¹⁴ Paul Auster, *Excursions dans la zone intérieure*, Traduit de l'américain par Pierre Furlan, Arles, Actes Sud, 2014.

¹⁵ Jean-Louis Rabeux, *Aragon ou les métamorphoses*, Gallimard, 1977, p. 63.

¹⁶ Aragon a traduit, imprimé et composé seul, la première traduction en français de *La Chasse au Snarck* de Lewis Carroll : *The Hunting of the Snark. La Chasse au Snark, Une Agonie en Huit Crises*, La Chapelle-Réanville, The Hours Press, 1929. In-4, cartonnage rouge illustré de l'éditeur. Voir à ce propos : D. Massonnaud, « La Chasse au Snarck », présentation, notes et traduction de textes de Nancy Cunard commentant la traduction d'Aragon, *There where the Hours, Memories of my Hours Press, Réanville and Paris (1928-1931)*, [Illinois Press University, 1969], *Faites entrer l'infini*, n°45, juin 2008, pp. 2-13.

Le procédé invite donc à relire ces extraits choisis comme d'autres mises en scène de l'écriture, reconfigurée, dans ce nouvel espace d'accueil qui en modifie le sens et l'effet comme l'indique Roger Chartier¹⁷.

Dans une période de perception ou de construction de soi comme un sujet âgé qui s'efface au profit d'un nom d'auteur inscrit dans le champ littéraire, nous pouvons d'emblée observer ce qui peut relever dans l'ouvrage de cette mise en scène de l'écrivain, telle qu'elle a pu fonctionner dans les manuels d'histoire littéraire, en particulier avant les années soixante-dix¹⁸. La participation d'Aragon, sujet photographié et acteur de la composition du livre, est issue de ce que David Maertens et Anne Reverseau nomment une « négociation » entre le modèle et le photographe¹⁹. Un dispositif scénique exhibe cette construction de soi en écrivain : la première photographie en pleine page livre l'image d'Aragon, à sa table, un stylo à la main face à des pages blanches²⁰. **(Fig 18)** Ainsi construit en figure d'auteur grâce à la présence d'« accessoires symboliques » et situé dans un « espace emblématique de l'écrivain²¹. La mise au point exhibe cet *auctor*, saisi grâce au flou d'arrière-plan et à la netteté sur la main droite : celle qui écrit. Les quelques lignes visibles sur un début de page sont floues : entrer dans le livre peut alors permettre au lecteur d'y voir plus clair. La pose prise, très concertée, offre donc une attitude qui semble : « un cadeau fait au photographe (et par son intermédiaire au lecteur)²² ». Un protocole scénique signifiant paraît posé à l'ouverture puisque, dans l'ensemble du volume, la présence visuelle du sujet photographié, – l'homme public reconnaissable, identifié – est également saisie sur le mode de la photographie de reportage *in vivo*, auprès de proches, qui peuvent être des « hommes célèbres » – Chagall **(Fig 19)** Max Ernst. **(Fig 20)**

¹⁷ « Lorsqu'il est reçu dans des dispositifs de représentation très différents les uns des autres, le même texte n'est pas le même. Chacune de ces formes obéit à des conventions spécifiques en découpant l'œuvre selon ses lois propres et l'associent diversement à d'autres arts, d'autres genres et d'autres textes » comme l'indique Roger Chartier : *Culture écrite et société*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 10.

¹⁸ Voir à ce propos : Martine Lavaud, « Envisager l'histoire littéraire », *CONTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 15 avril 2016, consulté le 04 mars 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5925>. A propos de l'usage de la photographie d'écrivains dans le champ de l'histoire littéraire, elle indique la présence d'un « légendage citationnel sans mention du photographe, ni actualisation des conditions de la prise de vue », et analyse son effet : « on se trouve confronté à une lecture essentialiste du corps-d'où-surgit-le-texte, destinée à « faire vivant », sans aucune prise en compte de la spécificité et de la fonction photographiques évincées par le corps photographié ».

¹⁹ David Martens & Anne Reverseau, « Iconographies de l'écrivain au XXe siècle », *Usages et enjeux : un portrait en pied. Figurations iconographiques de l'écrivain au XXe siècle*, David Martens & Anne Reverseau (dir.), *Image & Narrative*, vol. 13, n°4, 2012., p. 157.

En ligne : <http://www.imageandnarrative.be>

²⁰ Jean-Louis Rabeux, *Aragon ou les métamorphoses*, *op. cit.*, p. 19.

²¹ Daniel Oster, *Passages de Zénon*, Seuil, 1983, p. 228.

²² Eliséo Véron, « De l'image sémiologique aux discours », *Hermès*, 13-14, p. 58.

Les prises de vue en intérieur, en extérieur, inscrivent explicitement un réseau social devenu visible alors que ces captations sont accompagnées presque sans cesse de reproductions lisibles de phrases manuscrites qui pourraient relever d'un « légendage citationnel²³ » tel que l'analyse Martine Lavaud à propos des portraits d'écrivains dans les histoires littéraires. Le lecteur paraît donc placé en position de voyeur face à l'homme célèbre alors que l'élucidation explicite des identités et des lieux se fait seulement au terme du parcours dans une « table des illustrations » qui livre les légendes des photographies du livre²⁴.

Le commencement d'*Aragon ou les métamorphoses* peut ainsi sembler relever de : « cette manière dont les écrivains produisent et contrôlent une image d'eux-mêmes²⁵ » en contribuant à la constitution de leur posture dans le champ social et éditorial. Alors que le jeune Aragon a fréquenté la librairie d'Adrienne Monnier, *La Maison des Amis des Livres*, où les portraits d'écrivains sont omniprésents²⁶, le livre de Rabeux offre d'emblée un portrait d'Aragon en écrivain, conforme à une tradition. « La pratique consistant à faire précéder un texte du portrait de l'auteur est ancienne. La position de l'image peut varier (en couverture ou à l'intérieur du livre), de même que la technique de production », comme l'indique Bernard Vouilloux, dans une étude de ces livres-portraits dans la seconde moitié du XIXe siècle : « le portrait photographique de l'auteur, prenant la place du portrait gravé ou du portrait peint [...] apparaît à la place généralement dévolue à ce type d'illustration²⁷ ».

Cependant cette présentation attendue du vieil écrivain doit être elle-même remise en situation et contextualisée. La photographie qui occupe le commencement n'est pas celle de la couverture et il importe d'observer l'effet de mise à distance que peut constituer le premier texte manuscrit qui précède cette image au commencement du livre :

Le bookmaker avait été étranglé par un photographe auquel il avait vendu un timbre-poste de l'île Maurice à un prix excessif. Cela n'a pas deux sous de vraisemblance : mais le photographe avait encore avoué²⁸.

²³ Martine Lavaud, art. cit. : A propos de l'usage de la photographie d'écrivains dans le champ de l'histoire littéraire la critique indique la présence d'un « légendage citationnel sans mention du photographe, ni actualisation des conditions de la prise de vue » et analyse son effet : « on se trouve confronté à une lecture essentialiste du corps-d'où-surgit-le-texte, destinée à 'faire vivant', sans aucune prise en compte de la spécificité et de la fonction photographiques évincées par le corps photographié ».

²⁴ Jean-Louis Rabeux, *Aragon ou les métamorphoses*, op. cit., p. 101.

²⁵ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 9.

²⁶ Voir Laure Murat, *Passage de l'Odéon*, Paris, Fayard, 2003, p. 286-290.

²⁷ Bernard Vouilloux, « Une collection d'*unica* », *CONTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 22 juin 2014, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5919>

²⁸ Aragon, *La Mise à mort, Œuvres romanesques complètes*, Daniel Bougnoux (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 2012, p. 316.

Il s'agit d'un texte appartenant à *La Mise à mort*. Dans le roman, le propos est l'énoncé d'un fait divers, qui serait lu au petit déjeuner par un personnage nommé... Œdipe. Le texte de 1965 poursuit alors en jouant sur le mot « *book* » dans un effet de connotation avec le « bouc émissaire ». En revanche, à l'*incipit* du livre de 1977, l'énoncé renvoie – dans une traduction mimétique ironique – à un « *book-maker* », un « faiseur de livre », qui aurait été ainsi mis à mort par le photographe. De fait, « faiseur de livre » et « photographe » deviennent des désignations qui inscrivent la distance ironique ou métatextuelle permettant d'observer proprement le « dispositif » : la construction de la figure qu'est « Aragon » saisi : « en tant que 'figure' », c'est-à-dire comme « forme manipulée » dont l'image est « développ[ée] » et « désign[ée] » aussi bien que « [mise] en scène dans des situations variées²⁹ ».

La présentation attendue du vieil écrivain est donc doublée d'un discours qui annonce que cette image procède d'une fabrique d'images : le livre exhibe ainsi le caractère attendu ET artificiel – « produit par l'art » – de l'image suscitée par le nom « Aragon ».

Le terme de posture se rapproche de la notion latine de *persona*. Celle-ci désigne le masque, au théâtre, qui institue tout à la fois une voix et son contexte d'intelligibilité. Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona*, sa posture. Ainsi la posture est-elle constitutive de toute apparition sur la scène littéraire³⁰.

On se souvient peut-être des apparitions télévisuelles du vieil Aragon porteur d'un masque blanc inexpressif dans le film documentaire tourné en vidéo par Raoul Sangla pour l'ORTF en 1978³¹ : ensuite filmé en promenade avec Jean Ristat, il porte alors un masque rouge et met ainsi en acte ce qui relève de cette catégorie de la « posture », telle qu'elle est pensée par Jérôme Meizoz. De fait, la seconde photographie en pleine page d'*Aragon ou les métamorphoses* représente un autre Aragon : sur la page de gauche et non de droite, en pied et non assis, chemise ouverte, bronzé, en visite dans une galerie, où la main de l'écrivain est absente : il a les bras pliés derrière le dos. **(Fig 21)** A une représentation posturale « marquée », celles des portraits d'écrivains à leur table, se substituent donc des portraits photographiques « issus d'une relation : le portraituré s'expose à la médiation du regard du photographe³² ».

²⁹ Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, t. 1, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais » 2007, p. 20.

³⁰ Jérôme Meizoz, « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *COntEXTEs* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 11 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5908>

³¹ *Aragon dits et non-dits*, réalisé par Raoul Sangla, 1978. Voir en ligne : <http://www.cinearchives.org/Catalogue-d-exploitation-494-345-0-0.html>

³² Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique », *Portraits singulier pluriel (1980-1990). Le Photographe et son modèle*, Paris, Hazan/ BNF, 1997, p. 25.

Si l'on continue d'examiner le texte liminaire du livre, la seconde phrase manuscrite d'Aragon reproduite sur la page d'ouverture attire notre attention sur un contrat : se dire comme si on était un autre. « Il y aura dans ce livre un vieil homme on pourra s'imaginer que je me peins sous ses traits ». L'affirmation peut ne pas surprendre : elle émane d'un amoureux perpétuel de Rimbaud. Le propos tenu vient donc d'emblée introduire un décalage entre ce qui est vu, sur la photographie – l'écrivain à sa table – et ce qui est écrit ensuite, une autre phrase reprise de *Théâtre/Roman* :

Je ne lui donnerai d'autre trait que son âge, il n'y aura nulle part au mur sa photographie et nous resterons dans le vague sur ce qu'il fait, sur les femmes de sa vie, ou ses voyages, sur la source de ses revenus, ses opinions politiques, ses amis³³.

L'ironie est présente et la distance prise par rapport à l'identification d'un visage qui fut souvent dans la presse, parmi les gens célèbres : celui d'un homme aux idées politiques et à l'engagement constants et marqués. De fait, la fiction de *Théâtre/Roman* paru en 1974 mettait également en scène un écrivain, « vieux » qui a des biographèmes communs avec l'homme Aragon, mais porte aussi des rémanences de l'identité fictive d'un personnage de *La Mise à mort*³⁴. On peut alors se demander, sans trancher, si les deux personnages du livre sont distincts l'un de l'autre, comme l'indique Aragon dans un entretien : « l'un est-il la comédie de l'autre ? ou l'autre le roman de l'un ? l'acteur, le romancier, ne sont ni l'un ni l'autre l'auteur, et cet auteur n'est pas le signataire ». A propos de *Théâtre/Roman* Aragon a alors lui-même indiqué la nécessité « d'en finir » avec les « images qu'on se fait de [lui] », données comme « une collection de cartes postales ». Aragon y insiste : il ne s'agit pas de « [l]e confondre avec les personnages écrits³⁵ ».

De fait, celui que le lecteur identifie sur la photographie de l'écrivain à sa table comme étant « Aragon » n'est peut-être pas là ou pas seulement. Au-delà du jeu proprement ironique, le sujet Aragon s'affirme ainsi irréductible au désignateur rigide qui fait de lui un signataire de textes. **(Fig 22)** L'identité d'un sujet paraît alors compliquée et l'image, comme le pronom personnel, est donnée comme « représentante » : d'instances ou de sujets variés. Le sujet photographié devient pluriel, multiple, dans une perpétuelle variation de ses visages. Comme l'écrivait Aragon dans *Le Mentir-vrai* (1964) :

³³ Jean-Louis Rabeux, *Aragon ou les métamorphoses*, op. cit., p. 8.

³⁴ Voir à ce sujet la note de Philippe Forest dans Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, t. V, éd. cit., p. 1523.

³⁵ Le mot « écrits » est souligné. « Aragon parle de son nouveau roman », Entretien avec Yvonne Baby, *Le Monde*, 29 mars 1974 repris dans Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, t. V, éd. cit., pp. 1291-1299, p. 1295 pour la citation.

Et quand je crois me regarder, je m'imagine. C'est plus fort que moi, je m'ordonne. Je rapproche des faits qui furent, mais séparés. Je crois me souvenir, je m'invente [...]. Ces bouts de mémoires, ça ne fait pas une photographie, mal cousus ensemble, mais un carnaval...

Celui qui fut surréaliste, amateur d'Edouard Pichon, et qui connut de très près Jakobson et les formalistes russes – ce, dès 1930 – n'ignore pas la complexité de la notion de sujet et la pluralité des instances, des identités ou des faces qui le constituent et le désignent, ensemble ou tour à tour. *La Mise à mort* souligne de tels jeux, propres au « moment énonciatif de la prose française », tel que Gilles Philippe et Julien Piat l'ont défini et dans lequel ce roman s'inscrit pleinement. On peut y lire :

Vous demandez qui parle, ou moi, ou lui. Anthoine ou l'autre, la première ou la troisième personne, l'acteur ou le témoin, l'homme ou le scribe, celui qui ne se voit plus dans le miroir ou celui qui a choisi d'être miroir de cet homme, et comment distinguer, [...] lui ou moi, à quel détail reconnaître Sosie³⁶ ?

On voit donc qu'une conscience aigüe de la difficulté à se saisir – ou à être saisi – préside au travail conduit avec le photographe. Ainsi que le rappellent David Maertens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau : « L'écrivain photographié s'arrange ainsi pour 'être là sans y être' comme le formulait Aragon lors de sa dernière intervention à la télévision, rendu invisible par le contre-jour³⁷ ». Le caractère insaisissable et pluriel de l'homme est exhibé. La seule photographie en couleurs, celle de la couverture, donne à voir cette opacité du sujet : le visage deviné voisine avec le nom propre, il est aperçu mais demeure caché. **(Fig 23)**

Cependant, les circonstances, dans lesquelles se place la construction du livre, font qu'il ne relève pas d'un simple jeu de tourniquet, dans un vertige de vues, vidées de tout ancrage existentiel. La présence d'un vieil homme mis en scène et mis en discours, dans un jeu de distances très raisonnées, reste une constante du dispositif. Un examen complet du commencement impose d'observer d'autres éléments, jusque-ici absents de l'analyse. Aragon connaît le péril de l'inachèvement ou du chaos compositionnels³⁸ et le lecteur est ici guidé par une ligne, qui permet le parcours de ce qui est un livre et non pas une boîte de photographies éparses.

³⁶ Aragon, *La Mise à mort*, éd. cit., p. 55.

³⁷ David Maertens, Jean-Pierre Montier, Anne Reverseau, « Introduction », *L'Écrivain vu par la photographie, Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires, 2017, p. 11.

³⁸ On peut voir sur ce point : Dominique Massonnaud, « Aragon romancier : Balbutiements et coups d'arrêts », *Le Coup de la panne, ratés et dysfonctionnements textuels*, Nathalie Solomon (dir.), *Fabula, Colloques en ligne*, « Théorie littéraire », octobre 2018.
<http://www.fabula.org/colloques/document5800.php>

Une inscription de la linéarité narrative

L'attention portée aux jeux d'agencement et de composition comme aux effets de répétition, dans la construction de l'ouvrage, révèle un travail très concerté qui livre aussi la part d'absence, le caractère dérisoire d'une singularité rendue à sa prochaine disparition et prise dans le flux du temps.

Ainsi l'absence du visage, masqué dans la prise de vue pour la photographie de couverture en couleurs, ne résonne pas seulement pour signifier qu'un être est insaisissable et prend un autre sens si l'on s'attache à la toute première et discrète image qui inaugure le volume une fois ouvert. Motif ou lettrine, elle a une taille de timbre-poste (**Fig 24**) et figure, seule, sur une page de garde qui vient en premier, avant la page de titre : Aragon, de face et de loin, en pied, le visage un peu caché par un chapeau. L'image revient encore, au même format, sur fond noir, comme élément inaugural du livre. On retrouve à terme, détournée sur fond blanc, une image sans doute issue de la même prise de vue qui, cette fois au terme du livre, donne à voir le vieil homme de dos, en chemin, prêt à s'éloigner. (**Fig 25**) Ces jalons permettent d'inscrire concrètement le motif de l'effacement et de la réduction du corps, alors que le trajet se clôt par quatre lignes manuscrites où on lit : « Je suis d'avoir été³⁹ ». Un motif récurrent est donc aisément repérable, grâce à la singularité du format choisi : cette très petite photo, au format de photo d'identité sur une pièce d'état civil, qui livre pourtant l'homme entier saisi de loin. Mission paraît alors donnée au photographe de montrer dans ce livre le propos qu'Aragon lui donne comme *desinit* : « Le dérisoire de l'anecdote⁴⁰ » dans un trajet linéaire qui dirait le vieil homme, ses rencontres avec les peintres, mais aussi sa famille, Lili Brik sa belle-sœur est présente ainsi que l'ami et l'héritier choisi : Jean Ristat. Le lecteur voit des moments partagés, au restaurant, sur une terrasse dans une maison, dans la rue de nuit, dans une galerie de peinture, au théâtre : lors d'une répétition de l'*Electre* de Vitez par exemple. Plusieurs facettes du sujet sont ainsi saisies et la table des illustrations placée au terme de l'ouvrage, livre la légende finale des photographies qui montre effectivement qu'elles sont données – à l'exception des vignettes de début et de fin – par ordre strictement chronologique : de 1971 à 1977.

Le dispositif linéaire du récit est donc présent et relève d'une narration de moments de vie où sont cueillies des traces du vieil homme : le parcours peut inscrire, à la fois la vanité d'une vie et la disparition prochaine de celui dont il ne restera que l'œuvre. Lorsque *Théâtre/roman* a paru trois ans avant – en édition séparée en mai 1974, dans la collection

³⁹ Jean-Louis Rabeux, *Aragon ou les métamorphoses*, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁰ *Ibid.* p. 90.

« Blanche » – il portait le bandeau : « Mon dernier roman ». D'autres parutions suivront, en particulier un recueil de poèmes – pour certains écrits dès 1958 – intitulé *Les Adieux* (1981). De fait, en 1977, le contexte de la parution du livre fait avec Jean-Louis Rabeux est celui de la vie après la mort d'Elsa Triolet, le 16 juin 1970. La période paraît donc marquée par la figuration de soi en « vieil homme », selon l'expression que l'on retrouve dès le commencement d'*Aragon ou les métamorphoses*⁴¹. Ce motif se retrouve dans d'autres élaborations photographiques.

L'usage de lignes de fuite, qui organisent des vues de près ou de loin, est récurrent dans l'ouvrage : il propose ainsi des séries où se décompose le geste du zoom. Ceci permet d'inscrire un effet de film, au ralenti, où le temps séquentiel fait se succéder une série de photogrammes, trop lentement pour figurer le flux, la continuité : la vie. On peut observer qu'Aragon avait explicitement joué avec ce jeu sériel de photogrammes, différenciés du flux filmique dans *Henri Matisse, roman* en présentant vingt-deux photographies qui montraient une séance de pose dans l'atelier de Matisse⁴². Le dispositif visuel est alors commenté et les effets distincts des différents *media* analysé : l'écriture, le film, la série de photographies :

Le ralenti découvre ce que ne découvrent pas les mots : la pensée photographiée, la danse du pinceau, ses retours, ses repentirs, le mécanisme des associations d'idées. La prose ne peut pas entrer en compétition avec le film. [...] Le cinéma ici a l'avantage de la superposition des images qui semblent sortir l'une de l'autre, mais aussi sur l'exposition, le désavantage que chaque image s'évanouit et que nous ne comparons plus que de mémoire⁴³.

On peut observer un autre procédé qui permet également à l'image d'éviter la réduction au « jeu de cartes postales » précédemment évoqué : il consiste à jouer sur les formats, qui inscrivent une ligne de fuite en jouant de l'effet de rapprochement ou d'éloignement à partir des règles de la perspective géométrique monofocale, dans la série avec Lili Brik par exemple. **(Fig 26)** Les images se succèdent alors sans se lier, dans une figuration plastique et photographique de la réduction de l'espérance de vie, de la menace de la stase, de l'arrêt⁴⁴. L'ordre chronologique est à la fois mimé et miné par ces agencements d'images : un moment a eu lieu mais les traces mises en page le figent et le décomposent. L'usage de photographies prises en rafale crée un effet similaire : elles montrent l'arrêt, la perte d'un *continuum*. **(Fig 27)**

⁴¹ *Ibid.* p. 2. L'expression avait déjà sa place en 1965 dans *La Mise à mort* : « un vieil homme à jamais épris » succédait dans la seconde section intitulée « Lettre à Fougère sur l'essence de la jalousie » à la mise en scène du personnage se regardant sans cesse dans la glace : éd. cit., pp. 48-49.

⁴² Aragon, *Henri Matisse, roman*, Gallimard, 1971, tome I, pp. 253-266.

⁴³ Aragon, *Henri Matisse, roman, op. cit.*, t. I, pp. 265-266.

⁴⁴ Aragon écrivait dans *Anicet ou le panorama, roman* : « (Les effets de la vitesse) modifient à tel point celui qui les éprouve qu'on peut à peine dire (...) qu'il est le même qui vivait dans la lenteur ».

On a donc la construction de l'ombre portée de l'écrivain au fil de ce trajet qui livre les dernières années d'un vieil homme.

De fait, l'ombre présente dans la dernière vignette paraît centrale, elle relève comme les photographies de Rabeux pour le dernier tome de *L'Œuvre poétique*, d'une esthétique venue de Man Ray⁴⁵ et retravaillée : l'ombre devient ici la trace de l'auteur, ce qui reste quand le corps est voué à l'effacement. Alors que le livre propose, dans le même trajet, l'inscription de l'éphémère et du discontinu au moyen d'instantanés déliés. Cependant, nul ressort proprement pathétique ici, puisque la vignette qui clôt le parcours linéaire évoque, aussi, tout simplement la fin d'un film : Aragon au chapeau, tel qu'il se présente dans toutes les prises de la fin du livre⁴⁶. **(Fig 28)** Celui qui s'éloigne sur le chemin, paraît chargé de l'écho d'une vue de Charlot, dans un de ces films de Chaplin qu'aimait le jeune homme : le premier poème publié d'Aragon est « Charlot sentimental », paru dans la revue de Louis Delluc, *Le Film*, le 1er mars 1918⁴⁷. Dans cette production polysémique où le terme de « métamorphoses » suscite et motive les variations, un ultime dispositif scénique peut alors s'observer, au moment de conclure, grâce à la présence d'un motif récurrent de la production romanesque aragonienne : celui des hommes doubles qui engage un jeu de superpositions ou d'empilements référentiels ; le livre ouvre ainsi effectivement un espace mémoriel plus qu'un trajet historique. **(Fig 29)**

L'observation de la photographie initiale de l'écrivain à sa table permet de voir un élément dont je n'ai pas encore parlé **(Fig 30)**. Si l'on entre dans son détail, un jeu de superposition apparaît effectivement : l'attention est attirée sur le tableau qui est au mur, *L'Homme au gant*, le portrait d'un jeune homme « dont l'identité est incertaine » **(Fig 31)**. « Ce jeune homme au regard oblique » regarde celui qui écrit, comme l'indique Jean Ristat⁴⁸ évoquant alors le livre de Rabeux. On peut se souvenir que cet usage d'une reproduction de tableau, accompagnant un portrait d'écrivain, est une pratique récurrente ; elle est présente dans des productions de Man Ray, son portrait de Gertrud Stein en 1922 par exemple. **(Fig 32)**

⁴⁵« Avec Man Ray, l'ombre cesse d'être le simple négatif de la lumière, elle cesse d'être un obstacle qu'il faut surmonter avec ingéniosité ou contourner avec patience, un élément parasite, statique, encombrant, dont on s'accommode tant bien que mal. Elle acquiert vie et indépendance, elle entre dans une phase active ; elle se rebelle contre le réel dont elle est la projection, où même se substitue complètement à l'objet qui la forme ». Serge Bramly, *Man Ray*, Paris, Pierre Belfond, 1980, pp. 90-91.

⁴⁶ A partir de la p. 79.

⁴⁷ Il est repris dans *L'Œuvre poétique*, éd. cit., t. I, p. 29-32.

⁴⁸ Dans le texte de la conférence donnée à la BnF le 6 décembre 2002, édité ensuite : Jean Ristat *L'Homme au gant*, Paris, éditions de la Société des amis d'Aragon et Elsa Triolet, 2003, p. 20

Pourtant, le dispositif met en scène un jeu de regards dans les captations photographiques soigneusement agencées, qu'il s'agit de remarquer. En effet, les yeux de ce jeune homme brun qu'est *L'Homme au gant* invitent à aller au-delà de la vision de l'homme qui écrit ; le lecteur poursuit et voit alors à la page suivante un autre jeune homme, lui aussi brun aux yeux noirs, qui offre le premier regard direct vers l'objectif dans le livre : il s'agit alors de Jean Ristat. **(Fig 33)** Un jeu de résonances visuelles est alors sensible : le jeune homme peint de 1523 a des semblances du jeune homme de 1977 ; plus loin⁴⁹ une photographie de petit format associe de nouveau Ristat, le jeune homme brun, à l'homme aux cheveux blancs. Ils sont dans la rue, dans un plan rapproché, côte à côte et en marche. Derrière chacun d'eux, un triangle porte l'indication « Ecole » sur un panneau du code de la route : un adulte tenant un enfant par la main. Le jeu d'inversion des places sur les deux panneaux **(Fig 34)** permet au regard attentif une saisie double de ces hommes dans un effet de miroir : où s'inversent les places d'adulte et d'enfant, de père ou de fils. Ce fil interprétatif peut être corroboré par la dissémination, ailleurs, de propos aragoniens qui entrent en écho avec ce qu'a pu poser l'image photographique : on lit : « il peut, lui tranquillement ignorer les variations de son visage, il peut regarder sa jeunesse, et [...] se voir encore enfant⁵⁰ ». Plus loin : « au fond de ses yeux on garde l'image de ses vingt ans⁵¹ ». Si l'âge écrit se dit « incertain » et « reconstitué⁵² » le jeu de résonances très concrètes se prolonge grâce à ce qu'affirme ensuite la postface qui laisse place aux propos de Danièle Sallenave. La photographie est alors donnée comme le lieu « de toute une série de retournements paradoxaux⁵³ ». Une phrase manuscrite présente au seuil du livre et tirée de *Théâtre/Roman*, peut s'inscrire dans un effet de boucle, de retour vers le commencement de la prose aragonienne telle que l'avait livrée *Anicet ou le panorama, roman* (1921). Philippe Forest a souligné des résonances textuelles entre ces deux productions qui, toutes deux liquident le passé : le très jeune héros Anicet rencontre « un poète âgé et un peu sénile, son double dérisoire, une figure farcesque d'Arthur Rimbaud ». *Théâtre/roman* reprend la même situation de base et développe les échanges entre un comédien et un romancier dans un geste comparable de liquidation du passé⁵⁴, un vertige de figures doubles. Une ultime photographie de Man Ray peut donner crédit à cette vision d'un retour de perceptions qui annulerait la durée chronologique et

⁴⁹ Jean-Louis Rabeux, *Aragon ou les métamorphoses*, op. cit., p. 22.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹ *Ibid.*, p. 83.

⁵² *Ibid.*, p. 49.

⁵³ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁴ Voir la notice de Philippe Forest, Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, t. V, éd. cit., p. 1472.

le trajet du vieil homme pour livrer le rêve d'une permanence de la jeunesse : le groupe de jeunes gens des années soixante-dix qui entoure Aragon pourrait alors être vu comme l'ombre portée du groupe surréaliste et de ses membres, les visages se faisant miroirs, dans un jeu d'échos.

On sait qu'Aragon avait le souci de vivre entouré d'images, tenues par des punaises rouges sur les murs de la rue de Varenne (**Fig 35**) dans des accrochages complexes, soigneusement archivés par Jack Ralite à la mort d'Aragon, quand on a dû vider les lieux. La scénographie de ces images se fait exhibition visuelle et opaque de fragments d'affects choisis, signifiants pour l'homme Aragon. (**Fig 36**) Le livre *Aragon ou les métamorphoses* semble assez comparable : le sujet livré au lecteur est celui que le lecteur liera ou lira. À la fois un puzzle de portraits entre lesquels des fils se tissent et un chemin, livrant le parcours des dernières années du vieil écrivain. Il offre une ultime boucle avec les années de jeunesse, celles des commencements et de l'entrée en écriture, dans un geste qui paraît relever de la condensation, selon la catégorie freudienne⁵⁵ qui permet de saisir l'un des mécanismes d'une autre fabrique d'images : le rêve. Comme l'indique Jérôme Meizoz à propos du portrait d'écrivain, il semble donc que, dans ce récit de soi : « la photographie apporte une nouveauté décisive pour la constitution d'une imagerie constituée *cumulativement*⁵⁶.

⁵⁵ Notion qui apparaît en 1900 dans Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*. Rééd. Janine Altounian, Pierre Cotet, René Laïné, Alain Rauzy et François Robert (trad.), *Œuvres complètes de Freud – Psychanalyse*, t. IV, PUF, 2003.

⁵⁶ Jérôme Meizoz : « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », art. cit.