



Cinq études
sur Aragon
Théâtre/Roman

Alain Trouvé

épure
Éditions de poche universitaires

Ouvrage publié avec le concours du *CIRLEP* et du *CRIMEL*,
Université de Reims Champagne-Ardenne

Crédits de couverture :

Danièle Gibrat, « Horitzó : cardinal presque, il fait bleu » (détail), 2020,
danielegibrat.com

Conception graphique et mise en page :
Éditions et presses universitaires de Reims

ISBN : 978-2-37496-150-7 (broché)

ISBN : 978-2-37496-154-5 (PDF)

ISSN : 1771-236X



Cet ouvrage est mis à disposition selon les termes de la licence
[Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) attribution / pas d'utilisation commerciale
4.0 international

ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2021

Bibliothèque Robert de Sorbon

Avenue François-Mauriac / CS40019 / 51 726 Reims Cedex

www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH – CID

18-20 rue Robert-Schuman / 94 220 Charenton-le-Pont

www.lcdpu.fr/editeurs/reims

Collection
Approches Interdisciplinaires
de la Lecture

sous la direction de
Christine Chollier
Marie-Madeleine Gladieu
Anne-Élisabeth Halpern
Jean-Michel Pottier &
Alain Trouvé

Centre Interdisciplinaire de Recherche sur
les Langues et la Pensée (CIRLEP)
Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les
Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL)

Université de Reims Champagne-Ardenne

Cinq études sur Aragon
Théâtre/Roman

Du texte à l'arrière-texte

Alain Trouvé

l'épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE NIJMEGHE

Approches Interdisciplinaires de la Lecture, hors-série

Cinq études sur Aragon
Théâtre Roman
Du texte à l'arrière-texte

Avant-propos

1. Négatif

2. Corps

3. Histoire

4. Auteur

5. Surréalisme et 'pataphysique

Avant-propos

Théâtre/Roman, encore...

Le dernier roman d'Aragon n'a pas très bonne presse. L'auteur vieillissant de *Théâtre/Roman* (1974) est suspecté de perdre ses facultés. Privé de la présence de celle que des commentateurs trop bien ou mal intentionnés s'obstinent à réduire à son nom de Muse – Elsa –, le voici en proie à toutes les excentricités d'un dandy avouant à demi-mots sa vraie nature. Pire, s'il a enfin révélé le mensonge de son hétérosexualité – rien de tel qu'une bonne classification manichéenne –, ce malheureux ne parvient décidément pas à rompre avec ses coupables liens politiques dans une époque qui pourtant a fait la lumière sur le totalitarisme, véritable nature de l'idéal auquel il a voué son existence. Rien de tout ceci n'est sans doute tout à fait faux, mais les choses sont un peu plus compliquées et le roman reste sous la plume d'Aragon instrument d'exploration. Ici s'entend une dernière fois en prose une grande voix poétique.

Les études qui suivent, écrites entre 2012 et 2014, ont fait l'objet pour la plupart d'entre elles de publications séparées. Les réunir aujourd'hui, dans une rédaction partiellement renouvelée, nous permet de faire mieux apercevoir les raisons de l'intérêt persistant que nous prenons à la lecture de ce livre. Des zones de chaos semblent miner le projet esthétique sous-tendant l'écriture littéraire, mais elles ouvrent ici de nouvelles perspectives permettant d'embrasser l'œuvre entière dans une complexité vertigineuse.

L'arrière-texte est l'outil critique dont nous userons pour l'exploration de cette complexité. Inventée par Elsa Triolet, qui fréquenta les formalistes russes et traduisit le théâtre de Tchekhov, le maître du silence expressif, la notion d'arrière-texte fut adoptée et revendiquée par Aragon qui l'accommoda à sa propre réflexion sur le processus de création. On la trouve notamment dans les essais publiés par les deux auteurs qui signèrent en 1969 pour l'éditeur Skira les volumes 1

et 2 de la collection « Les sentiers de la création¹ », respectivement intitulés, *La Mise en mots* et *Je n'ai jamais appris à écrire* ou *les incipit*.

Le dialogue entre les deux écrivains autour de cette idée est toutefois antérieur. On relève, côté aragonien, plusieurs occurrences de l'arrière-texte. L'article « Les clefs » (*Les Lettres françaises*, du 6 au 12 février 1964) l'évoque à propos d'une traduction de la pièce de Tchekhov, *Ce Fou de Platonov*, par Elsa Triolet, et l'associe à deux romans récents de cette dernière, *L'Âme* et *Luna-Park*. *La Mise à mort* (1965) ne compte pas moins de huit mentions². *Blanche ou l'oubli* (1967) use de l'expression à deux reprises³. Entre-temps, les « Notes pour un collectionneur », texte publié en postface à la réédition en 1966 des *Aventures de Télémaque* [1922] évoque un « arrière-texte mental » assez révélateur de la façon dont Aragon s'approprie l'idée :

Si l'on songe que *Le Mentir-Vrai* est, plus qu'une nouvelle, un « art romanesque », cette persistance des éléments employés, à travers les années, établit l'existence d'un arrière-texte mental aux versions romanesques de ma vie telles qu'elles apparaissent ici et là dans ce que j'ai pu écrire depuis plus de quarante ans.⁴

Longtemps plongé dans un semi-oubli, *Les Aventures de Télémaque*, récit de jeunesse dadaïste-surréaliste publié en 1922, bénéficie d'un mouvement d'anamnèse⁵ amorcé, semble-t-il, avec la re-

-
1. La collection « Les sentiers de la création » (Genève, Skira) réunit, de 1969 à 1976, vingt-six contributions des artistes les plus prestigieux de l'époque.
 2. Soit, dans l'édition Folio de *La Mise à mort* (Gallimard) : pages 155, 168, 171, 172, 174, 176 et 401 (2).
 3. *Blanche ou l'oubli*, 1967, Gallimard, « Folio » : mention double à la page 592.
 4. « Notes pour un collectionneur », 1966, texte publié en postface à la réédition des *Aventures de Télémaque* [1922], Gallimard, 1966, repris dans *Œuvres Romanesques Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », I, 1997, p. 237-238.
 5. La marginalisation des *Aventures de Télémaque* dure jusqu'à la réédition de 1966 et s'accompagne d'une dévalorisation : « j'ai fait un *Télémaque* à l'antique croisement de Fénelon et de Dada, que vous ne trouverez pas à mon stand, car, celui-là, il est vraiment out of print... » (*Les Lettres françaises*, n° 768 du 15 avril 1959). En 1964, année charnière, s'amorce à peine la reconnaissance : le texte, en dépit de sa forte dimension narrative, est écarté de l'édition des *Œuvres Romanesques Croisées d'Aragon et Elsa Triolet* publiée chez Robert Laffont. L'Avant-lire d'ORC 2, en 1964, le présente encore comme « une sorte de

publication des romans du couple dans la grande édition des *Œuvres Romanesques Croisées* dont la parution, chez Robert Laffont, s'échelonne de 1964 à 1974, année de *Théâtre/Roman*. L'« arrière-texte mental » évoque cet en-deçà des mots, verbal et non-verbal, conscient et à demi inconscient, d'où procède pour Aragon l'écriture littéraire et dont il ne cesse de s'approcher poétiquement. L'attention accordée à l'implication de l'inconscient dans l'écriture est un des fils directeurs de son œuvre qu'on va retrouver une dernière fois dans *Théâtre/Roman*. Elle implique la reconnaissance des non-dits, le déplacement contraint par des interdits symboliques intériorisés et l'anamnèse partielle, lorsque les circonstances ont évolué. La décennie 1964-1974 est contemporaine, sous la plume d'Aragon, du resurgissement de *La Défense de l'infini*, texte maudit voué par son auteur à l'autodafé et occulté durant près de quarante ans au nom de la « réécriture au bien ». Les romans du *Monde réel* portent la marque de ce projet que la pratique d'écriture outrepassa, fort heureusement. Mais la reconnaissance du rôle de l'inconscient en littérature implique aussi une délégation à autrui de la possibilité d'interpréter, un partage de souveraineté assez rare dans le monde des Lettres pour être souligné.

Par ailleurs, l'intérêt d'Aragon pour l'idée d'arrière-texte s'articule à sa passion pour l'art pictural. Elle se manifeste dans ses abondants écrits critiques, hantés par l'impuissance partielle des mots. N'écrivait-il pas en 1957, bien avant l'adoption de la notion d'arrière-texte, dans ses *Entretiens* avec Jean Cocteau :

Et je pense que si nous entrons dans un musée – eh bien, puisque c'est notre prétexte d'aujourd'hui, dans le musée de Dresde – c'est précisément qu'il y a de l'irréductible aux mots...

Ou encore, un peu plus haut :

manifeste de l'écriture, à quoi se mêlent de purs et simples manifestes Dada » (p. 23-24), ce qui conduira à l'intégrer en 1974 dans l'autre grand ensemble de *L'Œuvre poétique*, I (Paris, Le Livre Club Diderot). Ce n'est qu'en 1969, dans *Les Incipit*, que l'œuvre est enfin considérée comme roman, mise en parallèle avec l'*Ulysse* de Joyce et englobée dans la genèse d'une forme large : « j'explique d'où le roman part » (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 31).

On comprend mieux ce que c'est que le monde du reflet devant un tableau que devant une page écrite.⁶

Éclipsé durant quatre décennies par l'omniprésente théorie de l'intertextualité, l'arrière-texte a bénéficié récemment d'un regain d'intérêt⁷ pour son aptitude à rendre compte de la scène d'écriture-lecture. Dans cette scène mentale à demi-consciente s'articulent pour l'auteur et pour ses lecteurs des données hétérogènes, textuelles et non textuelles, décrites selon quatre dimensions : « un intertexte *latent* ou caché (non pris en compte par la théorie classique de l'intertextualité), un arrière-plan circonstanciel, un arrière-plan culturel incluant la pluralité des langues et des images ou choses vues, un corps à l'œuvre dont le style, à l'écrit, est la trace tangible⁸ ». Nécessaire mais non suffisante, la théorie désormais classique de l'intertextualité reçoit ici quelques compléments peut-être utiles, dans l'attente d'autres investigations.

9 juin 2021

-
6. Louis Aragon, Jean Cocteau, *Entretiens sur le musée de Dresde*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1957, p. 10.
 7. Cet intérêt s'est concrétisé à travers les travaux du séminaire *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* (université de Reims) qui interrogea dès 2009 les limites de la théorie de l'intertextualité et posa l'hypothèse d'un lien dialectique entre intertexte et arrière-texte. Une trentaine de chercheurs invités, au plan national et international, participèrent à cette réappropriation, dont un premier temps fort fut la publication du volume *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire*, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.), Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 5, 2010. Voir aussi à ce sujet le volume de synthèse à trois mains, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013. Ou plus récemment notre essai, *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, Épure, 2018. Disponible en ligne à partir de : <https://hal.univ-reims.fr/hal-01775112>.
 8. *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, p. 14-15.

Chapitre 1

Négatif

Le roman comme théâtre et le travail du négatif

S'il fait bleu dans l'homme à force de noir
(*Théâtre/Roman*, p. 378)

[Bion] ne prône-t-il pas les vertus de l'absence de mémoire et de désir dans les moments où la pensée de l'analyste paraît s'enliser, et n'a-t-il pas considéré l'aptitude au négatif (negative capability), dont Keats reconnaissait la présence chez Shakespeare, comme l'accomplissement le plus achevé du psychisme ?

André Green¹

Ma lecture dérive de la rencontre entre le livre d'Aragon, *Théâtre/Roman* (1974)², et celui du psychanalyste André Green, *Le Travail du négatif* (1993)³, qui s'inspire ici d'une notion introduite par Lacan réinterprétant Freud⁴. Elle vient en complément du bel article proposé par Roselyne Waller pour *La Lecture littéraire*⁵ (2007) sous le titre : « Traduisse qui peut ». À propos d'un chapitre de *Théâtre/Roman* d'Aragon, « L'acteur rêve-t-il ? ». « Traduisse qui peut » : la phrase d'Aragon nous situe d'emblée au cœur du problème. J'essaierai d'explorer l'autre versant, celui de la non-traductibilité, me demandant ce qu'il advient alors de la lecture.

Tout roman participe toujours peu ou prou de la construction identitaire. Cette élaboration doit composer avec une hétérogénéité

-
1. André Green, *Le Travail du négatif*, à propos de Bion, précurseur dans la pensée psychanalytique du négatif, p. 21. André Green est mort en janvier 2012 ; on pourra prendre cet article comme une forme d'hommage indirect.
 2. Édition suivie : Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1998.
 3. André Green, *Le Travail du négatif*, Paris, Minuit, 1993, rééd. 2011.
 4. Je précise que je laisse de côté ce qui sépare les pensées de Lacan et de Green qui fut au départ un des auditeurs de son Séminaire. Elles tournent autour de la proposition de Lacan sur l'ICS structuré comme un langage, et en dernier ressort sur l'efficacité du travail interprétatif. (Voir à ce sujet Michel Arrivé, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008).
 5. *La Lecture littéraire*, n° 9, « Lecture et psychanalyse », Reims, CRIMEL, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2007, p. 111-129.

plus ou moins aiguë. Un seuil paraît toutefois franchi dans *Théâtre/Roman* qui ne s'en prend plus seulement comme le roman classique à l'identité de caractère, mais aussi à l'identité de personne⁶. La métaphore du roman comme théâtre – c'est une des lectures possibles du titre – induit en effet ce vacillement de l'identité de personne et un degré extrême de l'hétérogénéité. Et nous voici déjà sur les terres d'André Green.

Le travail du négatif couvre un champ vaste qui permet de décliner plusieurs modalités de l'inconscient. Green en recense quatre principales : refoulement, forclusion, désaveu ou dénégation, et enfin négation⁷. Il y intègre encore l'hallucination négative (opposée à l'hallucination positive). Si l'hallucination positive dans sa forme la plus courante est une perception sans objet, l'hallucination négative met en jeu une non-perception (ce dont avait eu l'intuition Maupassant dans *Le Horla*). Relèveraient même du négatif la sublimation, en tant qu'elle met en œuvre une pulsion détournée de son but sexuel, lequel se trouve en quelque sorte nié, et la pulsion réinvestie dans des buts sociaux ou esthétiques.

Arrêtons-nous un instant sur les deux premières formes.

Dans le refoulement, l'inconscient est celui de la névrose qui se traduit en symptômes susceptibles d'être interprétés. Le contenu latent du rêve diurne ou nocturne se trouve également refoulé et interprétable au terme d'une analyse correcte. Il s'agit, grâce à l'attention flottante, de lire à l'œuvre un désir masqué, levant en quelque sorte la censure encore présente dans l'écriture, pour le plus grand plaisir d'autres lecteurs, plaisir de compréhension élargie⁸. L'inconscient refoulé peut se dire et se mettre en mots, grâce à la psychanalyse à condition de ne pas forcer le texte et de suivre avec le maximum de souplesse le trajet propre à une configuration particulière.

6. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990. Ricoeur distingue l'identité *idem* (ou identité de caractère) et l'identité *ipse* (identité de personne).

7. *Le Travail du négatif*, op. cit., p. 5.

8. De belles illustrations en ont été données par Jean Bellemin-Noël, l'inventeur de la textanalyse, par exemple dans son livre *Plaisirs de vampire* (Paris, PUF, 2001).

Avec la forclusion, il en va autrement. On doit ce terme à Lacan qui reprend et prolonge la réflexion de Freud sur les psychoses. La psychose plonge ses racines dans une psyché plus archaïque que la névrose, articulée au complexe d'Œdipe. Si ce complexe reste un concept nucléaire pour rendre compte de l'accès du sujet à l'altérité et à la symbolisation, la forclusion telle que l'entend Lacan signale l'existence de contenus non symbolisés auxquels il donnera le nom de Réel. On a souvent reproché à Freud de centrer ses analyses sur le refoulement qui correspondait sans doute à une configuration dominante du psychisme dans un contexte culturel et sociétal donné, celui de l'Autriche à l'aube du xx^e siècle. La psychose sous ses formes toujours plus complexes apparaît en revanche comme le trouble contemporain par excellence, trouble auquel seuls les grands textes osent se confronter.

L'une des caractéristiques de son expression littéraire réside dans la version non entièrement symbolisable du négatif⁹. Il s'agit alors de comprendre comment l'écriture littéraire dessine en creux, par une sorte de danse autour du vide, la trace d'un inconscient psychotique délibérément rebelle à une complète traduction en mots. Ou encore de cartographier le dispositif nous permettant d'éprouver ce vide plutôt que de poser sur l'œuvre un diagnostic verbal toujours réducteur.

Blanchot écrit dans un sens voisin : « Ce qui ne peut se dire doit pourtant s'entendre¹⁰ ». Aragon, quant à lui, se montre très au fait de la théorie freudienne. Dès *Traité du style*, il place Freud très haut¹¹ tout en raillant la psychanalyse convertie en recettes. Il déjoue encore ici les velléités d'interprétation : « C'est rien rusé un inconscient » (p. 59). À la fin du chapitre « L'Acteur rêve-t-il ? » est évoquée

9. Ceci n'est pas sans rapport avec les analyses de Jacques Rancière dans *L'Inconscient esthétique* (Paris, Galilée, 2001). Rancière explore dans « l'inconscient esthétique » le pendant de l'inconscient freudien grosso modo ramené à un inconscient interprétable. Si l'un (l'ICS freudien) réduit le non-sens apparent en symptôme d'une histoire, l'autre (l'ICS esthétique) continue à faire valoir « la voix anonyme de la vie inconsciente et insensée » (p. 57).

10. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 247.

11. « Je parle avec quelque liberté de ce qui est grand parce que c'est grand » (*Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, rééd. « L'Imaginaire », p. 143). Freud est placé sur le même plan qu'Einstein.

l'hypothèse du Vieux identifié à Sigmund Freud. Est-ce une invitation à la lecture freudienne ou un leurre ?

Le négatif dont on suivra la trace est porté à un paroxysme polymorphe. Le texte déroute et peut déplaire ; le narrateur fait siennes les difficultés de Goethe avec son Wilhelm Meister : « Je n'aime que les livres où l'auteur se perd [...], les livres où l'on perd pied » (p. 283). La perte, pourtant, apparaît poétiquement maîtrisée. Aragon rejoue, comme à l'âge de *La Défense de l'infini*, le dérapage contrôlé, mais sa parole s'est enrichie de résonances nouvelles.

Après un recensement des formes de négativité, on s'arrêtera sur l'ambivalence de certaines pratiques intertextuelles, puis sur l'expression poétique de la folie comme ressaisie esthétique.

Le négatif dans l'écriture de *Théâtre/Roman* : un défi à l'interprétation

La dimension théâtrale coïncide avec la mise à mal de la construction identitaire par le roman. Il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau dans l'œuvre d'Aragon, mais un palier semble franchi.

Notons d'abord une couleur lacanienne de l'écriture aux accents humoristiques, sans doute. L'impertinence et le pastiche ne sauraient effacer une sorte de considération à distance. La forclusion, non comme parole interdite mais comme évitement, trouve un écho dans le titre de chapitre en forme de calembour : « Comment taire ? » On note aussi, réciproquement, un intérêt de Lacan pour Aragon.

Les années 1964-1974 qui précèdent *Théâtre/Roman* constituent la grande décennie lacanienne. Dans le *Séminaire XI* (1964), Lacan cite deux quatrains du « Contre-Chant » (*Le Fou d'Elsa*) : « je suis ce malheureux comparable aux miroirs / Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir », pour ouvrir sa réflexion sur ce qui, dans le regard, échappe à la conscience mais que l'art donne à percevoir obliquement. La citation intervient dans la partie intitulée « Du regard comme objet petit *a* ». Parti de cette citation d'Aragon, Lacan s'attarde sur le crâne dans la figure oblongue en bas du tableau d'Holbein, *Les Ambassadeurs*. En écho, Romain Raphaël dit au

Metteur en scène Daniel : « Dans ce que je vois il y a toujours ce que je ne vois pas » (p. 222).

On relève d'autres calembours lacaniens : le « cygne à terre » (p. 191), variante mallarméenne de l'auteur, écrite en trois mots et qui revient page 218, ou encore « l'allangueu sa-vente », dans le chapitre sur le pseudo-Molière. Mentionnons enfin « Le nom du phallus » (p. 320).

À cette couleur lacanienne, s'ajoute une dépersonnalisation, sensible dans différents procédés.

La négation de l'identité de personne résulte de l'interpolation des époques corrélées à cette personne. Les pronoms *Je* et *Il* ne renvoient plus à un référent individuel cohérent, ils désignent tour à tour Romain Raphaël, l'acteur, le Vieux, le tiers auteur ou scripteur (« Celui qui écrit », p. 56). On passe de l'un à l'autre parce que l'auteur prête à l'un (Romain Raphaël) des souvenirs ou pensées relevant de l'époque de l'autre (le Vieux/lui-même), comme dans le chapitre « L'acteur sur la plate-forme de l'U » : « M'aurait-on mis le cœur d'un autre/ quel dormeur bat en moi » (p. 70). Le nom propre comme pseudonyme renchérit sur la confusion. Romain Raphaël se serait appelé Denis dans son enfance.

L'hallucination négative tient une place spéciale dans ce brouillage aux accents fantastiques : c'est le leitmotiv du Vieux de l'escalier à quoi font écho la présence angoissante de l'être invisible dans le chapitre « Les Yeux » (p. 361) ou encore, dans un registre voisin, la parole prêtée au Metteur en scène : « dans ce que je vois grandit l'invisible » (p. 222).

La fissuration de la figure du personnage est accentuée par la poly-référentialité de ses traits définitoires, renvoyant à différents pilotis textuels et autobiographiques. Il en résulte un effet de personnage gigogne. Ainsi de Blanche, qu'évoque sans la nommer le chapitre « Écrit sur le carnet de la blanchisseuse », Blanche, figure plurielle de la relation amoureuse : « Bien des femmes ont été folles de moi. Je n'ai jamais aimé que les autres » (p. 73). Le métier de la blanchisseuse rappelle un très ancien texte, appartenant au Projet

de *La Défense de l'infini* rédigé en 1926¹². Le chapitre 17 du Projet mettait en présence le trio Blanche, Gérard, Firmin ; la scène se passe à la campagne puis dans un lavoir. Entre-temps, dans la Préface à *Aurélien*, Aragon s'expliquera sur l'ouverture à l'infini de ce prénom féminin, Blanche, « le nom passe-partout de mes imaginations¹³ », puis l'inscrira dans le titre de son roman de 1967. La poly-référentialité touche à un moindre degré les femmes approchées par Romain Raphaël : Marie, connue en Lorraine et associée aux premiers émois érotiques dans le grenier de la maison familiale, porte le même prénom que la mère de l'acteur, venue à Cabourg en 1925 assister à un spectacle de Colette ; Morgane et Marie sont associées par paronomase. Aurore (p. 308) pourrait renvoyer à la « Prose du bonheur et d'Elsa », avant-dernier poème du *Roman inachevé* (1956) : « Elsa L'aurore a brui du ressac des marées ». Aurore dirait alors le deuil impossible et le nom imprononçable de celle qui continue à hanter ce dernier roman. Mais le prénom a aussi un côté passe-partout, connotant peut-être pour Aragon l'idéal amoureux et politique. Ajoutons encore Eurianthe, rencontrée en 1946 par Romain Raphaël, Eurianthe, à nulle autre pareille, « la femme de toutes les femmes », associée au vertige de la roulette. Eurianthe/Euriant (p. 151) introduit le vacillement de l'identité sexuelle, qui, cas de figure limite, flotte entre l'identité de personne et l'identité de caractère¹⁴. La connotation grecque de ce prénom double rappelle par la morphologie l'Eucharis des *Aventures de Télémaque*. Elle est un des points d'émergence dans le texte de la thématique homosexuelle, plus clairement affichée sur certains panneaux de l'appartement rue de Varenne¹⁵ constitués dans la période où s'écrit *Théâtre/Roman*.

12. Aragon, *La Défense de l'infini*, édition Lionel Follet, Paris, Gallimard, « Cahiers de la NRF », 1997.

13. *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, 42 volumes, Paris, Robert Laffont, 1964-1974, XIX.

14. Jacques Derrida : « Tout récit fabuleux raconte, met en scène, enseigne ou donne à interpréter la différence sexuelle » (*Lectures de la différence sexuelle*, textes réunis et présentés par Mara Negron, Paris, Des femmes, 1994.)

15. Après la mort d'Elsa Triolet en 1970 et durant les dernières années de sa vie, Aragon couvre les murs de son appartement parisien, rue de Varenne, d'images en tous genres, affiches, tableaux ou cartes postales avec leur texte inscrit au verso offrant aux visiteurs des sortes de compositions hiéroglyphiques qui ont

Comme l'usage brouillé des pronoms, cette référentialité confuse et multiple des figures de personnages n'est que la radicalisation d'un processus déjà élevé à un haut degré dans les deux romans précédents et amorcé beaucoup plus tôt.

Le traitement en négatif des personnages prend encore la forme de l'effacement du prénom ou du nom. Ainsi, dans le chapitre « Comment taire ? », le prénom Violette se réduit à « Viol », puis à « V », repris par un « elle ». Il peut s'appliquer passagèrement à Elsa Triolet : « Dites-moi qu'elle n'est pas morte, elle n'est pas morte du tout » (p. 43). Triolet et Violette sont des paragrammes. Il s'agirait encore d'effacer le deuil, mais une autre hypothèse dérobe définitivement le signifiant à toute référence précise en matière de personnage : « cette lettre ne vient pas d'elle non plus ». « Elle » reste le signifiant multiple. « Le Nom de la violette » est aussi le titre d'un des chapitres de *Blanche ou l'oubli*. La forme extrême de l'effacement du nom est enfin représentée par « L'Anonyme », dernier chapitre de la partie I, « L'Homme de théâtre ».

À ce creusement multiforme des figures de personnages, il faut enfin ajouter la négation des mots dans leur aptitude à dire le monde. Le théâtre, de ce point de vue, est l'univers du « simulacre », proposant un « langage où/ Les mots sont gestes rien/ Que gestes rien que/ Mots » (p. 113-114). Plus loin, il est question aussi de « Passer du domaine nommé à l'empire d'épouvante des choses sans nom » (p. 387). Certains énoncés s'autodétruisent comme dans le chapitre « Déchiré d'un programme sans distribution » (p. 341-342). L'ellipse marque un seuil ultime de ce travail de négation. Page 386, il est question de vingt pages d'ellipse supposée dans le récit de l'homme de théâtre. Deux pages plus loin, « L'Anonyme » s'achève sur la mention de la « feuille déchirée » comme ellipse et figure du négatif.

Cette inscription du négatif constitue donc un défi au lecteur, contraint peut-être de mesurer la vanité de toute interprétation qui

retenu l'attention de photographes et cinéastes de passage dans les lieux. Sous l'impulsion de Luc Vigier, ces murs d'images ont fait durant les dernières années l'objet d'un regain d'intérêt, regain concrétisé notamment par la reconstitution des murs de la chambre présentée dans la maison Aragon Triolet de Saint-Arnoult-en-Yvelines à l'automne 2012

fixerait le sens et se contenterait de poser un diagnostic : mélancolie, schizophrénie... Non que ces termes soient faux, mais ils réduisent au lieu d'ouvrir. Pour mesurer cette ouverture, on va s'arrêter maintenant sur un jeu d'écriture qui donne lieu à un ultime feu d'artifice.

Jeux intertextuels

L'intertextualité déroute et conforte à la fois, selon la manière dont elle fonctionne. On doit à Lucien Dällenbach la notion d'autotextualité, variante de l'intertextualité qui désigne le croisement du texte d'un auteur avec d'autres écrits antérieurs de ce même auteur¹⁶. La distinction n'est pas sans importance, surtout au regard de la problématique identitaire examinée ici. Sans doute la mise en mots constitue-t-elle toujours une prise de distance salutaire avec le trouble psychique dont elle se fait le relais. Mais l'autotextualité n'apporte pas, semble-t-il, le même secours que l'intertextualité au plein sens du terme, autrement dit la médiation par le texte d'autrui. Elle peut même donner le sentiment du ressassement d'un délire obsessionnel. Tel nous paraît être le régime de certaines autocitations dont on va donner quelques exemples.

« Celui qui écrit est nu. On lui voit ses plaies, ses cicatrices, sa force et sa faiblesse, son sexe et son âme » (p. 468) est une citation de deux phrases de *Blanche ou l'oubli*. « L'homme seul est un escalier » (p. 97) reprend un vers de « Paroles perdues », poème de 1968¹⁷. « Le jeune homme espoir est à genou parmi/ les étranglEURS » (p. 344) apparaît comme une variation sur le motif de l'enfant Avenir qui meurt étouffé, à la fin de *Blanche ou l'oubli*.

Des vestiges du discours poétique à Elsa, la Muse, hantent le chapitre « Les Mots, Madame », même si le prénom de cette dernière ne se devine encore qu'au négatif. Des expressions comme « mon théâtre », « mon évangile » (p. 306) rappellent *La Chambre d'Elsa*,

16. Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976.

17. *L'Œuvre Poétique* en 15 volumes, Paris, Le Livre Club Diderot, 1974-1981, XV. Citation repérée grâce à Roselyne Waller, « Traduisse qui peut », art. cit.

poème dialogué sur le mode théâtral, et aussi *Cantique à Elsa, Messe d'Elsa*.

La structure du trio dans « Aurore » – Denis (l'acteur), Aurore et Alexandre (le mari) –, se lit plus lointainement comme reprise du chapitre de *La Défense de l'infini* évoqué plus haut ou d'une nouvelle du *Libertinage* (1924) intitulée *Les Paramètres*¹⁸.

Toutes ces autocitations dont la liste est très incomplète ont pour dénominateur commun un ton de mélancolie désespérée sur fond de deuil pathologique, dirait-on, si l'on voulait à tout prix mettre des mots sur le trouble exprimé. Ou bien ils renvoient à la structure d'un trio infernal. Par l'autotextualité, le scripteur donne le sentiment de raviver une plaie déjà abondamment fouillée dans les œuvres précédentes.

Par l'intertextualité, il confère à son écrit une autre dimension. Il ne s'agit plus seulement de l'individu Aragon donnant à lire son trouble personnel, l'enjeu est de hisser cette souffrance au rang de l'universel.

Le chapitre « Les propos décousus » (II, 6) permet d'observer ce glissement d'une forme de citation à l'autre. Il commence encore par une autocitation de « Bierstube Magie allemande » (*Le Roman inachevé*) pour l'expression « La grande terreur des propos décousus » (p. 446). Le décousu, autrement dit la folie, le divorce entre le sujet sentant et le sujet pensant : « Ma folie », commente le locuteur. Mais voici que cette folie intime rejoint les grands modèles poétiques. L'expression redoublée « on cloue une caisse » (p. 449) rappelle l'angoisse de mort mise en scène par Baudelaire dans « Chant d'automne ». L'évocation indirecte de Rilke à travers le prisme de « Bierstube Magie allemande » produit un effet similaire : la poésie d'autrui vient suturer la part de folie commune.

La convocation renouvelée et récurrente de Shakespeare s'inscrit dans cette même perspective de l'écrivain intercesseur. On

18. Parmi la constellation de personnages des *Paramètres*, Amy Smiley isole un autre trio : Marceline, Roland, Paul qui fait pendant au trio Blanche, Gérard, Firmin de *La Défense*. Voir à ce sujet son article, « “Les paramètres” du mensonge », dans *Recherches croisées Aragon Elsa Triolet*, n° 4, *Aragon-Albert Béguin, correspondance inédite*, Besançon, Université de Besançon, 1992, p. 167-188.

se contentera de mentionner la multiplicité des pièces évoquées : *Hamlet* (p. 82), *Le roi Lear* (p. 86, p. 345-346), *Mesure pour Mesure* ou plutôt *Beaucoup de bruit pour rien*, pour le vers « *Yet is this no charm for the toothache* » [« Tout cela n'est pas un charme contre le mal de dents¹⁹ »] (p. 97), *Macbeth* (p. 300). La fonction de l'art chez les plus grands pourrait être d'inventer un langage pour la psychose et de lui donner forme esthétique, chacun renouvelant cette expression en fonction de son horizon intellectuel, tout en puisant peut-être à certaine racine commune.

Il n'est pas surprenant que la structure tragique trouve un écho particulier dans cette convocation des intertextes. La réécriture de Racine dans le chapitre « Je vais tuer Britannicus » n'est pas sans lien avec le jeu énonciatif pratiqué dans *La Mise à mort*. Le Narrateur se posant sous les traits de Néron tuant Britannicus rappellerait Anthoine tuant son double Alfred. La structure tragique correspond à la situation psychique du dernier Aragon pris entre l'échec de l'idéal et l'impossible renoncement à cet idéal fondateur. Pour dire ce tragique, Aragon multiplie les références théâtrales, ajoutant Corneille (*La Mort de Pompée*) et surtout Montchrestien (*Les Lacènes*), Montchrestien poète mort tragiquement pour avoir épousé la cause perdue des Huguenots, surprenant auteur d'avant-garde signant en plein dix-septième siècle un *Traité de l'économie politique*²⁰, Montchrestien dont la pièce porte en sous-titre « La Constance », tout un programme...

L'intertextualité permet donc la réassurance symbolique par le texte littéraire d'autrui et l'ébauche d'une auto-analyse impossible à affronter directement²¹. De fait, il s'agit moins, encore une fois, de comprendre que d'éprouver.

Mais le jeu intertextuel est décidément d'une complexité rare. On assiste aussi à un enchâssement de certains intertextes dont

19. Voir à ce sujet, Roselyne Waller, « “Traduise qui peut” : à propos d'un chapitre de *Théâtre/Roman* d'Aragon, L'Acteur rêve-t-il ? », *La Lecture littéraire*, 2007, n° 9

20. Publié à Rouen en 1615.

21. Pour cette dimension intertextuelle de l'œuvre du dernier Aragon, on ne peut que renvoyer au livre de Maryse Vassevière, *Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 1998.

l'effet peut être troublant. Le chapitre « L'Acteur sur la plateforme de l'U » (I, 6) annonce dans son titre une variation sur Queneau d'autant plus intéressante qu'elle est relativement inédite. L'un des enjeux de l'intertexte est en effet la question des valeurs communes au texte citant et au texte cité. À cet égard, Queneau, n'appartient pas spontanément à l'univers aragonien. Il fut membre du Collège de 'Pataphysique, cette « science » inventée par Jarry qui professait entre autres le principe de l'identité des contraires. Ce chapitre versifié est entrecoupé de trois proses en italiques. Dans la première, le lecteur familier de Lautréamont peut retrouver assez aisément plusieurs des éléments d'une saynète maldororienne (II, 4) déjà convoquée sur un mode latent dans l'écriture des *Voyageurs de l'impériale*²². Cette ultime variation sur Lautréamont s'avère particulièrement complexe et intéressante. L'introduction sous le patronage de Queneau marque une distance inédite vis-à-vis de celui qui fut placé au sommet du panthéon surréaliste. On notera dans la partie manifeste de l'intertexte le mot « rengaine ». À l'époque des *Voyageurs*, Aragon avait voulu tourner le dos aux *Chants de Maldoror*, exaltation néo-romantique du mal, leur préférant les *Poésies* publiées sous le nom de Ducasse avec leur fameuse épigraphe annonçant une « réécriture au bien ». Le cycle du *Monde réel* serait la réécriture au bien de *La Défense de l'infini*, ainsi que le précisera l'auteur dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (1969). Ce que laisse entrevoir le cocktail détonant Queneau-Lautréamont esquisse une sortie hors de la dialectique du Bien et du Mal qui a guidé de bout en bout le rapport d'Aragon à Lautréamont-Ducasse. Cette ultime réécriture se situerait plutôt du côté de ce que Jean Ristat appelait, relisant *Maldoror* en 1971, « une déculottée de la pensée²³ ».

22. Voir à ce sujet notre article « De *Maldoror* aux *Voyageurs de l'impériale* : résonances scripturales », dans *Lectures d'Aragon Les Voyageurs de l'impériale*, Luc Vigier (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 115-128.

23. Voir à ce sujet l'article publié par Aragon dans *Les Lettres françaises* sous le titre « Le lit d'Isidore » en 1971, article dans lequel Ristat occupe une place centrale et originale de médiateur interprète. Voir aussi, pour la fascination exercée sur l'ensemble des écrivains par l'œuvre à deux faces d'Isidore Ducasse, notre article « De *Maldoror* aux *Poésies* : extravagance et défi de lecture », *Carnets, Revue électronique d'Études Françaises*, n° 4, 2012. DOI : 10.4000/carnets.6720

L'effet produit par cette imbrication des intertextes paraît ambigu : s'agit-il d'une accentuation de la prise de distance symbolique par la multiplication des références convoquant plusieurs Autres ou d'un retour à un effet de confusion ? Le jeu intertextuel semble flotter entre construction et déconstruction.

Démarquer poétiquement la folie

Quoi qu'il en soit, on va s'arrêter à présent sur une série de mécanismes poétiques réintroduisant une forme de maîtrise. Les blancs, étudiés plus haut sous l'angle d'une récusation du langage ont aussi un effet opposé déjà exploité à l'époque du *Libertinage*²⁴, auquel fait retour le chapitre « Réponses à une enquête » (II, 5) : « c'étaient les blancs qui constituaient l'acte de penser » (p. 428).

En ouverture de ce dernier mouvement on peut opposer à l'effet corrosif du couplage « théâtre/roman » envisagé jusqu'à présent comme fil directeur, une autre lecture du titre, attentive à l'hybridité de genre. De cette hybridité découlerait une mutation des catégories génériques. Cette mutation plonge ses racines dans nombre de textes antérieurs, parmi lesquels on peut citer *Henri Matisse, roman*.

Il semble qu'Aragon compose avec les structures négatives de la psychose sur le double mode de l'empathie poétique et de la spécularité symbolique. Ce premier dédoublement correspond à peu près à la partition entre l'Acteur, qui éprouve, et le Metteur en scène, lecteur qui interprète de façon plus intellectuelle (première partie).

À ce stade, le travail du négatif se décline en quatre points : figuration poétique, rôle de l'hypertextualité, ressaisie par la structure et par le roman comme métafiction, relais passé, enfin, au lecteur, anticipant en quelque sorte sur la lecture comme transfert.

Le fond de l'expression poétique touche, selon Aragon, au désordre de la folie, au point que les deux termes peuvent se superposer : il est ainsi question « du délire ordinairement appelé poésie »

24. À propos de la nouvelle qui clôt ce recueil, Aragon écrit rétrospectivement en 1969 : « Les blancs *romanesques*, ainsi qu'entre les lettres de *La Femme française*, laissent [...] place à toutes les suppositions du lecteur. C'est-à-dire au délire *d'autrui*. (*Je n'ai jamais appris à écrire* ou *Les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 183).

(p. 205). Les figures que le poète affectionne expriment cette émergence du non-sens dans la parole, à commencer par l'oxymore. La superbe formulation tardive proposée dans « J'appelle poésie cet envers du temps²⁵ », texte contemporain de *Théâtre/Roman*, multiplie les équivalences oxymoriques : la poésie est « lumière noire », « soleil nocturne », « ténèbres aux yeux grands ouverts », « oreilles percées à force d'entendre » ; et aussi « dénégarion du jour », « aventure du sens et du non-sens » « où les mots disent aussi bien ce qu'ils disent que la proclamation de l'interdit ». Dans *Théâtre/Roman*, on relève le « Grand parler blanc qui fai[t] la nuit du monde » (p. 178) ou encore le « soleil sombre » (p. 195). Ce goût de l'oxymore s'accorde avec la tonalité baroque repérable dans les écrits antérieurs et peut-être portée ici à son paroxysme.

La paronomase et toutes les formes d'à-peu-près permettent encore de faire entendre dans une matière sonore apparentée la proximité des contraires : « Je t'ai j'entends je tais l'écho je t'aime » (p. 37) ; dans le calembour du [signataire]/« cygne à terre », l'homonymie prend valeur oxymorique rapprochant la grandeur de l'écriture poétique et sa déchéance. Le chapitre « Thérèse » consacré à l'insomnie de l'acteur en double de l'auteur se fonde sur la paronomase Terre/Thérèse, allusion à celle qui est en terre et sur laquelle le texte fait apparemment silence, mais aussi à l'auteur de *Bonsoir, Thérèse*. Un vers saturé de sens évoque la « terre où s'efface l'encre bleue » (p. 256). La fameuse lettre dite des « jambages bleus du malheur » a déjà été évoquée dans *Blanche ou l'oubli*. Michel Apel-Muller en a révélé l'arrière-texte²⁶. L'épisode romanesque se fonde sur une authentique lettre d'Elsa Triolet écrite à son compagnon dans un moment de doute et de désespoir sur leur union et retrouvée dans les documents privés du couple. Aragon semble confier au langage poétique le soin de redire l'insupportable ; remarquons tout de même la dimension apaisante de l'image : la terre est ce milieu où à présent « s'efface l'encre bleue ». Mais le signifiant « terre » est aussi l'élément

25. « J'appelle poésie cet envers du temps », *L'Œuvre Poétique*, IV, Livre Club Diderot, 1974.

26. Michel Apel-Muller, « Les jambages bleus du malheur », *Recherches Croisées Aragon Elsa Triolet (RCAET)*, n° 5, 1994, p. 21-31.

primordial (la boue) dont l'ambivalence a inspiré de fortes pages de *La Défense de l'infini*. Il excède donc la référence à Elsa Triolet dont il contient pourtant les initiales.

Le jeu poétique avec la matière verbale s'aventure dans la décomposition et recomposition syntagmatique, entre sens et non-sens : « Il y a qui voufrevoufre vous frôle et vous faut cette fois mais se fait à chaque fuite un peu plus habile Zabila Zhabile à l'absent espace il y a » (p. 183). Le phénomène culmine dans la tirade du pseudo-Molière à l'Acteur (p. 287-288) qui pourrait apparaître comme pur moment de comique de mots en forme d'homophonie (identité de sons sur plus d'un syntagme) ou de métanalyse (décalage entre émetteur et récepteur dans le découpage syntaxique à partir d'une homophonie). Sans doute peut-on y discerner un trait de préciosité ou de baroque. Il conviendrait ici de nuancer le côté absurde, bien réel, mais moins omniprésent qu'on pourrait croire. On relève ainsi dans ces pages des éléments de sous-texte, avec la résurgence du champ lexical de la blanchisserie, ou encore, à partir de la situation géographique de la pièce de Molière, l'élaboration d'un Dom Juan sadien, la Sicile embrayant sur les thèmes du volcan, du viol et du meurtre fortement présents dans *l'Histoire de Juliette*, par exemple²⁷ : « il nous fallait décor d'ailleurs, un volcan dans le dos, la mafia, le meurtre... le viol ». On remarquera au sein de l'énumération la paronomase volcan/viol.

Une ultime forme de jeu poétique mériterait à elle seule un développement ; il s'agit du réel chiffré. Je fais allusion au « 7.7.7.9. », série mystérieuse de chiffres trouvée sur le corps du protestant Montchrestien pris dans une embuscade en 1621 et associée aussi à la déportation supposée de Daniel, Le Metteur en scène (p. 228). Le chiffre apparaît comme mode d'insertion d'un réel inaccessible et cependant présentifié. Mais il renvoie aussi à Malherbe pour l'anecdote des chiffres rapportée dans une lettre à Monsieur de Pereisc (p. 212), probablement découverte par Aragon dans le volume *Pléiade* des

27. Le troisième chapitre du *Projet de La Défense de l'infini* s'intitule « Discours du volcan ».

Œuvres de Malherbe (1971). Et qui dit Malherbe, dit sans doute pour Aragon, arrière-texte pongien²⁸, mais ceci est une autre histoire.

Si la figuration poétique permet une osmose avec la folie, la réécriture constitue une prise de distance symbolique avec le ressassement. On peut compléter ici ce qui a été dit plus haut de l'autotextualité.

On observe parfois une mutation de textes anciens par ajout de la couleur d'un autre temps. Ainsi du chapitre « Où se poursuit l'anomalie » (I, 17). Une scène se situe dans le métro, de nuit, au milieu d'une foule, avec une atmosphère angoissante (p. 170-171). Le lecteur de *La Défense de l'infini* percevra ici une vague analogie avec une section marginale du volume²⁹, plus connue parfois par le titre que lui donna Edouard Ruiz qui contribua avant Lionel Follet à la redécouverte de l'œuvre : « L'Instant³⁰ ». Le Narrateur retrouve dans un wagon le Vieux qui lui adresse un bonjour inquiétant. Le temps vacille : est-on en 1956 (guerre d'Algérie) ou en 1968 (au Viêt-Nam) ? Le double ancrage de la chronologie historique constitue un élément de réassurance symbolique. La confusion d'hier n'est pas tout à fait celle d'aujourd'hui.

Le texte d'autrui est également réécrit. « Ailleurs n'importe où dans le monde » corrige le titre du célèbre poème en prose « *Anywhere out of the world* ». Ce qui est visé ici est moins la poésie de Baudelaire à laquelle Aragon s'est confronté toute sa vie³¹ que sa réduction en clichés prônant un exotisme de pacotille et une littérature d'évasion.

28. *Le Pour un Malherbe* de Ponge, conçu en partie dans la distance avec l'esthétique aragonienne, paraît en 1965 ; Aragon semble ne pas s'intéresser à Ponge dans cette période, mais il suit attentivement l'actualité culturelle. Le 8 mars 1976, il assista à la lecture de *Pour un Malherbe* au théâtre Récamier (Ponge, *OCII*, Chronologie, LIII). Voir aussi sur ce point l'intérêt de Ristat pour Ponge auquel il fera une place de choix dans *Digraphe*. Nous avons approfondi cette question dans notre essai, *Lire l'humain Aragon, Ponge : esthétiques croisées*, Lyon, ENS éditions, 2018.

29. Édition Lionel Follet, section *Le Mauvais Plaisant* / Titus, I.

30. À noter que « L'Instant » constitue le seul fragment de *La Défense de l'infini* auquel Philippe Sollers condescend à accorder quelque intérêt littéraire dans *La Guerre du goût* (1996).

31. Voir à ce sujet notre article, « Aragon lecteur de Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, septembre-octobre 2001, p. 1433-1454.

Déjà dans *Aurélien*, Aragon avait raillé ce baudelairisme à l'usage de la bonne société bourgeoise³².

Parfois la réécriture prend des accents nouveaux : « toupie or not toupie » réécrit Shakespeare sur le mode du canular potache, mais la formule fait sens quand même par rapport au vertige identitaire, entre homophonie et paronomase. De même Racine, le classique, est corrigé par Montchrestien, le baroque, ou encore avec une charge de dérision accrue, Racine semble relu par Queneau : « des dragées qu'on dit » (p. 197). La dérision qui enveloppe soudain la tragédie réintroduit le patronage iconoclaste de la 'pataphysique adepte de l'identité des contraires. En consonance avec cette dérision résonne cette phrase sur les mots « qui font un bruit de charrettes » (p. 198) citation de Paol Keineg reprise au *desinit* du livre : « Je n'attends rien de la vie/ qu'un bruit brisé de charrettes ». Le texte semble basculer vers le point de rupture idéologique, vers un au-delà du tragique. Mais la tension demeure, page 508, le romancier est situé entre le vautour et Prométhée. Avec l'allusion à Prométhée la question des valeurs se trouve maintenue comme part inhérente de la chair romanesque. Malgré une continuité relative, l'hypertextualité semble néanmoins agir plutôt comme moyen de dégageant vis-à-vis des problématiques antérieures.

La ressassie s'accroît sous l'effet combiné du glissement de sens imprimé au mot « roman » et de la structure du récit. En tant que catégorie métagénérique, le roman se trouve confondu avec la fiction comme imaginaire niant le réel : il est « l'optimisme dément (dé-menti) » de l'écriture (p. 455). S'agirait-il d'une négation positive ? « Tout roman est à la fois un suicide et une tentative d'éviter son suicide » (p. 455). Le chapitre « Le rameau de Salzbourg » élargit les catégories de roman et de fiction. La « volonté de roman » s'y trouve rapportée à l'art pariétal et étendue jusqu'à ses développements modernes : narratifs et métatextuels. Elle correspond à « la double volonté d'être et de se nier ». On pourrait retrouver ici quelque chose de la sublimation comme variante du travail du négatif. On parlera de sublimation parce qu'il y a forme concertée et pas seulement chaos du négatif.

32. *Aurélien*, *ORC*, tome 20, chapitre XIX, p. 119.

Pour reprendre un concept avancé par Julia Kristeva dans *Sens et non-sens de la révolte* (1996), le travail du négatif analysé plus haut relève de l'*a-pensée*, mais il reste bordé par une forme concertée³³.

Ce degré transgénérique de la fiction romanesque peut se dire sans contradiction par une image poétique ressurgie de l'époque surréaliste : « le falun des rêves » (p. 479). L'image procède lointainement d'Hoffmann (*Les Mines de falun*) ; Aragon en use pour dire la coalescence, dans le langage poétique, de la pensée et de l'*a-pensée*. La structure du falun est donc oxymorique : elle présente un versant positif comme sublimation, fondé sur l'analogie (p. 482) entre le rameau de Salzbourg (qui évoque le processus de cristallisation amoureuse chez Stendhal) et le falun (représentant le processus de formation de la créature fictive, alias Romain Raphaël, condensé de données hétérogènes) ; son versant négatif dénonce les mots qui trahissent ce qui vient en dessous : « C'est cela mourir : devenir un discours » (p. 484-485). Le falun propose une image du processus de création artistique englobant littérature et peinture, comme l'indique la note sur le tableau de Masson, *Mine de falun* (p. 485), vu par l'écrivain Pierre Houdry en double d'Aragon.

Voyons à présent ce qui se joue dans la structure du récit. On observe un déséquilibre apparent. La première partie consacrée à l'Acteur Romain Raphaël occupe les trois quarts du livre. Mais elle intègre déjà le vacillement entre l'interprétable et le non interprétable. Le chapitre « Le contre-dit », situé au premier tiers de l'ensemble (I, 19), correspond à un temps fort de spécularité. « Ce que j'ai à dire bouscule ce que je dis » (p. 185-186). Les paroles prononcées sont corrigées par un locuteur auditeur-lecteur de son propre discours. Se noue ainsi le paradoxe d'une parole énonçant ce qu'elle ne sait pas :

33. Pour des raisons similaires, nous ne partageons pas entièrement l'analyse proposée par cette dernière à propos du roman érotique *Le Con d'Irène*, aujourd'hui identifié comme un des fragments majeurs de *La Défense de l'infini*. Le chaos de la jouissance érotique suggéré par certains jeux de langage s'y trouve encadré par une structure narrative très sophistiquée. Le texte ne peut donc se réduire aux effets déstructurants de l'*a-pensée*. Voir à ce sujet notre essai, *Le lecteur et le livre fantôme, essai sur La Défense de l'infini de Louis Aragon*, Paris, Kimé, 2000, et notre article, « Aragon érotique : a-pensée et jeu littéraire », à paraître dans les *Cahiers Aragon*, 3, Luc Vigier (dir.), 2021.

« Cet extraordinaire mécanisme qu'est l'homme : capable d'inventer ce qu'il ne sait pas » (p. 188).

Dans le chapitre « Daniel ou le Metteur en scène », le metteur en scène est traité en personnage de roman mis à distance par l'Acteur qui anticipe sur l'écrivain : « Ton métier si tu veux ton vice ta manie est de donner sens au grand désordre où je me plais ». « Ta perspective ô monstre ingénu je n'entrerai jamais dans la perspective de personne » (p. 220). On trouverait ici encore un écho à la méditation lacanienne sur le tableau *Les Ambassadeurs*. La parole totale de l'art ne fait pas silence sur ce qui échappe à l'usage ordinaire des mots.

Ce creusement de la perspective dans la première partie explique que la seconde puisse être réduite à un quart du livre. La parole de l'Écrivain vient coiffer celle de l'Acteur et ressaisir le couple théâtre-roman sous la catégorie élargie du roman. L'apparition du concept d'homme écrit (fin de I) anticipait déjà « L'Écrivain » (II). Le rapport théâtre/roman se conçoit à présent comme hybridité et non plus négation d'un terme par l'autre. La catégorie du roman a muté, on vient de le voir. Celle du théâtre fait l'objet d'une autre transposition. Il ne s'agit plus de l'institution culturelle théâtre, encore suggérée par la fiction de l'acteur Romain Raphaël ; il devient métaphore de l'écrivain : « le Théâtre est le nom que je donne au lieu intérieur en moi où je situe mes songes et mes mensonges » (p. 402). « Ce qui importe c'est que nous soyons les maîtres du discours » (p. 404) affirme dans cet esprit l'Écrivain. Pas tout à fait, toutefois, car le texte prévoit aussi que le lecteur puisse intervenir à son propos, laissant ouverte la structure.

La parole multiforme se trouve en quelque sorte exposée au lecteur, appelant à la lecture comme transfert. Le chapitre « L'Anonyme » (fin de I) l'annonce : « L'Homme écrit du roman n'a d'existence que pour autant qu'il devienne l'homme lu » (p. 386). Sans doute faut-il comprendre en ce sens la réécriture du titre baudelairien : « Ailleurs n'importe où dans le monde » : le sens est reconfigurable par un lecteur naturellement situé « ailleurs », mais partageant avec l'auteur la situation d'être « dans le monde ».

Ce qui se joue de l'un à l'autre ressemble fort au transfert, un des « quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », selon Lacan

(1964). À cet égard, la forme théâtrale au sens propre du terme présente un intérêt spécifique par la chaîne des sujets qu'elle met en mouvement, de l'auteur au personnage puis au spectateur en passant par l'acteur et le metteur en scène. Ainsi s'écoute la parole prêtée au Metteur en scène, avec sa part de folie, comme emprise sur l'autre et sa part de transfert véritable du texte d'auteur à sa lecture : « Et l'Acteur ne pourra plus parler que le langage imposé... pas seulement le langage d'un auteur, ancien ou moderne, mais ce qu'il en fait, lui, le metteur (du verbe mettre), sa folie, sa salive, s'emparant de l'autre au point que cela prend par instant un caractère physique » (p. 203). Par le transfert, le sujet se fait la caisse de résonance du délire de l'autre qui est aussi le délire de l'autre en soi.



Aragon donne forme poétique à sa psychose qui plonge dans les tréfonds de la folie commune : refus de la perte, répétition infernale d'un traumatisme toujours su et inconcevable. Mais il la nourrit de toute la substance auto et intertextuelle par laquelle cette œuvre ultime ne procède pas à un simple retour au vertige de la fin des années surréalistes. Cette voix, tressée aux plus grandes, jusque dans ses égarements insoutenables, offre au tiers lecteur par le mécanisme du transfert un secours précieux.

Aragon ne se contente pas de miner le roman classique et son processus identitaire en l'infiltrant par la catégorie du théâtre, il façonne un objet transgénérique original. C'est le versant positif du travail du négatif dont nous avons tenté d'explorer quelques aspects. Cet objet inédit, *Théâtre/Roman*, transcende les clivages entre théâtre, roman et poésie, grâce à une mutation de ces catégories sous l'égide de l'Imagination poétique. La poésie, présente aussi dans l'exceptionnelle importance des chapitres versifiés, est orientée dans les derniers chapitres vers la dimension critique que les premiers écrits lui assignaient déjà ; qu'on songe seulement au discours de l'Imagination dans *Le Paysan de Paris*, incitant au vertige et le démarquant ironiquement. Le roman dont il est question n'est en définitive, derrière la figure de l'homme de théâtre, Romain Raphaël, que celui de l'esprit

écrivain et lisant. De même, « le théâtre dont il s'agit [dans ce livre] confond l'acteur avec son contraire » (p. 463).

Une dernière fois dans ce texte, Aragon fait le grand écart. Écart entre les valeurs toujours défendues et le constat historique et tragique de leur défaite. C'est le côté chevaleresque d'Aragon³⁴ : « Car il faut vois-tu bien toujours servir et moi je sers paraît-il et ce serait si je cessais mon déshonneur » (p. 15). D'un autre côté, le même s'approche de ce qu'il a toujours récusé, l'équivalence pataphysique des valeurs, mais il s'agit avant tout de ne pas clore le débat, de donner à « l'homme écrit » une ultime forme ouverte, tendue vers le regard de ceux qui viendront, insérant l'œuvre dans un échange à poursuivre : tout le contraire de la contemplation des beautés une fois pour toutes fixées.

34. Je rejoins ici une remarque faite par Daniel Bougnoux lors du séminaire Aragon de l'ITEM tenu le 4 février 2012.

Chapitre 2

Corps

7779 : énigme du corps et corps de l'énigme selon *Théâtre/Roman*

« tout abord du Réel est tissé par le nombre »
(Lacan, *RSI*)

Le théâtre est sans doute, parmi les genres littéraires, celui qui donne le plus intensément à éprouver l'implication du corps dans la création. De façon plus éclatante et ostensible, le corps y est en quelque sorte démultiplié : au corps d'auteur projeté dans la fiction répondent les corps d'acteurs jouant les personnages, celui du metteur en scène marquant de son empreinte physique le spectacle, ceux des spectateurs entrant en résonance avec la scène.

Théâtre/Roman explore cette multiplicité. Le théâtre n'y est pas simple métaphore de l'écriture littéraire : il se fait matière romanesque, les métiers liés à la représentation s'incarnant en des personnages. Cet ultime roman d'Aragon parut en 1974, quatre ans après la mort d'Elsa Triolet. Comme Mallarmé, Aragon a souvent convoqué l'image du théâtre dans son écriture poétique¹. Ni l'un ni l'autre n'ont écrit à proprement parler une œuvre théâtrale comparable par exemple à celle d'un Hugo. La connaissance précise et diversifiée des problèmes posés aux gens de théâtre dans la seconde moitié du vingtième siècle² est d'autant plus remarquable.

Théâtre/Roman est également un texte de la vieillesse qui montre de diverses façons les défaillances de la mémoire et de la parole. La voix du narrateur est infiltrée par celle de l'Écrivain, à partir duquel s'organise la seconde partie. Le texte parfois dérape en glossolalie ou semble s'enliser dans l'autodestruction ou le décousu. Il s'ouvre ainsi

-
1. On peut penser en particulier au texte « La Chambre d'Elsa », inséré dans le livre-poème *Elsa*, en 1959.
 2. Voir à ce sujet, Noël Martine, « La notion de théâtre dans *Théâtre/Roman* », *Recherches Croisées sur Aragon et Elsa Triolet*, n° 5, Besançon, faculté des lettres et sciences humaines, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », n° 535, 1994, p. 169-195.

à l'altération des facultés, qu'on ne saurait confondre avec l'altérité. Si l'altérité se construit par l'accès au symbolique, l'altération est solidaire d'une sorte de dé-symbolisation et du retour de la pensée vers le chaos psychoaffectif des premiers âges³. Cette altération de la parole est-elle effective, comme le laissent entendre certains critiques imputant la confusion bien présente au sein du texte au rang – négatif – des avatars du grand âge ? N'est-elle pas plutôt – c'est notre hypothèse – poétiquement accueillie ?

Aragon ne laisse pas de jouer avec des intertextes, les reprenant ou introduisant des inédits. Parmi les nouveaux venus, Anthoine de Montchrestien, écrivain baroque du début du xvii^e siècle, disciple peut-être impertinent de Malherbe, selon Aragon. Montchrestien qui avait épousé la cause des protestants est mort tragiquement en 1621 des suites d'une embuscade et l'on n'aurait retrouvé sur son corps comme seul document qu'un mystérieux papier portant les chiffres « 7.7.7.9. ». Autour de cette énigme, le texte d'Aragon opère un certain nombre de variations qui ne sont pas sans rapport avec la question qui nous préoccupe.

À l'hypothétique corps à l'œuvre que donne à pressentir la lecture par une série d'inscriptions, de dissonances et sous la forme radicale de l'énigme du corps, répond un corps de l'énigme coïncidant avec le corps de l'œuvre, poétiquement construit. Ce balancement de l'interprétation correspond à deux des modalités de l'arrière-texte : celle d'une entité physique obscurément présente et celle de l'intertexte caché.

L'argument romanesque

Les premières pages situent l'action en 1966. La longue didascalie d'ouverture se change en monologue intérieur : un acteur plus si jeune, Romain Raphaël (quarante ans), alias Denis, réfléchit à l'occasion de son anniversaire sur sa situation et son métier. On sonne à la

3. Voir à ce sujet Didier Martz, « Altérité, altération », dans M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier et A. Trouvé (dir.), *Lire l'hétérogénéité romanesque*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 3, 2009, p. 19-35.

porte et des suppositions naissent, jamais confirmées sur le Vieux qui aurait monté l'escalier. « C'est un type qui veut s'introduire dans ma vie » (p. 29). Une forme de fantastique affecte la narration.

Romain Raphaël erre dans les cafés, rêve éveillé, reçoit et commente une lettre du Vieux envoyée de Zurich, s'imagine dans le rôle du Vieux, évoque ses amours passées. Défilent ainsi Marie, Morgane et Violette, mention récurrente et fantomatique. Anecdotes et rencontres alternent : Milou, alias le lévrier, le comédien raté, abuse une passante en simulant le deuil. Le chapitre « Morgane, de fil en aiguille » croise à partir d'un lieu l'année 1942 et le souvenir plus ancien de la rencontre de la mère de Romain Raphaël, en 1925, avec Colette, dans la même ville de Cabourg. Le micro-récit « Aurore », esquisse en trois chapitres un vaudeville tragique. Romain Raphaël y tient le rôle de l'amant d'Aurore. Le mari homosexuel, Alexandre, se tue dans une course de voitures au Mans. La première partie est entrecoupée de chapitres inclassables : « Thérèse », écrit en vers irréguliers, « Les mots, Madame », dans le registre du poème en prose, conjuguent toutes les voix de l'amour hétérosexuel sur le mode auto et intertextuel. Le récit flirte avec le schème picaresque lié au thème du comédien itinérant.

Notre attention se portera sur quatre chapitres en position médiane dans cette première partie et réunis sous le titre « Daniel ou le metteur en scène ». Romain Raphaël et Daniel discutent d'une pièce du dramaturge Montchrestien : *Les Lacènes* et de la façon dont l'acteur pourrait entrer dans le rôle de Cléomène. Une certaine tension règne entre les deux protagonistes. Les effets de brouillage identitaire signalés dès le début trouvent encore un écho : Romain Raphaël se demande ainsi s'il n'est pas l'inventeur de Daniel.

Dans la deuxième partie, qui n'occupe qu'un quart du livre, l'Écrivain, foyer de la parole, s'attribue l'invention de Romain Raphaël. Cette mutation narratologique coïncide avec celle des catégories génériques : le roman s'entend alors comme exploration de l'homme par le jeu de l'écriture, le théâtre, comme théâtre mental de l'écrivain. Quant à la poésie, tiers absent du titre, elle est convoquée peut-être en tant que voie d'accès à une forme supérieure de connaissance.

Théâtre/Roman ou le corps parlé à plusieurs voix

Élargissons d'abord l'investigation à l'ensemble de la première partie. Le corps pensé s'énonce à travers les voix qui se mêlent. Il coïncide parfois avec l'apparence physique. Dans « Jouer Dom Juan (ou le physique de l'emploi) », il est question de l'âge de l'acteur, peut-être problématique pour se rendre crédible dans la peau de son personnage. L'acteur est aussi un corps physiologique, une chair : « Écoute avec tes oreilles de lynx faire à la trace Cléomène avant d'entrer toi dans sa chair » (p. 207).

L'imaginaire littéraire est nourri par les connaissances anatomiques de l'auteur Aragon qui fut dans sa jeunesse médecin auxiliaire, fonction qu'il exerça à la fin de la Grande Guerre. L'acteur « devant le faux miroir », – miroir de l'écriture ou de la parole ? – voit ou imagine un corps écorché :

Ah si « Peau neuve » m'était conté
Si le miroir était un vrai miroir de verre j'y verrais
Tous mes muscles les longs les larges les serpents les châles
Cordes boules crochets rubans crabes dans
La nacre aponévrose et ce sourd
Frémir de la force ô mon orage intérieur [...] (p. 82)

Des souvenirs du lexique chirurgical informent le discours : « Prenez garde, les tissus, ça se déchire, ne déplacez pas les ériges⁴... » (p. 162)

Le corps est aussi le siège du désir, des pulsions, dirait-on en psychanalyse, de ce complexe d'émotions et de sensations qui constitue la pâte de l'écriture littéraire :

Connais-tu ce feu dans l'homme pour une femme jamais vue une
femme d'après-midi tu sais dans cette ombre étouffante du jour
quand le sang plus en toi se fait fort qu'un désir Daniel (p. 225)

4. Érige : (chirurgie) « crochet pointu, monté sur un manche, qui sert à soulever certaines parties du corps et à les maintenir écartées » (*Le Petit Robert*).

Soumis à l'épreuve décapante de l'art et spécialement du théâtre, le corps est en proie au double mécanisme de destruction / construction, métaphorisé par la maison :

Cela pourrait se dire d'une maison dont une bourrasque vient d'arracher le toit ou pire... une maison désœuvrée, un toit détaché, sans l'être tout à fait, du corps d'œuvre, comme un chapeau mis de travers, et c'est une brusque prise de conscience des greniers, un homme est une maison toujours, encore en construction, supposez qu'un avion la heurte de l'aile, assez qu'il en tombe des briques ou qui sait ? [...] Il monte en moi l'odeur des caves, le sentiment du vide d'où aller, du que devenir maintenant, pourquoi m'a-t-elle abandonné ? (p. 42)

L'image de la maison invite à ne pas dissocier corps et esprit et à penser dans la complexité de ses interrelations l'entité psychosomatique. La cave, associée dans la pensée de Romain Raphaël à une récente séparation amoureuse, devient à la fois le lieu de ce qu'on rejette au plus profond de soi et celui d'une sorte de vacuité psychique. Avec l'image de cette maison, Aragon revisiterait-il en écrivant la seconde topique freudienne⁵ pour la complexifier ?

Une même perte identitaire guette l'amant blessé et le vieillard en proie au travail de sappe de la vieillesse. La fin versifiée de la « Prose au seuil de parler », qui précède le récit, fait entendre le corps souffrant du locuteur-auteur. À la souffrance du deuil impossible se mêle la faillite tragique de l'idéal⁶ :

5. Le Ça, Le Moi, le Surmoi (*Le Moi et le Ça*, [1923], repris dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968).

6. La révélation des crimes de Staline lors du XX^e congrès du PCUS en 1956 n'a pas permis au régime de s'amender. Soutenu par Aragon au-delà de toute raison et au nom de l'idéal communiste, l'espoir placé dans les forces politiques œuvrant en principe à l'émancipation de tous a reçu un coup terrible quelques années avant la parution du roman avec l'invasion en 1968 de la Tchécoslovaquie par les chars soviétiques. Le martyre de saint Sébastien représente l'impasse tragique alors vécue par le poète.

En scène en scène
Et derrière le rideau les chaînes des fantômes se traînent
On attache un homme presque nu contre un poteau de carton peint
On avive de fard ses plaies on lui arrache
Une à une les flèches des Sébastien
Et le carmin de chaque bouche atteste
Le sang intérieur détourné de sa source
La fleur du meurtre à la frontière transparente des abîmes

Les différents discours du corps construisent donc l'image d'une entité déchirée, mêlant de façon inextricable les dimensions physique et psychique, récusant au passage le dualisme âme-corps.

Théâtre et pluralité des corps

À ce désordre intérieur s'ajoute dans l'expérience littéraire, spécialement théâtrale, un autre facteur de dissonance lié à la convocation de personnes différentes. Ce passage d'une entité à une autre se fait entendre sur un plan métaphorique, si l'on comprend, selon une des suggestions possibles du titre, *Théâtre/Roman*, l'écriture romanesque comme théâtre. Derrière la voix prêtée au personnage pointe alors celle de l'auteur :

Voilà que je m'arrête et ne me reconnais pas
M'aurait-on mis le cœur d'un autre
Quel dormeur bat en moi
Mes mains ne sont plus mes mains Plus mes pieds
Mes pieds je n'ai plus
Plaisir de moi-même (p. 70)

Si l'on envisage le théâtre au sens propre du terme, la discordance s'accroît. Parlé, pensé, le corps est fixé dans les mots de l'écrivain selon une configuration originale, propre à chaque grand créateur. L'un des défis posés à l'acteur est donc d'entrer avec son corps de chair dans cette chair mise en mots :

Assez, assez. C'est le supplice du caméléon, qu'à peine on pose sur une étoffe il en prend les sentiments, et là-dedans (il se frappe la poitrine) se croisent des poignards de toutes les couleurs : Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck, Bernard Shaw, Pirandello, John Millington Synge, Beckett... Et Becque, Renard, Jarry, Bataille, Feydeau pendant qu'on y est, ah, j'oubliais Wedekind et Lorca ! C'est comme si on te pratiquait plusieurs fois la greffe du cœur, ou pis, les glandes, les hormones, les couilles d'un autre, si on te changeait le sang à tout bout de champ, à tout bout de chandelle. On te vous jette aux lumières devant la foule noire, et tu vas pour elle ouvrir ton corps, montrer tes vaisseaux bleus et rouges, comme sur les images, presque symétriques, la peur palpitante des poumons, les radars intérieurs, l'insomnie des nerfs, mais ce que tu vas dire d'une bouche étrangère, les mots te sont soufflés dont tu n'en combines pas l'enchaînement toi-même, tu couches dans des centaines de bras inconnus. Ceux qui ont payé pour pataugent dans tes plaies. (p. 162)

De l'Acteur au Metteur en scène, la violence n'est pas moins grande :

Je [l'Acteur] suis là dans ma chair et mon sang Mon théâtre à moi
qui dépend de l'ampleur de mon geste de ma voix des mouvements
secrets de mon ventre mon charme
Et toi
Ton théâtre n'est pas le mien Tout autre mon mystère
Que ce halètement de toi cet emphysème de rouquin
Cette fureur qui glapit dans tes bronches
Et ce n'est qu'un autel de fortune élevé pour satisfaire
En toi ce goût d'une enfance maudite
Toi qui cherches partout une pierre propice
À tes sacrifices humains (p. 221)

Enfin, entre le corps de l'Acteur et la figure du Personnage, corps imaginaire projeté dans une configuration verbale, c'est encore la non-coïncidence qui l'emporte :

mais je te vois en proie à toi-même repoussant le sort l'âme et le corps de Cléomène cette possession cet envahissement de toi par un autre on ne sait de quel effroi refusant ton rôle ou le feignant refuser ou craignant devant toi l'abîme devant toi l'attrait irrésistible de l'abîme au fond de quoi pourtant tu vas rouler tu roules (p. 210)

Articulées à une forme textuelle commune, les idiosyncrasies personnelles maintiennent dans la lecture et plus encore dans le spectacle théâtral un fort coefficient d'hétérogénéité qui constitue peut-être le ciment paradoxal de l'expérience artistique. Voici donc pour les résonances du corps parlé.

Qu'en est-il à présent du corps écrivain, si l'on admet que derrière ce théâtre devenu argument romanesque se trouve l'écrivain ?

Corps parlant ou référent barré : 7779, l'énigme indéchiffrable

On va s'intéresser au corps comme siège des pulsions et affects inconscients, tout en sachant que ce corps reste pensé à travers des catégories culturelles que la psychanalyse a posées, catégories dont Aragon a une connaissance précise. D'un côté, la névrose, symptôme à déchiffrer, inscrit dans les troubles du corps ou dans les images dont le sujet se délecte un contenu refoulé inconscient, susceptible d'être décrypté. De l'autre, la psychose, articulée à la forclusion lacanienne, affirme le primat de l'Imaginaire sur le Symbolique et correspond littérairement à des formes d'évitement rebelles à l'interprétation. Le corps peut ainsi être à la fois parlé/parlant et muet/énigmatique.

De façon ostensible et non sans malice, l'auteur a laissé quelques indices encourageant le décodage de la névrose⁷ : « Idée de réveil : Si l'homme de l'escalier était le professeur Sigmund Freud ? Il faudrait tout relire autrement. » (p. 103). Le rêve prêté au personnage est habité par des images angoissantes de couloir obscur qui pourraient symboliser le retour à l'expérience traumatique de la naissance.

7. Roselyne Waller, « “Traduise qui peut” : à propos d'un chapitre de *Théâtre/Roman* d'Aragon, L'Acteur rêve-t-il ? », *La Lecture littéraire*, 2007, n° 9

« Jamais de ma vie, je n'avais ainsi peiné vers un but incertain, une clarté confuse et toujours reculée », dit le sujet rêvant (p. 90). Les images du carrefour et de l'accident, qui hantent également ce rêve, peuvent être reliées à la rencontre mortelle d'Œdipe et de Laïos à un carrefour. Elles renvoient dans l'œuvre d'Aragon de façon récurrente à la thématique paternelle. Le biographème personnel d'Aragon, fils naturel du préfet de police Louis Andrieux, éclaire un aspect de son écriture⁸. L'évocation de la pièce de Shakespeare *Mesure pour mesure* serait encore la transposition déguisée de cette thématique familiale. Mais il s'agit d'un rêve littéraire, écrit. Plutôt d'un rêve éveillé (fantasme) et de sa transposition littéraire. On observe une condensation des intertextes shakespeariens. Le rêve est aussi fortement surdéterminé. La formule « Traduise qui peut » (p. 97) appliquée au texte de Shakespeare prend valeur emblématique⁹. Elle met en garde contre l'illusion d'une remontée facile à des causes profondes. Rappelons à ce propos la haute estime d'Aragon pour Freud¹⁰, mais la dérision dont il use pour évoquer le freudisme, application mécanique, traduction trop facile.

Avec la forclusion, on quitte la lecture symptomatique pour des stratégies d'évitement décrites par Lacan et qui trouvent un écho dans le titre en forme de calembour : « Comment taire ? » (p. 41) et en divers endroits du texte¹¹.

C'est dans cette lumière particulière qu'il convient de placer l'histoire de Montchrestien relatée dans les quatre chapitres de « Daniel ou le metteur en scène ». Pour expliquer son choix, Daniel conte à Romain Raphaël la vie de Montchrestien en commençant par sa mort :

-
8. Voir à ce sujet Roselyne Waller, *Aragon et le père, romans*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.
 9. Nous résumons ici la deuxième partie de l'article de Roselyne Waller, qui prend judicieusement dans son titre cette ambiguïté.
 10. Freud est situé à la même hauteur qu'Einstein et Rimbaud dans le *Traité du style* qui parle à leur sujet des grands « postes émetteurs » (*Traité du style*, 1928, Paris, Gallimard, rééd. « L'Imaginaire », p. 70).
 11. Voir *supra*, chapitre I.

Il y avait une fois à Falaise en Normandie un fils d'apothicaire appelé Mauchrestien et dit au lendemain qu'il mourut le poète Malherbe à M. de Pereisc ne fut sur lui rien trouvé d'écrit qu'un billet avec ce chiffre 7779 mais de savoir ce que cela voulait dire il n'y a moyen son valet même ne sait pas ou ne l'a voulu savoir ... De lui pour écrire modifiant le nom des siens de Mauchrestien en Montchrestien moins hérétique naquit la tragédie des *Lacènes* ou femmes de Laconie ayant l'absent sous-titre de *La Constance* (p. 212)

Daniel a de fortes raisons de s'identifier à ce Montchrestien, et de vouloir représenter sa pièce *Les Lacènes*, raisons que découvre progressivement son interlocuteur :

Voici que je comprends l'âge qui est le tien
Je calcule Impossible Et pourtant c'est écrit
Près du pli bleu que fait ici la veine un chiffre
Tatoué qui redonne mémoire aux mots dits
Tout à l'heure sans autrement y prendre garde

Au bras d'un enfant l'arithmétique azur des bagnes

7779

Quel âge avais-tu Daniel et tout à coup la vie entière a pris un sens
autre que des mots Autre est devenu le jour autre la nuit (p. 231)

De Montchrestien, le huguenot mort pour une cause perdue, à Daniel, déporté par les nazis qui réduisaient l'homme à un matricule, puis engagé comme son inventeur Aragon, jusqu'à l'aveuglement, on devine une série d'analogies qu'il ne s'agit pas ici de décrire en détail.

Ce qui retient l'attention en un premier temps est un corps absent, au propre ou au figuré, et les quatre chiffres auxquels il se réduit. Le corps de Montchrestien, tombé dans une embuscade, « percé de pertuisanes à la tête comme au ventre et l'épaule d'un coup de pistolet fracassée » connaît en un second temps une disparition plus radicale : il « se vit par la suite à la Brière auprès Domfront rompu disjoint grillé qu'on dispersât ses cendres au vent » (p. 214). Le billet à quatre chiffres est donc tout ce qui reste de ce corps supprimé.

Le matricule des camps répète symboliquement cette négation qui s'étend encore, par métaphore, à l'auteur de *Théâtre/Roman*. Faut-il à tout prix chercher un code et une traduction ? Ne convient-il pas plutôt de s'arrêter sur l'impossible équivalence du chiffre et du corps, de méditer sur cette proposition de Lacan, exactement contemporaine : « tout abord du Réel est tissé par le nombre¹² » ? Le Réel, en langage lacanien est le non symbolisable, comme le corps, en un sens.

Libre au lecteur de chercher sous cette série de chiffres des équivalences, d'entendre quelque chose comme un mètre impair perturbé par la variation du quatrième chiffre, ou de s'aventurer s'il le souhaite dans une hypothétique traduction numérologique. Gageons que dans l'esprit du texte qui nous intéresse, plus importante est peut-être en un premier temps la reconnaissance de l'impasse interprétative.

L'approche métaphorique/ analogique : 7.7.7.9. ou la circulation des signifiants

Les deux parties du livre, « L'homme de théâtre » et « l'Écrivain » mettent néanmoins en correspondance le roman du personnage et l'aventure de l'écriture, réalisant une approche poétique de l'indicible. On passe du corps à l'œuvre au corps œuvré et l'on se rapproche de ce que Didier Anzieu avait nommé « le corps de l'œuvre¹³ », montrant que l'idiolecte auctorial, le grain de la voix, pour parler comme Barthes, s'élaborent dans l'interférence d'affects, partiellement liés au corps par le jeu des pulsions, et de discours venus de la société et retravaillés par la langue de l'auteur.

De Montchrestien à Aragon, grâce aux relais fictifs de Cléomène, héros de la pièce *Les Lacènes*, de Daniel et de Romain Raphaël, s'établit un réseau de correspondances. La série « 7.7.7.9. » n'est plus formule chiffrée à traduire précisément, elle devient l'emblème du monstrueux historique et de l'autre indicible. Cependant les analogies circonstanciées entre les sujets sont indiquées. Il n'est pas

12. Lacan, *Séminaire XXII*, 1974-1975, transcription recueillie sur le site de Serafino Malaguarnera (http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/22-RSI/RSI1401975.htm)

13. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

indifférent d'apprendre que Montchrestien fut aussi l'auteur « de ce *Traité de l'œconomie politique* par quoi chez nous débute une science qui donna le travail pour la source des richesses » (p. 214). Un précurseur de Marx, en quelque sorte. Ou que selon l'argument des *Lacènes* résumé/rêvé par Daniel/Aragon, Cléomène condense les traits du réformateur social et du tyran personnel : « l'héritier du tyran que voici roi reprend le chemin des pauvres et si bien qu'en lui les peuples salueront continué Lycurgue ». Mais « Un jour / [...] pour lui viendra d'en lui-même confondre son pouvoir et le peuple » (p. 208). Cléomène préfigure ainsi Staline et le destin de l'Union soviétique, tandis que la fascination de Daniel pour le duo Montchrestien/Cléomène, s'alimente à un destin personnel qui conduit de l'expérience des camps nazis à l'engagement communiste :

Daniel quel âge avais-tu quand ta peau fut au plus tendre marquée
[...]

Peut-être t'avaient-ils là-bas brisé les dents peut-être est-ce là-bas que
tu pris fureur d'un monde autre toujours qu'il ne t'était donné D'un
monde par toi par je ne sais quel monstre ta folie engendré Rebâti
Peut-être (p. 228).

La coïncidence des figures du tyran stalinien et du communiste radicalise l'autocritique implicite¹⁴ et demeure problématique pour qui se souvient du prix du sang payé par de nombreux militants communistes dans la Résistance à Hitler. Mais il ne s'agit pas tant de superposer, à l'instar de théoriciens parfois trop pressés, que d'articuler et de donner au lecteur à méditer certaines résonances, sans gommer ce qui différencie les figures poétiquement mises en relation. Ainsi ce Montchrestien qui épousa sur le tard la cause des huguenots se trouve pris dans un réseau d'implications personnelles qui suggère une figure complexe mêlant l'aventurier au politique :

14. Lire à ce sujet Maryse Vassevière, « Autofiction et mentir-vrai chez Aragon : les aveux de la génétique », dans *Genèse et autofiction*, Actes du séminaire « Autobiographie » de l'ITEM, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Bruxelles, Academia Bruylant, 2008.

Et sur ce temps où grandit Anthoine où se croisent les poignards le meurtre est de droit passent les bandes adverses par les villages incendiés ce temps d'Agrippa d'Aubigné qui fut à Montchrestien sa jeunesse mêle-t-il sans doute les convictions les ambitions les entreprises lui qu'on chasse de France pour un duel triché [...] ou [...] qu'on soupçonna de faire de la fausse monnaie [...]. (p. 213-214)

À la radicalité d'un André Green soulignant dans *Le Travail du négatif* l'inaccessibilité de l'inconscient présent seulement comme trace, il conviendrait peut-être d'opposer la position plus souple de Lacan qui refuse la traduction univoque mais semble souvent plaider pour une surdétermination, perceptible dans le réseau. Ce qui s'imposerait à l'esprit, par-delà la diversité des destins mis en résonance, serait le désordre suggéré par la duplication imparfaite d'un mètre impair, mètre baroque : « 7.7.7.9. ». Un passage des *Écrits* lui fait écho :

Le moi de l'homme moderne a pris sa forme [...] dans l'impasse dialectique de la belle âme qui ne reconnaît pas la raison même de son être dans le désordre du monde.¹⁵

L'accord/désaccord des vies humaines trouve dans le théâtre un terrain d'expression paroxystique. L'impossible confusion des expériences cède la place à un tiers précieux : l'échange. Le discours de Daniel expliquant à Romain la destinée de Montchrestien s'interrompt sur un décrochement narratif à valeur allégorique :

Les grincements du paysage font éclater le monologue en mille éclats perçants Aussi quelle idée est-ce là de parler des Tragédies de Montchrestien à l'aisselle d'un de ces lieux nouveaux récemment baptisés échangeurs où plusieurs routes font gestes de danseuses autour de nous et descendant leurs bras se croisent comme ficelles sur un paquet postal d'où s'en vont les chemins dépelotonnés ainsi que toutes parts d'un costume des fils arrachés

15. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, I, p. 161

tandis que gesticulent à angle droit les embrouilleurs de carrefours
(p. 214-215)

Entre les vies humaines qui se croisent dans la lecture des œuvres et s'agrègent dans l'expérience théâtrale, se produit dans le meilleur des cas quelque chose comme un échange. L'écriture-lecture devient corps composite, porteur de l'effervescence du multiple, comme le suggère l'image de l'échangeur résolue en pantin ou en marionnette. Dans la diversité des corps vivants, désirants et parlants ne subsiste peut-être qu'un dénominateur commun : l'idée d'un enracinement physique dans le réel. Une seconde intuition poétique en offre la formule dans un aphorisme démarquant le poème en prose de Baudelaire, « *Anywhere out of the world* ». Le narrateur reprend – récrit – en écho : « Ailleurs n'importe où dans le monde » (p. 215). Serait-ce la formule de l'expérience littéraire ?

Pour que cette expérience ait tout son sens, il convient de penser au bout de la chaîne le lecteur dans sa corporéité et comme entité distincte du couple auteur-texte. Le chapitre « L'Anonyme » (fin de I) semble en faire l'annonce : « L'Homme écrit du roman n'a d'existence que pour autant qu'il devienne l'homme lu » (p. 386).

L'arrière-texte Ponge comme hypothèse interprétative du retour à Montchrestien

On peut encore, donnant à l'arrière-texte lectoral¹⁶ toute son efficence, risquer une hypothèse qui rétablirait ici quelque chose comme le chaînon intertextuel manquant. C'est alors le nom de Ponge qui peut-être devrait être prononcé comme le quatrième terme d'un rapport d'équivalence et l'une des clefs possibles de l'exhumation d'un auteur ancien presque tombé dans l'oubli. Aragon serait à Montchrestien ce que Ponge affirma quelque dix ans plus tôt vouloir être vis-à-vis de Malherbe, un écho et un continuateur de l'époque moderne. *Pour un Malherbe*, livre somme, avait en 1965 pris des allures de manifeste poétique et fut reconnu comme tel par la nouvelle

16. Voir à ce sujet, *L'Arrière-texte*, *op. cit.*

avant-garde de Tel Quel, celle-là même qui avait pris avec Aragon des distances. La référence Malherbe devient sous la plume de Ponge l'emblème de la lutte contre le lyrisme comme profusion, de la maîtrise de la langue dans l'adéquation à la chose dite. Un ordre conquis sur le désordre, incompatible avec toute altération de la parole.

Si le nom de Ponge est tu, il n'est pas interdit de supposer que *Théâtre/Roman* constitue, souterrainement, quelque chose comme une réplique esthétique au *Pour un Malherbe*¹⁷ pongien. Malherbe, quant à lui, est bien présent. L'anecdote de la mort de Montchrestien vient de sa correspondance avec Monsieur de Pereisc, assez longuement citée. Contre Malherbe classique Aragon postule un Montchrestien baroque. Il s'éloigne de la lecture universitaire qui en fait souvent un disciple de Malherbe. René Fromilhague, par exemple, évoque un Montchrestien corrigeant son exubérance baroque grâce aux conseils de Malherbe¹⁸. Françoise Charpentier, dans un sens qui converge avec la lecture aragonienne, souligne dans l'œuvre de Montchrestien, l'idée de l'inconstance du monde et des choses¹⁹. Elle note encore que « le courage, [chez Montchrestien] est une disposition qui relève presque autant du corps que de la psyché²⁰ ».

Sans doute faudrait-il enfin, pour donner consistance à cette hypothèse, songer à un autre acteur présent-absent, Jean Ristat, Ristat, l'ami et témoin des dernières années d'Aragon, qui joua un rôle de premier plan dans la publication, à partir de 1974, de *L'Œuvre poétique*²¹, Ristat, interlocuteur important de Ponge dont il accueillit les textes dans sa revue *Digraphe*, publiant notamment en 1977, la

17. Voir à ce sujet *infra*, chapitre 3.

18. Selon Fromilhague, qui suit en cela la leçon de Raymond Lebègue, Montchrestien aurait subi l'influence de Malherbe au point de corriger sa pièce *La Sophonisbe* entre 1596 et 1601, après la rencontre avec son aîné (René Fromilhague, *La Vie de Malherbe, Apprentissages et luttes (1555-1610)*, Paris, Armand Colin, p. 151) : correction de certaines rimes (association voyelles et diphthongues, rimes d'homonymes), et influence de la philosophie stoïcienne des *Consolations*.

19. Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste, Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1979.

20. F. Charpentier, *ibid.*, p. 69.

21. Aragon, *L'Œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, 15 volumes, 1974-1981.

version longue du poème *La figue*, sous le titre *Comment une figue de paroles et pourquoi*²².



Le corps, dimension majeure de l'art, fait donc l'objet d'une attention exceptionnelle dans *Théâtre/Roman*. Aux nombreuses approches verbales s'ajoute, plus profonde et plus secrète, une mise en abîme poétique de son inaccessibilité comme référent barré, dont le billet « 7.7.7.9. » donne la version emblématique. On touche ainsi à l'une des limites de l'exploration arrière-textuelle contrainte de décrire le seuil au-delà duquel il ne lui est pas possible d'aller.

C'est bien à la poésie qu'Aragon assigne la fonction de transgresser les limites de l'indicible, en accueillant au sein de l'écriture ce chaos qui la met en péril, en organisant à l'échelle de l'Histoire et du monde une rêverie sur les destinées humaines croisées. Par ce biais, Aragon sort de sa solitude tragique pour se trouver des frères en humanité et donne à sa folie individuelle une plus large dimension. Cet envahissement de l'écriture par le délire du corps et de la psyché est délibérément anti-pongienne ; un tel contrepoint relève, si on lui accorde quelque crédit, d'une des autres acceptions de l'arrière-texte, celle d'un intertexte caché.

Il y a lieu, sans doute, de considérer *Théâtre/Roman* comme le dernier grand manifeste littéraire d'Aragon et de lui appliquer cette ultime définition de la « volonté de roman » glissée dans les dernières pages : le roman présente le « double caractère contradictoire d'expliquer et de compliquer » (p. 508). Les catégories génériques ici repensées tendent à se rejoindre : poésie, roman, critique, même, toutes engagées dans un processus de connaissance. Cela peut s'appliquer par extension à la théorie de l'arrière-texte. La réflexion littéraire sur l'arrière-texte aurait-elle quelque chose à voir avec un « roman de la lecture²³ » ?

22. Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, « Digraphe », 1977.

23. Voir à ce sujet notre essai, *Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004.

Chapitre 3

Histoire

L'énigme Montchrestien dans *Théâtre/Roman*

La place accordée à la tragédie de Montchrestien, *Les Lacènes*, au cœur de *Théâtre/Roman*, ne laisse pas de surprendre, tant la notoriété de ce baroque écrivain à l'aube du XVII^e siècle demeure confidentielle dans les Histoires littéraires. Sans le secours du fac-similé de l'édition Plon de 1891, la seule qui fournisse une version lisible des tragédies publiées en 1604, la lecture de Montchrestien tiendrait aujourd'hui encore de l'exploit. Mais vint Aragon et après lui quelques critiques avertis s'intéressèrent à l'énigme de ce réemploi¹. Il nous semble qu'un peu de place demeure pour risquer une hypothèse complémentaire, arrière-textuelle.

Théâtre/Roman représente un excellent outil pour ce genre d'investigation, notamment dans deux de ses dimensions : les circonstances historiques et le corps, comme composantes du mécanisme de création.

On peut y observer un arrière-texte représenté, en lien avec les métiers du théâtre, acteur et metteur en scène, dont le romancier propose une étude intéressante. Le théâtre n'est donc pas à entendre, comme on le fait parfois, dans sa seule dimension métaphorique liée aux dédoublements de l'énonciateur. L'essentiel des données qui nous intéressent figurent dans le long chapitre « Daniel ou le Metteur en scène », structuré en quatre parties (p. 191-231).

Le chapitre suit le fil d'une répétition théâtrale, associant le metteur en scène à l'acteur Romain Raphaël dans le projet de jouer *Les Lacènes*. L'arrière-texte lectoral ainsi dédoublé se frotte à celui de l'écrivain Montchrestien, imaginé à travers son texte.

1. Citons les articles de Noël Martine, « La notion de théâtre dans *Théâtre/Roman* », *RCAET*, n° 5, 1994 ; de Maryse Vassevière, « Autofiction et mentir-vrai chez Aragon : les aveux de la génétique », dans *Genèse et autofiction*, Actes du séminaire « Autobiographie » de l'ITEM, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Bruxelles, Academia Bruylant, 2008.

De cet arrière-texte exposé, comme en abîme, on passera à celui de l'écrivain Aragon, implicite, qu'il incombe au commentaire critique de mettre au jour. On reviendra ce faisant à l'énigme des *Lacènes* en explorant les coulisses de l'écriture, ce qui amènera à déplacer la réflexion sur le terrain de l'esthétique.

Le théâtre, dans la peau de l'autre

S'il revient au lecteur de mettre au jour dans son propre texte de lecture² l'arrière-texte auctorial, c'est le texte de l'auteur qui assume cette fonction dans le cas de la mise en abîme. Pas tout à fait de la même manière, toutefois. Le texte critique est gouverné par les principes de l'exposé raisonnable qui régit implicitement les études à caractère universitaire ; ici les paroles prêtées à l'acteur sont parfois versifiées, la prose du Metteur en scène s'avère « plus proche du délire ordinairement appelé poésie » (p. 205).

Le discours est néanmoins émaillé de termes à caractère métapoétiques tournant autour de l'idée d'arrière-texte : « Mais qu'importe en effet le texte, le contexte, le prétexte, le hors-texte ! » (p. 199). On peut y lire un signe de l'attention portée par Aragon à la théorie littéraire de son époque. « Prétexte » est repris page 204 dans son sens ambigu de déviation traitant l'œuvre comme accessoire, l'essentiel étant ailleurs. Pour comprendre le processus de création, « prétexte » ne vaut donc pas « arrière-texte », bien que ce mot ne soit pas prononcé mais en quelque sorte désigné en creux.

Le dédoublement de l'arrière-texte en ses deux formes, auctoriale et lectorale, est plus facile à saisir dans le cas de la représentation théâtrale. Il implique une mise en écho des circonstances selon la triple temporalité de la diégèse, de l'auteur et du lecteur, lui-même dédoublé en acteur et metteur en scène. Cléomène le réformateur de Sparte dans l'histoire des *Lacènes* située en 220 avant J.-C. « voulut ramener dans Sparte les mœurs sévères de Lycurgue » (p. 213) comme les réformés, et avec eux Montchrestien, au sein de la chrétienté, quoi

2. Voir à ce sujet *L'Arrière-texte*, *op. cit.*

que le combat de ce dernier soit peut-être en partie douteux³. Aragon joue aussi sur le décalage inhérent à toute projection. Cléomène devenu tyran pour avoir confondu « son pouvoir et le peuple » (p. 208) représente par ailleurs une lointaine image de Staline, dont la trajectoire n'est pas étrangère à Daniel, l'ancien déporté qui prit « là-bas [...] fureur d'un monde autre » (p. 228).

Cette interférence des arrière-textes qui permet au théâtre de se perpétuer, par variations scripturales sous la plume de nouveaux auteurs ou mises en scène renouvelées, correspond au leitmotiv « Ailleurs » (p. 215), qui trouve son plein sens dans la réécriture d'un des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire ainsi reformulé : « Ailleurs partout dans le monde⁴ ». Ce Baudelaire corrigé met en correspondance poétique les temps historiques au lieu de préconiser la fuite hors du monde.

L'Acteur est également la figure de lecteur idéale pour saisir le rôle du corps dans la création littéraire. La lecture de l'acteur se matérialise en profération et mouvements corporels donnant vie au personnage. Une sorte de transmutation physique s'opère avec « cette possession, cet envahissement de toi par un autre » (p. 210). L'acteur reproche au metteur en scène d'être la face intellectuelle de l'interprétation : « je suis là dans ma chair et mon sang Mon théâtre à moi qui dépend de l'ampleur de mon geste et ma voix des mouvements secrets de mon ventre mon charme » (p. 221). Mais s'il reste en retrait, le metteur en scène a aussi un corps. L'acteur le concède au passage : « Tout autre est mon mystère/ Que ce halètement de toi, cet emphysème de rouquin ». On entrevoit même une dimension sexuelle de sa fonction :

-
3. « Ce temps d'Agrippa d'Aubigné qui fut à Mauchrestien sa jeunesse [mêle] sans doute les convictions, les ambitions, les entreprises ». Le metteur en scène, porte-parole de l'auteur Aragon, enchaîne : « Or sur ce temps nous n'avons que regards brouillés nous voyons toute chose à la mesure de notre aujourd'hui nous condamnons sans savoir nous méprisons sans connaître et nous faut-il trancher de tout sur ce qu'il semble avoir été créature de Condé ou sur ce *Traité de l'économie politique* par quoi débute chez nous une science qui donna le travail pour source des richesses » (p. 213-214).
 4. Transposition à la manière de Ducasse du titre d'un des *Petits poèmes en prose* : « *Anywhere out of the world* ».

lui, le metteur (du verbe mettre), sa folie, sa salive, s'emparant de l'autre au point que cela prend parfois un caractère physique, et l'Acteur, s'il se révolte encore, pourtant cède, écoute, et se perd, se reprend. (p. 203)

De l'écrivain au lecteur, en passant par le personnage, l'acteur et le metteur en scène, aucune création – qu'elle soit première ou seconde⁵ – n'est désincarnée. La dimension charnelle de la littérature souvent oblitérée est ici au contraire manifestée.

On ne peut donc penser la relation littéraire en termes de communication, là où se produit, de l'auteur à ses lecteurs successifs, quelque chose de plus profond et mystérieux que figure bien l'image de l'échangeur, placée au centre du chapitre. Interrompant le récit de Daniel racontant à Romain Raphaël la vie de Montchrestien, le narrateur situe la conversation en voiture :

Les grincements du paysage font éclater le monologue en mille éclats perçants Aussi quelle idée est-ce là de parler des Tragédies de Montchrestien à l'aisselle d'un de ces lieux nouveaux baptisés récemment échangeurs où plusieurs routes font gestes de danseuses autour de nous et descendant leurs bras se croisent comme ficelles sur un paquet postal d'où s'en vont les chemins dépelotonnés ainsi que de toutes parts d'un costume des fils arrachés tandis que gesticulent à angle droit les embrouilleurs de carrefours (p. 214-215)⁶

L'échangeur peut se comprendre comme métaphore ou allégorie de la lecture. Il reprend l'image du corps avec « aisselle », « bras » et « costume » qu'il tresse à celle d'une communication brouillée, signalée par les « ficelles sur un paquet postal » s'achevant en « fils arrachés tandis que gesticulent à angle droit les embrouilleurs de carrefours ».

-
5. On appellera création seconde ou recreation la part de création interprétative incombant au lecteur.
 6. En italiques dans le texte. À propos de la métaphore de l'échange, voir notre article, « La littérature comme échange verbal différé : autour de *L'Écharpe rouge* (Yves Bonnefoy) », dans Christine Chollier, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.), *Paroles de lecteurs 2 Poésie et autres genres*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 13, 2019, p. 15-37

Dans cette vision de la lecture, la beauté représentée par les « gestes de danseuses », le dispute au grotesque : le corps figuré est aussi celui d'une marionnette transformant l'humain en pantin.

Cette méditation poétique sur la lecture et son avatar théâtral révèle l'attention aiguë portée par Aragon à cet art qu'il pratiqua peu en tant que compositeur de pièces de théâtre mais beaucoup en tant que spectateur, comme le montre notamment le chapitre sur les mises en scène successives de *Dom Juan*⁷.

Scène d'écriture aragonienne (conjecturée)

Nous pouvons à présent tenter d'aller plus loin et reprendre la question initiale. Pourquoi *Les Lacènes* ? Pourquoi Montchrestien ?

Un premier élément de réponse tient dans le billet chiffré trouvé sur le corps de Montchrestien, surpris dans une auberge de la forêt d'Andaine alors qu'il tentait de « lever une armée contre Louis XIII » (p. 214) par le sieur Turgot, partisan du roi. L'anecdote contée par Daniel à l'acteur lui vient, dit-il, d'une lettre « du poète Malherbe à M. de Pereisc : ne fut sur lui rien trouvé qu'un billet avec le chiffre 7779 mais de savoir ce que cela voulait dire il n'y a moyen son valet même ne sait pas ou ne l'a voulu savoir... » (p. 212). En sept étapes (p. 202, 212, 214, 216-217, 217-218, 228-231), le récit orchestre une montée dramatique vers un déchiffrement partiel, montée assurée par le leitmotiv : « Daniel, quel âge as-tu quel âge avais-tu ». On apprend finalement que Daniel est un survivant juif de l'holocauste sans doute déporté dans ses jeunes années : « Au bras d'un enfant l'arithmétique azur des bagnes 7779 » (p. 231). Le chiffre assurerait le lien douloureux entre la persécution des protestants et la déportation, commandant la fascination du metteur en scène pour la pièce de Montchrestien, à quoi il faut ajouter, comme on l'a vu, les analogies entre l'histoire de Cléomène et la trajectoire du militant communiste qu'il est devenu dans sa maturité : « peut-être est-ce là-bas

7. Il assista à de nombreuses représentations, seul ou en compagnie d'Elsa Triolet qui tint plusieurs années durant la chronique théâtrale des *Lettres françaises* (voir à ce sujet Elsa Triolet, *Chroniques théâtrales*, Paris, Gallimard, 1981).

que tu pris la fureur d'un monde autre toujours qu'il ne t'était donné
D'un monde par toi par je ne sais quel monstre de ta folie engendré
Rebâti Peut-être » (p. 228). Pour le lien entre expérience du nazisme
et engagement communiste, le metteur en scène est ici le double
transparent de l'auteur Aragon, bien que chez ce dernier la Résistance
ait remplacé l'expérience de la déportation.

L'énigme Montchrestien est-elle pour autant résolue ? Noël
Martine dont l'étude s'arrête en intertitre sur « Le mystère
Montchrestien » propose des compléments de réponse internes⁸.
Il explore la polysémie du titre *Les Lacènes*, dans sa double di-
mension christique – La Cène –, image du sacrifice, et théâtrale,
« la scène ». Il remarque avant nous l'attention portée par Aragon
aux recherches de son époque sur l'art théâtral⁹, en lien avec le tra-
vail d'un Henri Meschonnic sur l'articulation du langage au corps,
vue plus haut par un autre détour. Il commente encore la mention
du *Traité d'économie politique* écrit par Montchrestien, implicite-
ment posé en précurseur de Marx. Il interprète enfin la mention
des « jours épagonaux » comme emblème du mensonge idéologique
destiné à perpétuer la vérité d'un système – le système géocentriste
de Ptolémée – au mépris de sa discordance avec la réalité. Le texte
de *Théâtre/Roman* cultive l'allusion puisqu'il mentionne « Alexandrie
d'Égypte, en ce jour, tous les quatre ans désormais ajouté aux
cinq jours épagonaux¹⁰ » (p. 195), sans référence directe au nom de
Ptolémée, nom double qui désigne à la fois un souverain d'Égypte,
père de ce Philippator contre qui Cléomène et ses spartiates exilés se
révolteront en vain – c'est l'argument dramatique de la tragédie –, et
Claude Ptolémée, l'astronome.

8. Noël Martine, « La notion de théâtre dans *Théâtre/Roman* », art. cit., p. 173.

9. Des liens intéressants sont ainsi mis au jour entre *Théâtre/Roman* et les recherches
d'Artaud, de Grotowski sur un théâtre donnant à la représentation toute sa di-
mension charnelle.

10. Sur ce point emblématique du mensonge idéologique, il y aurait, selon
Noël Martine, reprise amplifiée d'un thème déjà abordé dans *Blanche ou l'oubli*
(Gallimard, p. 213). Le jour ajouté aux jours épagonaux signale le « modèle my-
thique » d'une idéologie fuyant sa confrontation avec la réalité (art. cit., p. 177).

Approfondissant le mélange de dit et de non-dit propre à la création, Maryse Vassevière ajoute des éléments grâce à l'exploration d'un avant-texte de *Théâtre/Roman* :

Il s'agit des trois feuillets du dossier génétique (complet au Fonds Aragon) de *Théâtre/Roman* qui sont à l'origine du chapitre « Daniel ou le metteur en scène ». Avec ces pages manuscrites obtenues par collage de plusieurs fragments, on assiste au passage de l'avant-texte au texte par le biais d'un intertexte (la pièce *Les Lacènes* de Montchrestien qui s'est d'abord intitulée *Les Lacédémoniennes*) qui fonctionne comme un incipit (un incipit de genèse, si on peut employer ce terme pour le distinguer de l'incipit définitif du roman), c'est-à-dire comme un embrayeur de fiction et, en corollaire, comme un embrayeur de narrativité.¹¹

Elle montre comment, « à propos de ces deux traumatismes [l'Holocauste et le stalinisme] fonctionne la dialectique mystérieuse de la mémoire et de l'oubli¹² ». L'horreur des camps, évoquée dans le poème « Chanson pour oublier Dachau¹³ », se trouve oubliée dans les romans de l'après-guerre. Mais l'argument des *Lacènes* intéresse aussi Aragon pour l'expression indirecte, par l'intertextualité et son système d'allusions voilées, du lien insupportable entre la barbarie nazie et la tyrannie stalinienne.

Ces deux articles nous montrent tout le parti expressif tiré par Aragon de l'intertexte Montchrestien sans répondre à la double énigme du billet – y a-t-il une réponse ? – et du choix de cet auteur.

Tentons d'avancer, sans perdre de vue que le billet trouvé sur Montchrestien désigne peut-être un « code d'insurrection¹⁴ », ce qui ne saurait être assimilé totalement au marquage effectué sur les déportés, comme signe de leur déshumanisation.

Du point de vue du personnage, dans la diégèse, la coïncidence des chiffres relève du fantastique. Mais elle trouve sa cohérence du

11. Maryse Vassevière, « Autofiction et mentir-vrai chez Aragon... », art. cit..

12. *Ibid.*

13. Poème du recueil *Le Nouveau Crève-cœur* (1948).

14. Maryse Vassevière, art. cit.

côté de l'auteur et au prix d'une certaine abstraction. Ce qui importe alors n'est plus la reproduction exacte des mêmes chiffres, mais l'équivalence chiffre/corps. L'anecdote de la mort de Montchrestien rapportée par Petit de Julleville, telle qu'Aragon a pu la lire dans l'édition Plon citée page 201, mentionne un billet énigmatique et le corps de la victime, « sur un échafaud, ses membres brisés sur un gril », « brûlé et réduit en cendres¹⁵ ». Un corps supprimé ou menacé de suppression et un équivalent chiffré : cette équivalence du chiffre et du corps indicible dans ce qu'il a de plus intime dépasse le cadre du crime historique. On relève en ce sens cette phrase de Daniel à l'acteur : « je te donnerai la scène d'un pays sauvage encore où vont les gens et le corps orné de cicatrices expriment cent secrets de la chair » (p. 217), phrase qui évoque des rites de scarification. En termes érotiques, le corps comme siège des pulsions, est encore associé au chiffre dans un vers du *Fou d'Elsa* relevé et commenté par Josette Pintueles : « La longue étreinte comme un chiffre dans la chair aux yeux versés¹⁶ ».

Cette équivalence d'un indicible corps et du chiffre trouve un prolongement théorique dans l'œuvre de Lacan, qui formule à peu près au même moment sa proposition : « Tout abord du Réel est tissé par le nombre¹⁷ ». Précisément, le corps touche à ce Réel, en tant qu'il est l'occasion d'une relation physique échappant à la symbolisation. Contentons-nous de mentionner ici l'estime réciproque que se portent ces deux « monstres sacrés » du monde intellectuel. Lacan cite dans son séminaire *Le Fou d'Elsa*, et Aragon qui le pastiche par endroits écrit par exemple cette phrase on ne peut plus lacanienne : « dans ce que je vois, il y a toujours ce que je ne vois pas » (p. 222). *Théâtre/Roman*, exploration poétique de la psychose...

15. Louis Petit de Julleville, Notice, dans *Les Tragédies de Montchrestien*, [Paris, Plon, 1891, nouvelle édition d'après l'édition de 1604], réimpression Hachette livre d'après la Bibliothèque numérique Gallica, p. XXXV.

16. Vers du poème « Et si beau que me fût le jour » commenté par Josette Pintueles dans *L'œuvre au défi, Aragon et la constitution de l'Œuvre poétique*, Thèse, université Paris VII, dir. Nathalie Piégay, 2012, p. 68-69.

17. Jacques Lacan, *Séminaire XXII*, 1974-1975, transcription recueillie sur le site de Serafino Malaguarnera (http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/22-RSI/RSI14011975.htm)

Voilà donc un nouvel élément versé au dossier de cette énigme indéchiffrable. Peut-être l'indéchiffrable figure-t-il une part de ce qui se joue dans la relation littéraire par le biais de la lecture : la saisie de l'autre comme entité partiellement irréductible à soi.

Abandonnant les pistes de l'histoire et de la psychanalyse, on peut encore proposer un ultime élément externe renvoyant à des questions d'ordre esthétique. Derrière l'intertexte Montchrestien, relayé par Malherbe, nous proposons d'entendre le nom de Ponge, non prononcé, mais peut-être présent de façon au moins latente dans l'esprit de l'écrivain Aragon. Par cet intertexte caché ou latent¹⁸, on toucherait à une autre dimension de l'arrière-texte, accessible seulement au prix d'un effort d'enquête et de contextualisation. Nous proposons de lire *Théâtre/Roman* comme la réponse différée à *Pour un Malherbe*, livre publié par Ponge en 1965 et qui a été compris par la nouvelle avant-garde, au premier chef par le groupe Tel Quel, comme manifeste esthétique. Si le nom de Ponge est absent, celui de Malherbe revient en deux endroits, précédant même celui de Montchrestien :

que vient faire en tout cela ce nombre de quatre chiffres que mon Daniel semble poser sur toute son histoire [...] et cette référence étrange au sire de Malherbe, d'où lui vient ce 7.7.7.9 (p. 202)

Pour étayer notre hypothèse, il nous faut évoquer sommairement le rapport complexe entre les deux écrivains durant ce qu'on peut appeler la décennie Tel Quel (1960-1970). Les rapports sont en vérité beaucoup plus anciens. Les deux hommes ont appartenu au même parti durant la Résistance, puis Ponge s'est éloigné dans l'après-guerre, cherchant à affirmer une voix poétique propre dans une posture anti-lyrique pensée sous le double modèle de Lucrèce et des classiques revisités. Son *Malherbe* est loin de coïncider avec celui des dix-septémistes... Les deux écrivains ont presque le même âge mais la notoriété est beaucoup plus récente pour Ponge. À tel point que, pour le premier numéro de *Tel Quel*, les responsables de la revue lui demandent son poème *La Figue* comme emblème de la nouvelle

18. Voir à ce sujet, *L'Arrière-texte*, *op. cit.*

avant-garde poétique. C'est encore de Ponge que Philippe Sollers sollicite en 1967 un *Entretien* ensuite publié¹⁹.

Aragon qui dirige de son côté *Les Lettres françaises* regarde cette revue sans agressivité et avec une attention teintée d'humour, n'hésitant pas à lui rendre hommage dans « Un Parnasse à bâtons rompus », article de 1962 :

Coudol appartient à ce groupe, ou appartenait, les choses vont vite avec la jeunesse, qui est peut-être le premier, depuis les temps de la revue *Littérature*, à avoir une figure à lui dont, bien entendu, le CREDO se lit au titre qu'il a choisi pour sa revue, ou le programme, Tel quel, qui vous a l'air d'un défi non critique, et qu'on aurait tort de prendre seulement pour une profession de foi de la tranche de vie. Le phénomène groupal suppose toujours un lieu commun d'admiration, des drapeaux, à quoi l'on se compte. C'est ainsi qu'en notre temps, nous avons déclaré nos couleurs : Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Barrès. Ces jeunes gens d'aujourd'hui nous jettent à la figure Proust et Joyce, Valéry et des vivants, Ungaretti, Ponge...²⁰

La relation Aragon-Ponge durant cette décennie semble faite d'observation à distance, mélange de considération, de silences, de petites piques, et de convergences pas toujours connues. Les deux ont soutenu Philippe Sollers à ses débuts. L'éloge généreux de son premier roman *Une curieuse solitude* dans *Les Lettres françaises* a représenté un soutien de poids. À propos de Ponge, Jean-Marie Gleize écrit :

L'irritation profonde de Francis Ponge vis-à-vis de la NRF va peu à peu se cristalliser autour de l'affaire des *Lieux d'aisances*. Philippe Joyaux [Sollers] avait jadis écrit sous ce titre une assez magnifique

19. Francis Ponge, *Entretien de Ponge avec Philippe Sollers* [1967], Paris, Gallimard/Le Seuil, 1970.

20. Aragon, « D'un Parnasse à bâtons rompus », *Les Lettres françaises* du 12 avril 1962, repris dans *L'Œuvre poétique* en 15 volumes, Paris, Le Livre Club Diderot, 1974-1981, XIII, p. 388.

prose, très aragonienne de ton (celui du *Traité du style*), dont Francis Ponge s'était fait tout aussitôt le défenseur et le héraut.²¹

Dans cette considération à distance, il faudrait encore prendre en compte l'intérêt très marqué de Jean Ristat pour Ponge. Après la rupture de ce dernier avec *Tel Quel*, Ristat lui consacra un numéro de sa revue *Digraphe*. *Digraphe* publiera en 1977 la version laboratoire de « La Figue » sous le titre *Comment une figue de paroles et pourquoi*.

La considération, toutefois, ne signifie pas le renoncement à ses propres positions. L'article de 1962 enchaînait sur cette remarque à propos de la figure de proue de la nouvelle avant-garde : « Il est, voyez-vous, et personne ne s'en avise, le dernier poète néo-parnassien, ou le premier néo-parnassien, si cela doit reprendre²² ».

Dans cette perspective, l'élection surprenante de Montchrestien, peut se comprendre encore de deux façons. Elle relève d'une part d'une révision anticonformiste des valeurs littéraires établies : « et sans qu'on l'ait jamais su y aurait-il eu naguère un Shakespeare français » (p. 198). La fin de la notice de Julleville, non reprise dans *Théâtre/Roman* mais qu'Aragon a certainement lue, fait écho à cette idée :

La nature l'avait fait poète, autant, et plus peut-être, que Malherbe. Il est oublié, Malherbe est immortel. Cependant, qu'aurait-il laissé, Malherbe, s'il eût cessé d'écrire, comme fit Montchrestien, après la vingt-cinquième année ?²³

L'autre enjeu de la référence Montchrestien, plus essentiel, nous semble consister à le placer au cœur du dispositif textuel comme contrepoint au *Malherbe*, jadis triomphant et aujourd'hui à nouveau érigé en sommet de l'art littéraire. *Théâtre/Roman* serait alors la réplique esthétique silencieusement donnée au livre de Ponge. Sans doute son auteur y exprime-t-il à l'approche de la mort un désarroi

21. Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 209.

22. Aragon, « D'un Parnasse à bâtons rompus », art. cit., p. 390.

23. P. De Julleville, *op. cit.*, p. XXXVII.

plus fort que jamais, mais la transposition esthétique de ce désordre intérieur atteint en même temps un sommet poétique.

Contre un art transcendant les circonstances, il réaffirme la volonté d'articuler littérature et Histoire. Ainsi résonne le désordre intérieur du poète, en écho à d'autres désordres, semblables et différents. Il ne s'agit pas, comme le Malherbe tant vanté par Ponge, de dominer par l'expression poétique le désordre des émotions, mais au contraire d'ouvrir le langage au chaos affectif, pour lester la parole de son poids d'humanité. C'est aussi, contre le classicisme triomphant, la veine baroque qui parcourt le texte d'un bout à l'autre, amorcée par l'épigraphe empruntée à Rotrou à l'incipit, relayée par Montchrestien et reprise en écho, de façon plus originale par une citation de Paul Keineg, poète breton des années 1960, au *desinit* de l'œuvre : « JE N'ATTENDS RIEN DE LA VIE QUVN BRVIT BRISÉ DE CHARRETTES ». Ici, le chaos thématique marque seulement sa trace dans le signifiant par l'interpolation des lettres « U » et « V ». Contre le principe d'unité, la veine baroque joue de l'hétérogénéité du monde dans ses transpositions littéraires. La longue citation de Montchrestien, page 199, est donnée comme « un aperçu de la diversité des langages » se heurtant dans le texte. Une première mention approximative de la phrase de Keineg figure à la page précédente : « des mots où vas-tu les chercher qui font un bruit de charrettes » (p. 198). Les deux écrivains, aussi peu connus l'un que l'autre, sont donc intimement associés. Keineg, écrivain atypique à la vie mouvementée, serait-il un Montchrestien du vingtième siècle ? La conjecture Malherbe-Ponge vaut ce que valent toutes les conjectures : par la cohérence des propos et de ce qu'ils peuvent éventuellement éclairer.



L'enquête arrière-textuelle aura donc apporté quelques éléments de réponse à la double énigme de l'intertexte Montchrestien dans *Théâtre/Roman* : énigme interne posée par le billet « 7.7.7.9. », énigme structurale liée à la fonction cardinale accordée à un texte méconnu au sein de l'œuvre. Confirmant l'importance de l'arrière-plan historique déjà exploré par d'autres études, l'investigation a permis

d'approfondir la réflexion sur le rôle du corps dans la création, rôle exemplifié par le théâtre comme genre ou métaphore de l'écriture. L'hypothèse Malherbe-Ponge, enfin, représente une autre dimension de l'arrière-texte, négligée par les théories courantes de l'intertextualité, celle d'un intertexte latent. Elle mobilise au passage des données d'histoire littéraire nécessaires pour appréhender la dynamique secrète du processus esthétique de création. Une part de conjecture est peut-être nécessaire pour saisir « la profondeur des lignes écrites, l'autre dimension de la chose créée²⁴ ».

On ne saurait prétendre avoir résolu l'énigme en son entier. Il apparaît toutefois que sur la scène créative, dont la conversation entre le Metteur en scène et l'Acteur est la représentation en abîme, s'articulent au moins trois données hétérogènes : le rapport à l'Histoire, le rapport à l'Art, et le corps, lien indispensable ordinairement occulté mais poétiquement suggéré.

Dans la double implication arrière-textuelle qui régit la relation littéraire entre auteur et lecteur, le corps est le point aveugle à partir duquel s'appréhende l'altérité. Ce corps de l'autre imaginé n'est pas seulement celui des personnages, ces simulacres, il est aussi celui d'autres écrivains vivant l'expérience de la présence au monde : potentiellement « ailleurs partout dans le monde ».

Jouant une dernière fois de la dialectique entre composition et décomposition, *Théâtre/Roman* nous donne à éprouver un beau désordre qui n'est pas une aventure singulière.

24. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 145.

Chapitre 4

Voix

Arrière-texte et voix d'auteur : Aragon/Ponge, deux cas antithétiques ?

« *Au lieu de (la) mémoire, dire (l')armoire* »
Francis Ponge (*Comment une figure de paroles*)

Entre mort et résurrection, la notion d'auteur a connu depuis cinquante ans nombre de vicissitudes sans pour autant disparaître du langage courant. Trois acceptions principales subsistent. L'auteur peut désigner le sujet biographique censé avoir écrit une œuvre ; on le confond parfois avec l'écrivain socialement reconnu et vivant éventuellement des revenus de sa plume, grâce aux droits liés à la signature de l'œuvre ; l'auteur est enfin associé à l'idée de transformation apportée au langage ordinaire par une pratique créatrice, pratique qui métamorphoserait le sujet existentiel pour le faire advenir dans l'écriture. On aura reconnu dans les sens 2 et 3 deux des étymologies possibles du mot : *auātor* = celui qui détient l'autorité (*auātoritas*) par la signature, ou celui qui augmente, du verbe *augere* (faire croître)¹.

C'est ce troisième sens qui nous intéresse ici. Faut-il adopter un des vocables essayés par la théorie littéraire pour mieux cerner le processus d'invention scripturale ? (In)scripteur, narrateur extradiégétique, auteur impliqué, énonciateur, figure d'auteur : les tentatives ne manquent pas. Prenons garde au fait que les inscriptions manifestes d'un auteur, intervenant ou non sous son patronyme, ne sauraient se confondre avec l'ensemble des procédés d'écriture permettant dans le meilleur des cas de l'identifier par ses textes.

Aussi proposons-nous d'utiliser la notion de voix d'auteur. Elle se rapproche de l'auteur impliqué adapté de Wayne Booth, mais

1. Alain Rey, *Le Robert, Dictionnaire Historique de la langue française* en deux volumes, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, I, p. 145.

l'implicit author, dans le livre de référence², concerne surtout la fiction, donc des œuvres narratives. La voix d'auteur croise de près aussi l'énonciateur de Dominique Maingueneau³, mais il ne s'agit pas tout à fait de communication, dès lors qu'il y a création, « effet auteur » inscrit dans un texte. La voix d'auteur est à rapprocher de ce que Laurent Jenny désigna comme la « parole singulière⁴ » ou de ce que Roland Barthes appela le « grain de la voix⁵ ». Paradoxe et avantage du terme « voix » : pris dans le sens figuré de marque imprimée au langage écrit ou oral et non au sens acoustique, il signale cependant la trace, dans le texte lu dont l'énonciateur n'est pas charnellement présent, d'un corps écrivant. Une voix, par ailleurs, n'existe que si elle est entendue, ce qui correspond bien à la dimension intersubjective de la pratique littéraire.

L'arrière-texte⁶ essaie de reprendre la question du seuil qualitatif séparant le sujet biographique de la voix d'auteur ou si l'on veut de la littérature au sens moderne comme « manifestation du langage en son épaisseur⁷ », rencontre, par texte interposé, d'une altérité subjective. Il est à comprendre comme conjecture raisonnée faisant dialoguer avec le texte un double arrière-plan, celui du sujet auteur et celui du lecteur, le second interprétant la voix du premier en produisant son propre texte.

Aragon et Ponge nous serviront de guides pour illustrer cette réflexion centrée sur deux œuvres de leur dernière période. *Théâtre/Roman*⁸ (1974) et *Comment une figure de paroles et pourquoi*⁹ (1977) frappent par leur dissemblance : un roman atypique et un poème non moins curieux dans sa forme ; un texte du *Je*, démultiplié et problématique, poussant à son comble le brouillage identitaire et un

-
2. Wayne Booth, *The Rhetoric of fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961.
 3. Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.
 4. Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1995.
 5. Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1981.
 6. Voir à ce sujet, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *L'Arrière-texte. Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.
 7. Michel Foucault, *Dits et écrits*, [1966], Gallimard, « Quarto », I, p. 530.
 8. Édition de référence : *Théâtre/Roman*, Gallimard, 1974 ; rééd. Gallimard, « L'Imaginaire », 1998.
 9. Édition de référence : *Comment une figure de paroles et pourquoi*, [dossiers de la figure], Paris, Flammarion, « Digraphe », 1977.

texte de la célébration de l'objet, reléguant de façon narquoise le sujet au second rang mais réintroduisant dans sa signature un jeu romanesque sur un nom fictif d'auteur.

L'analyse des voix littéraires perceptibles dans les deux textes sera complétée par un éclairage arrière-textuel qui amènera à s'interroger sur un partage éventuel de la fonction de sujet créateur.

Postures et voix, mort et résurrection de l'auteur

Un précadrage de la voix est à envisager, la plupart des lecteurs abordant ces textes de la maturité avec une certaine idée de leur auteur liée à une connaissance minimale : pour le commun des amateurs de littérature, Aragon est ainsi le poète des *Yeux d'Elsa* ou du *Fou d'Elsa*, Ponge, le poète du « Galet » ou de « La Pomme de terre ». La posture lyrique et la posture anti-lyrique se répondent comme l'objet fait contrepoint au sujet.

Entrons dans la chair de l'écriture pour vérifier ce qu'il en est ici. Ponge oscille entre la voix « impersonnelle » (celle du *Parti-pris des choses*) et la voix de l'écrivain commentant son écrit en cours d'élaboration : « Ainsi de l'élasticité à l'esprit des paroles, et de la poésie comme je l'entends. » (p. 179). Mais les phrases supposées objectives ne le sont pas véritablement. La figue est associée à des sensations visuelles, tactiles et gustatives ; le jeu humoristique sur la « pauvre gourde », la métaphore de « l'autel », riche de connotations, signalent le travail du sujet écrivain. Il y eut une part de méprise dans l'éloge de Sartre associant l'écriture nouvelle de Ponge à un effacement de l'homme au profit des choses¹⁰.

Aragon met en scène un sujet omniprésent dont l'identité tend à s'effondrer. Le LEVER DE RIDEAU (I, « L'Homme de théâtre ») s'ouvre sur une pseudo didascalie rédigée par un narrateur impersonnel, cédant la place dans un fondu enchaîné à une sorte de monologue intérieur de l'acteur Romain Raphaël :

10. « L'homme et les choses », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

Un homme comme un autre. Un chapeau qu'il ne met plus accroché à la patère. [...] Des haltères ont roulé au pied. De l'époque où je croyais à la gymnastique. Mais j'ai renoncé au genre hercule, personne ne jetait de sous sur le tapis. C'est entendu, j'ai un physique de théâtre. (p. 19)

L'acteur reçoit les mystérieuses visites du Vieux de l'escalier. Lequel des deux a imaginé l'autre ? Le discours du personnage est infiltré par des données anachroniques empruntées à l'univers de l'auteur. Le roman dans sa logique de cohérence identitaire est miné par la catégorie du théâtre. La seconde partie (« L'Écrivain ») met en scène une voix englobante et distincte de celle de l'écrivain Aragon. Elle est attribuée en note à un certain Pierre Houdry, le même qui apparaît en personnage romancier dans *La Mise à mort*¹¹. Cette voix cherche dans une cohérence poétique à dépasser le couple théâtre/roman. Ce sera l'image du « falun des rêves » qui peut se lire contradictoirement comme sublimation et négation/dépossession du sens dans la parole poétique.

D'un texte à l'autre, la consistance du sujet parlant n'est pas où l'on pourrait croire.

Les voix des deux auteurs mélangent les genres et les formes. Ponge alterne prose et versification, réinventant la poésie contre les définitions connues : « J'avoue ne trop savoir ce qu'est la poésie, mais par contre assez bien ce que c'est qu'une figue » (p. 134). Il cultive le métalangage, joue du modèle musical auquel renvoie l'« art de la figue » et du registre philosophique : le sous-titre « consolation matérialiste » annonce l'hymne aux choses et l'hommage indirect à Boëce¹² et à Lucrèce, entre autres. La poésie se veut somme de savoirs sur le réel et convoque un instant pour dire son objet le physicien Lupasco (p. 18).

Aragon élargit le brassage des genres dans un livre mêlant roman, théâtre, poésie, théorie de la poésie, du roman comme théâtre et du discours comme parole alliant maîtrise et dépossession.

11. « Le Carnaval », deuxième des trois *Contes de la Chemise rouge*.

12. Auteur antique de *La Consolation philosophique*.

Les deux auteurs se rejoignent dans la mise en évidence du processus de fabrication de la voix, négation de l'auteur comme démiurge.

Ponge semble exhiber une sorte d'arrière-texte. La voix poétique est échelonnée dans le temps, grâce aux inscriptions de dates qui précèdent les fragments de l'œuvre (1951, 1953, 1958, 1959). Ce feuilleté temporel se retrouve dans les trois états successifs auxquels renvoie implicitement dans la troisième édition l'« Avant-propos » : manuscrit de 1959 pour le concours de poésie de Capri, texte intitulé « La Figue », publié dans le numéro 1 de la revue *Tel Quel*, en 1961, développement ultime pour cette troisième édition qui paraît dans la collection « Digraphe » de Jean Ristat en 1977¹³. Cette dernière version du texte érige la variation et son archive, sorte de *work in progress*, en écriture poétique nouvelle. Repris une centaine de fois, l'éloge de la figue semble chercher progressivement la formule idéale sur le double plan de l'ordonnement logique des parties et de la mise en page. Le moi ainsi dessiné en creux reste celui de l'artisan écrivain plus que celui de l'homme privé, même si l'origine provençale du sujet Ponge trouve au passage à se dire.

Aragon, à un moindre degré, ouvre à qui le voudrait la voie vers une archéologie de l'écriture. Avant sa mort, il fit don de ses manuscrits au CNRS, ce qui permet à une édition savante de faire découvrir au lecteur, à côté du texte de 1974, la variante Ristat jusqu'alors demeurée inédite¹⁴.

Simultanément les deux œuvres donnent à entendre un sujet énonciateur au sommet de son ambition.

La voix de *Théâtre/Roman* explore, par l'art, le rapport problématique de l'homme à l'Histoire. Les variations sur le théâtre baroque ou classique, de Montchrestien à Racine et Shakespeare, font écho à l'échec du communisme douloureusement ressenti par le militant

13. Les trois couches du texte étant en quelque sorte mises bout à bout, il en résulte une alternance des dates des deux premières (1951, 1958, 1951, 1958) qui figure assez bien le mouvement de composition par retours en arrière et amplification.

14. Voir à ce sujet, Aragon, *Œuvres Romanesques Complètes*, Daniel Bougnoux (dir.), [notes de Philippe Forest pour ce volume], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », V, p. 1283-1291.

Aragon, et réaffirmation, sur le mode tragique, sa fidélité à un rêve d'émancipation, au nom d'un service chevaleresque.

Ponge use de ses variations pour opposer la poésie au langage mort de la communication, et glorifier son pouvoir cognitif et subversif. Ce pouvoir repose sur l'équivalence inédite entre rapport au texte et rapport à l'objet comme partie du monde dans sa dimension concrète et sensible.

Deux arts poétiques en résultent : l'objet-texte comme procès et/ou comme bombe, côté pongien, la navigation poétique dans le texte du monde et de l'Histoire, sur le versant aragonien.

L'élaboration de la voix d'auteur s'entend encore dans la façon d'inscrire au sein du texte une figure et un nom d'auteur.

Ce qui frappe dans le long poème sur la figue est l'inscription variable de la signature. Sur la couverture du volume de 1977 on lit au-dessus du titre le nom complet : « Francis Ponge ». L'avant-propos est suivi des initiales F.P. Certaines variations reprennent le prénom suivi du nom, d'autres ne sont pas signées. Celle du 13 septembre 1958 introduit pour la première fois une imitation des inscriptions tombales romaines, jouant de toutes les dimensions formelles, y compris par l'alternance des caractères gras et normaux :

Francis Ponge

Nemausensis Poeta

Septembre 1958

Franciscus Pontius Faber

Nemausensis Auctor

F. P (p. 64)

Ponge avait observé ces inscriptions durant son enfance dans la région de Nîmes. Cette latinisation du nom est le point d'aboutissement d'une rêverie aiguisée par *Le Littré* dans lequel Ponge a trouvé les noms de Symmaque, « grand païen de Rome », de Boèce, de l'empereur Théodoric, « barbare et chrétien », marquant ainsi son éloge du paganisme contre le christianisme. Plusieurs dénominations sont essayées : *Poeta*, *faber*, *auctor*, qui jouent encore sur l'idée qu'on

peut se faire de l'auteur. Observons la tension entre cette figure d'une identité figée dans l'éternité de la pierre et le *work in progress* en son principe dont on suit le cheminement formel et sémantique.

Aragon élabore pour sa part une figure d'auteur montrée et dérobée. L'Écrivain de la deuxième partie est encore identifié comme personnage, mais l'écrivain Aragon pointe en arrière-plan, avant de se présenter en romancier « mythomane » dans la note de bas de page :

Cela supposerait que le lecteur de ce livre-ci, lequel n'est qu'une part de cette mythologie mienne ainsi remise en question dans sa totalité, connaisse, ait lu mes romans, d'une part, et d'une autre que je ne me présente plus seulement comme ce Pierre Houdry qui n'est qu'un personnage de roman*, c'est-à-dire que j'assume la paternité de ce long discours, comprenant et ce livre et les autres, attribués qu'ils soient à quelqu'un d'autre ... cela supposerait que l'auteur de ce livre soit soudain considéré comme le coupable de cette mythologie dans son ensemble.

* Entendre ceci en ce sens que le personnage de ce roman-ci a été pris tout-fait dans un roman antérieur, au temps de sa jeunesse, et implanté ici, vieillard, pour servir de masque à un autre personnage qu'il ne s'agit pas d'y mettre en question, et qu'on devra considérer comme l'auteur de *Théâtre/Roman*, le mythomane généralement appelé le romancier. (*TR*, p. 509)

L'activité romanesque est partagée entre un pôle personnel placé sous le signe du mentir-vrai – le roman permettrait d'atteindre le noyau de vérité que l'autobiographie ne peut dire –, et un pôle universel et métagénérique selon lequel le roman serait le mécanisme de l'imaginaire : un des derniers chapitres assimile ainsi l'art préhistorique à une forme primitive de roman :

Et je serais tenté de considérer comme la forme la plus saisissante de la volonté de roman chez l'homme, cette histoire des traces gigantesques d'un pied nu qu'on retrouve dans les terres, les boues, le flanc de pierres des montagnes, un peu partout sur l'espace de la vie humaine, et qu'on donne pour la trace d'un dieu ou d'un héros

qui passa par là dans les profondeurs du temps, y prit essor pour disparaître à la fois et pour rester ... c'est-à-dire, ainsi que dans toutes les entreprises humaines, qui demeure marqué de cette incroyable contradiction, de cette double volonté d'être et de se nier, dont la forme la plus étrange au bout du compte à mes yeux aura été dans le cheminement des siècles humains, je le répète comme l'écho dans les vallées, la volonté de roman. (p. 470)

Entre mouvement et immobilité, les deux œuvres aboutissent plutôt à une magnification qu'à une liquidation de la figure d'auteur.

Arrière-texte d'un sujet processuel

Tentons à présent de comprendre ce qui se joue en coulisse. Mais revenons d'abord un instant sur le texte, comme lieu de manifestation de la voix d'auteur, afin de compléter le mécanisme de sa fabrication. Loin de se limiter à la projection du seul sujet auctorial, le texte à lire, dans les deux cas qui nous intéressent au moins, apparaît comme un compromis éditorial entre relecture(s) d'auteur et choix de l'éditeur.

Jean-Marie Gleize, éditeur de *Comment une figue de paroles* pour La Pléiade, n'hésite pas à modifier l'ordre de l'édition de 1977, établie du vivant de l'auteur, en s'appuyant sur les manuscrits : « Cette erreur, semble-t-il, a échappé à la vigilance de l'auteur. Il convenait de rétablir à sa place le fragment extrapolé¹⁵ ». Philippe Forest et Daniel Bougnoux procèdent de façon quelque peu similaire en ajoutant à l'édition de La Pléiade¹⁶ la variante Ristat de *Théâtre/Roman* avec l'accord du légataire d'Aragon. Cet ajout posthume réintroduit un élément supplémentaire d'instabilité non compris dans l'édition de 1974.

15. Jean-Marie Gleize, « Note sur le texte », dans Francis Ponge, *Œuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2002, p. 1606.

16. Aragon, *Théâtre/Roman*, *Œuvres Romanesques Complètes*, V, *op. cit.*

Cela étant, un arrière-plan socio-culturel de la voix d'auteur peut être reconstitué. Il laisse entrevoir un tressage de données biographiques et de déterminations sociales.

Un écart maximal sépare la voix pongienne, articulée à une identité civile non problématique et à des origines provençales ici réaffirmées, de la voix aragonienne, projetant dans l'écriture romanesque un roman familial aujourd'hui bien connu, qui perdurera tout au long de la jeunesse parisienne de l'auteur. L'effondrement identitaire activé dans les dernières œuvres d'Aragon par la faillite de l'idéal politique continue de s'alimenter aux racines personnelles d'une jeunesse faussée par la fable familiale : la mère de l'enfant passera longtemps pour sa sœur, son père illégitime pour son parrain.

Cette donne intime s'articule à une figure sociale d'écrivain dont les déterminations pèsent plus fortement. Ici les deux auteurs semblent se rejoindre, au moins dans l'intensité de la pratique sociale du métier d'écrivain. Côté aragonien, si l'on analyse la parole singulière de l'énonciateur, on y trouve les voix du cofondateur du surréalisme, du Poète de la Résistance, de l'écrivain communiste devenu membre du Comité Central du PC, du directeur des *Lettres françaises*, de l'amant de Nancy Cunard et du chantre d'Elsa, à la frontière entre le sujet privé et le sujet public. La voix pongienne, pour sa part, ne saurait être dissociée de l'intense désir de reconnaissance sociale marqué par les trois états successifs du texte : rédaction pour un concours international de poésie en 1959, participation à la revue qui passait en 1961 pour l'expression de la nouvelle avant-garde littéraire, et, en 1977, après les désaccords qui éloignèrent Ponge du groupe *Tel Quel*, rapprochement d'une autre revue, *Digraphe*, revendiquant elle aussi sa part de modernité. Pour solitaire que soit la position artistique pongienne dans le monde des Lettres, la voix nouvelle forgée par le poète n'en reste moins fortement soucieuse de son écho socio-culturel.

On ne saurait, de même, entendre ces voix sans prendre la mesure des circonstances d'écriture et de publication des deux livres. Côté pongien, l'articulation reste indirecte et relève en partie du paradoxe. Tout un aspect de l'œuvre, comme on vient de le voir, tend à privilégier l'écriture comme procès. C'est autour de cette critique

de l'auteur démiurge que s'effectue la convergence provisoire avec le groupe Tel Quel qui développe pour sa part une théorie révolutionnaire du langage nommée signifiante¹⁷ et récuse l'ouverture directe du discours aux préoccupations sociales et politiques. Un cordon sanitaire serait à mettre en place qui séparerait le scripteur (qu'on rechigne à nommer auteur) de l'homme social. Comment ne pas entendre, néanmoins, ce que ce discours doit à une époque de « la mort de l'Auteur » dans laquelle se répondent les œuvres de Foucault, de Barthes, de Kristeva, de Sollers, entre autres. Célébrant les joies intemporelles de la nature – savourer un fruit délectable – le texte pongien ne saurait pour autant s'abstraire de l'Histoire au sens culturel et du moment dans lequel il surgit.

Aragon revendique plus ouvertement cet arrimage, lui qui fit de la circonstance une des pierres de touche de sa poétique. Certaines pages font encore entendre les accents douloureux d'un deuil inachevé : en 1970 est décédée Elsa Triolet, l'écrivain, compagne de quarante années. Faire résonner l'écriture et l'Histoire au sens collectif ne suppose pas quelque plate transposition. Car le jeu des circonstances dans la vie humaine doit se penser dans la complexité. Voyons, par exemple, *Monchrestien*, dont Aragon exhume une pièce peu connue, *Les Lacènes*, publiée en 1601, pour en faire un enjeu de rêverie esthétique et politique. Le chapitre central « Daniel ou le metteur en scène » croise plusieurs temps, entre histoire et fiction : celui de Cléomène, roi de Sparte réfugié en Égypte en « 221 avant Jésus-Christ » (p. 206) après les égarements de son pouvoir – c'est l'argument de la pièce ; celui du protestant Montchrestien, son auteur, presque contemporain de Malherbe et disciple impertinent, qui mourut en 1621 dans une embuscade alors qu'il dirigeait un groupe de résistants huguenots dans la campagne normande ; celui de Daniel, enfin, interlocuteur de l'acteur et double de la voix d'auteur. Daniel ancien déporté trouve un alter ego dans la figure de Montchrestien qui mourut brûlé et ne laissa de lui qu'un énigmatique billet portant les chiffres « 7.7.7.9. ». Mais chacune des trois figures – Cléomène,

17. Terme proposé par Julia Kristeva dans *Séméiotikè*, Paris, Le Seuil, 1969.

Monchrestien, Daniel – a aussi sa part d'ombre et ses spécificités dont joue l'écriture et qu'on ne saurait ici développer.

L'anecdote de la mort de Montchrestien attire toutefois l'attention sur une autre dimension de l'arrière-texte, celle d'un corps à l'œuvre, transposé dans la chair de l'écriture jusqu'à se couler secrètement dans ce qu'on appelle ici la voix littéraire. Par le corps, on touche à cette part du Réel qui nous est donnée dans la sensation, mais qui résiste à la symbolisation¹⁸. On relève une forte couleur lacanienne dans *Théâtre/Roman*. Du style, qui en porte l'empreinte, Barthes écrivit de son côté :

Ainsi sous le nom de style se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence.¹⁹

L'ancrage physique de l'écriture, sous une tout autre forme, ne paraît pas moins intense chez Ponge qui l'associe au cheminement de l'élaboration poétique. La recherche verbale déployée pour atteindre à travers les variations une quintessence de la figue signale que l'esprit tend vers une sorte de modèle d'appréhension corporelle. La variation du 19 août 1958 s'ouvre ainsi sur la figue « dont mon esprit n'aura jamais qu'une connaissance incomplète et mon corps toujours (et à chaque fois) une connaissance certaine » (p. 33).

L'arrière-texte de la voix s'énoncerait enfin en termes d'intertextes enfouis. Le commentaire des références explicites est à cet égard un préalable nécessaire et insuffisant.

La variation du 17 décembre 1958 oppose à la parole pongienne trois modèles prestigieux : Empédocle²⁰, Rimbaud²¹, Michaux²².

18. Voir à ce sujet, *supra*, notre chapitre 2, « Corps ».

19. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, rééd. 1972, p. 12.

20. « Telle n'est pas du tout mon intention. Ni de passer ma vie à disposer auprès du trou mes sandales » (p. 100)

21. « Je ne travaille pas, *moi*, à me rendre voyant » (p. 100)

22. « "Qui cache son fou meurt sans voix", dit l'autre » (p. 100). Cet autre allusivement désigné est Michaux, auteur de *L'Espace du dedans*, auquel la voix

Contre la magnification du sujet par le mythe ou par le délire poétique, Ponge choisit « l'espace du dehors » avant de citer le Ducasse des *Poésies* et sa tirade antiromantique : « Musset est quatorze fois exécration » (p. 101).

Symétriquement, la voix du poète Aragon, audible à travers l'orchestration de celle de ses doubles, met en résonance, sans les confondre, la déraison de Cléomène et celle de Montchrestien, capable d'écrire un visionnaire *Traité d'économie politique* et de se fourvoyer dans une douteuse opération en forêt d'Andaine, l'aveuglement de Lear, celui de Daniel, sa « fureur [prise dans les camps] d'un monde autre » (p. 228) et, en filigrane, celle de l'écrivain communiste qu'il continue d'être. Ceci pour ne pas s'enfermer dans un ressassement personnel et tenter de le dépasser par une sorte de cartographie des délires à l'échelle de l'Histoire et du monde.

Pour mesurer ce qui donne à ces deux voix leur saveur, il faut à présent identifier ce qui les relie souterrainement dans un dialogue à distance. Car l'étonnant choix de Montchrestien n'est pas seulement dicté par la curiosité littéraire d'Aragon pour les textes rares qui l'amènerait à s'intéresser ici à des analogies entre les individus, auteurs ou personnages. Il découle peut-être aussi du nom de Malherbe dont la lettre à Monsieur de Pereisc, longuement citée, révèle l'anecdote mystérieuse de la mort de Montchrestien et du billet chiffré. Malherbe dont Ponge fit le porte-drapeau de sa poétique anti-lyrique dans *Pour un Malherbe* en 1965. *Théâtre/Roman* serait alors à entendre comme la réplique poétique adressée à celui qui, depuis les années 1960, passe pour un inspirateur des nouvelles avant-gardes littéraires. De Ponge, Aragon n'écrivait-il pas, en 1962 : « Francis Ponge, au fond, on se trompe tout à fait sur sa situation [...]. Il est, voyez-vous, et personne ne s'en avise, le dernier poète néo-parnassien, ou le premier néo-parnassien, si cela doit reprendre²³ ». Réplique directe dans le discours institutionnel d'un journal de critique littéraire, réplique implicite lorsque l'écrivain se met à pied d'œuvre²⁴.

pongienne répond : « Qui ne bâillonne son fou vit en pitre »

23. Aragon, « D'un Parnasse à bâtons rompus », *Les Lettres françaises*, 12 avril 1962.

24. Voir *supra*, chapitre 3.

Ponge, de son côté, dans sa critique de la déraison, aurait pu englober Aragon mais s'en abstient. Il publie toutefois le dernier état de son poème dans la collection de Jean Ristat qui est devenu, après la mort d'Elsa Triolet, un ami proche d'Aragon, lequel, toute sa vie, médita sur l'œuvre de Lautréamont-Ducasse, sans en faire la lecture purement rhétorique célébrée par Ponge dans « Le dispositif Maldoror-Poésies²⁵ ». Ristat, lui-même grand amateur de Lautréamont, en propose encore une lecture différente orientée vers un retour à Maldoror, fût-ce au prix de la déstructuration du discours²⁶.

Seule l'incursion dans les coulisses arrière-textuelles est peut-être à même de faire résonner correctement ces deux voix.

Le partage (éventuel) de la fonction de sujet créateur

Se pose alors la question de la légitimité de l'acte de lecture dans sa tentative de dépasser le dit explicite des œuvres. Il s'agit en quelque sorte du droit d'interpréter la voix d'auteur et de la façon dont ce dernier envisage une telle perspective. La position des deux auteurs présente une certaine convergence, entre déni et acceptation tacite.

L'orgueilleuse poétique pongienne ne laisse guère d'espace, en apparence, pour la création interprétative d'un tiers. La fonction cognitive assignée à la poésie en fait un outil offert à autrui, invité à partager cette exploration nouvelle, ce qui revient à penser la relation littéraire selon le modèle de la communication. Tel est le discours de Ponge interrogé sur son œuvre : « Je n'oublie jamais que c'est fait pour la communication. Que c'est fait pour des lecteurs²⁷ ».

Des espaces de jeu sont pourtant envisagés. Le premier tient au point de départ de l'écriture, pour une fois placée sous le signe de l'automatisme : « La figue est molle et rare : telle est la phrase,

25. Francis Ponge, « Le Dispositif Maldoror-Poésies », dans *Méthodes*, repris dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », I, p. 633-635.

26. Voir à ce sujet notre article « Aragon et Ponge lecteurs de Lautréamont », séminaire de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) équipe Aragon, octobre 2021, disponible à partir de : <https://hal.univ-reims.fr/hal-02994541>

27. Francis Ponge, Jean Ristat, « L'art de la figue », *Digraphe*, n° 14, avril 1978, p. 113.

aussitôt jugée peu satisfaisante, qui me fut donnée automatiquement » (p. 23). Ponge fut, comme on le sait, un surréaliste éphémère et pour le moins distant. Notons tout de même la concession faite ici à l'idée d'une ouverture de l'écriture à l'inconscient, ce qui laisse place potentiellement à d'autres lectures, l'inconscient nécessitant l'intervention d'un tiers pour accéder au domaine de la conscience.

Relève également de l'imaginaire et de la fiction le jeu sur le nom d'auteur romanisé. Tout se passe comme si le roman, exclu de la scène littéraire pongienne, faisait ainsi discrètement retour. Dans un sens voisin, Ponge traite parfois les objets comme des personnages, lorsqu'il propose de les envisager comme « complexes de qualités ». Il en va ainsi de la figue, « la pauvre gourde » qui rassemble bien d'autres propriétés :

Lorsque je dis « une rhétorique par objet », je dis que le caractère, au sens psychologique, qui est le complexe de qualités (ou de défauts), de La Figue, c'est comme le caractère d'un héros de roman. C'est un complexe de qualités inouïes !²⁸

L'écriture romanesque représente une autre échappée vers un sens en partie incontrôlé.

Enfin, s'arrêtant sur les états de son texte, Ponge reconnaît qu'il procède moins de décisions d'auteur que de l'effet produit sur des lecteurs dans des contextes socio-culturels donnés : « Existe-t-il un état définitif arrêté d'un texte ? – Eh bien, ça existe dans la mesure où un certain état du texte obtient un certain succès²⁹ ». Il existe donc un devenir des œuvres littéraires dans lequel le lectorat a un rôle à jouer.

Aragon joue également de la provocation contre le lecteur interpellé et défie la critique explicative transformant le sujet écrivain en objet :

On voit bien que ce n'est pas la « cristallisation » qui m'entraîne à rêver sur les s du Rameau de Salzbourg, première et deuxième

28. *Digraphe*, 14, *op. cit.*, p. III.

29. *Ibid.*, p. III.

versions, mais tout autre chose : l'agacement que, de mon vivant, j'éprouve à ce travail de dissection de mes écrits par les critiques et les professeurs, et bien souvent aussi d'écrits qui me sont étrangers pourtant, mais dont je ne crois guère, pas plus que pour les miens, que la vérité cachée puisse être réduite à ce que font découvrir les méthodes analytiques récentes dans les œuvres des uns et des autres, et dont le plus souvent le sentiment me vient que j'ai à faire ou à des vivisecteurs ou à des nécrophages. (p. 474-475)

La suite, sur un mode ambigu, revendique à la fois le défi au lecteur et l'affichage, plus net que chez Ponge, d'un mouvement inconscient de l'écriture :

Pardonnez-moi. Mais veuillez comprendre, en passant, que ce livre-ci, dont je ne saurais dire vraiment que je l'ai écrit, et mieux vaudrait formuler la chose : qui s'est écrit, de façon toute différente à comment naquirent mes autres romans ... que ce livre-ci, au bout du compte, avec ses deux personnages principaux, son désordre apparent, comme son désordre réel, n'est de bout en bout qu'une tentative d'en désorienter l'analyse et l'interprétation. (p. 475)

On trouve ici un écho de la théorie des incipit³⁰ qui revendiquait comme source privilégiée de la veine romanesque le pouvoir évocateur de « phrases de réveil », ensuite prolongées, dans les écrits réalistes par une mise en cohérence des données issues de ce point de départ. Dans la « tentative de désorienter l'interprétation », on peut entendre le défi prolongé au lecteur – « désorienter l'analyse et l'interprétation » –, mais cette désorientation s'applique à présent à l'auteur lui-même, poursuivant avec obstination son but paradoxal d'approcher poétiquement le désordre. Ce qui n'exclut pas, à un autre niveau, un certain type de cohérence susceptible de recevoir du lecteur un commentaire, pourvu qu'il fût respectueux de ce désordre et de cette complexité.

30. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969.

L'idée d'un devenir de l'œuvre, son ouverture à l'interprétation, trouvent leur concrétisation dans certains passages consacrés au jeu de l'acteur Romain Raphaël :

Et voilà bien le terme qui manquait : l'acteur ne se borne pas à transmettre les mots de l'auteur, il les fait ceux d'un personnage. Vous me direz que l'auteur en mettant à sa disposition des mots à répéter entendait bien transformer l'acteur en personnage, mais en ce personnage-là ? En tout cas, il n'y a personnage pour une pièce ou un roman, qu'autant qu'il y a un acteur ou un lecteur, cette variété de l'acteur, et il n'est pas tout à fait sûr que ce personnage, qui prononce ou lit les mots soit la chair et la pensée de l'auteur, il ne saurait s'expliquer par un simple effet de miroir. (p. 394-395)

L'agressivité manifestée contre le lecteur ne vise peut-être en définitive que le lecteur borné, soucieux de plaquer sur le texte ses interprétations réductrices ; elle n'exclut pas l'idée que le lecteur puisse donner ensuite vie à l'œuvre à sa manière.

Relèvent encore du même esprit les interruptions du texte par un blanc (p. 386, 388). Il s'agit pour Aragon d'une pratique ancienne, Inaugurée dans *Le Libertinage*, à l'époque du surréalisme³¹.



Au-delà des partis pris esthétiques diamétralement opposés, les deux œuvres choisies s'inscrivent donc en plein dans une résurrection (tacite) de l'auteur. La voix d'auteur apparaît comme le corollaire de l'écrivain (socialement reconnu) et du sujet biographique dont elle réalise la métamorphose et non l'annulation. L'intensité de son affirmation dans les deux cas de figure étudiés est à la mesure de son ébranlement apparent. Une voix aux accents particuliers émerge toujours d'un discours doté de quelque force. Sartre, rêvant littérairement et philosophiquement sur le sujet impossible dans *Les Mots*, finit par en convenir : le sujet auteur est encore dans son cas celui qui

31. Voir *supra*. I.

dit l'impossibilité du sujet existentiel. Ce processus est à relier, sans doute, à l'émergence de l'individu dans les sociétés modernes.

Pour autant, il ne saurait être question de rétablir l'auteur dans ses anciennes prérogatives de sujet omnipotent. La littérature, dont le mot surgit à l'époque moderne en même temps que celui d'esthétique³², implique un partage de l'appréciation et du sens qui en est indissociable dans une création verbale. Cette délégation partielle de la création interprétative est admise chez les meilleurs auteurs, quelles que fussent à ce sujet leurs préventions.

La perspective de l'arrière-texte met en relation les deux pôles de la relation littéraire. Elle donne de la profondeur à la voix d'auteur, articulée à une série de dimensions inter, auto et extra-textuelles, invitant à penser une sorte de roman de l'auteur, entrevu par les écrivains et qui serait à élaborer par le lecteur. Ce roman-là vit de la tension entre connaissance et méconnaissance. Autrement dit, l'arrière-texte invite à la reconnaissance de l'auteur comme sujet à l'œuvre et non seulement comme objet de discours.

32. Voir à ce sujet, Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

Chapitre 5

Surréalisme et 'pataphysique

Queneau, Aragon et le surréalisme

Une hypothèse pour la lecture de *Théâtre / Roman**

Vers la fin des années 1960, le surréalisme fait un retour au premier plan dans le discours d'Aragon sur son œuvre. En témoignent les deux articles des *Lettres françaises* consacrés en 1967 à Lautréamont-Ducasse¹, la théorisation en 1969 de l'incipit comme embrayeur de l'écriture romanesque², l'évocation dans ce même essai, après une longue période de silence, de *La Défense de l'infini*, tentative de roman total des années 1924-1928, objet d'un autodafé partiellement manqué dont les vestiges refont surface. Ce retour n'est pas une répétition, pas plus que les trois décennies du *Monde réel* n'ont effacé ce qui a souterrainement continué à irriguer l'écriture aragonienne³. La pensée tardive du surréalisme accueille quelques références nouvelles jusqu'alors absentes. C'est dans cette perspective que nous voudrions proposer l'hypothèse Queneau.

Théâtre/Roman paraît en 1974 avec en bandeau la mention « mon dernier roman » ; quelques allusions à l'auteur de *Zazie* y figurent peut-être, bien qu'elles aient, semble-t-il, échappé aux commentateurs⁴. Il est vrai que l'apparition d'un intertexte Queneau a de quoi surprendre tous ceux qui ont jusqu'alors constaté la dissemblance profonde des univers littéraires. Non que les deux hommes se soient totalement ignorés, mais Queneau, cadet de quelques années⁵, s'est

* Édition de référence utilisée dans cet article : Gallimard, collection « L'Imaginaire », 1998.

1. « Lautréamont et nous », *Les Lettres françaises*, n° 1158, 1^{er} juin 1967, et n° 1186, 8-14 juin 1967.
2. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969.
3. Suzanne Bernard, *Aragon. La Permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Paris, Corti, 1984.
4. Aucune mention, par exemple dans la récente édition de La Pléiade : Aragon, *Œuvres Romanesques Complètes*, V, 2012.
5. Il est né en 1903, six ans après Aragon.

fait connaître après sa rupture avec le groupe surréaliste en 1929, en partie en réaction contre lui. Se dissociant de ce « lyrisme de l'incontrôlable » par lequel Aragon définit encore rétrospectivement le surréalisme⁶, il s'affirme en édifiant un univers romanesque mêlant humour et écriture à programme. Lorsqu'en 1950 il rejoint le collègue de 'Pataphysique, il affirme une veine qui l'apparente depuis longtemps sans doute à Alfred Jarry, identifié dans le Manifeste de 1924 aux côtés de Lautréamont et de quelques autres comme surréaliste avant l'heure.

Tout se passe comme si la constellation surréaliste était traversée par deux courants divergents. D'un côté, une filière (minoritaire) relierait Jarry, Ducasse, Queneau et quelques autres, Dali, par exemple : à la clef, des œuvres associant de façon intuitive ou plus savante un jeu avec l'inconscient et une attitude narquoise (pataphysique) vis-à-vis de la Révolution. De l'autre, un courant plus large nourri de Rimbaud et de Lautréamont-Ducasse réunirait au sein du groupe surréaliste, et par-delà leurs différences idéologiques, tous ceux qui s'attacheraient à concevoir l'articulation entre littérature et transformation du monde. Cette diversité, spectaculairement illustrée par la rupture en 1932 entre Breton et Aragon, n'est pas ici notre objet : elle ne saurait faire oublier le souci commun de la Révolution.

Chez Aragon, la conversion au réalisme socialiste s'opère sous le patronage des *Poésies* et de la fameuse « réécriture au Bien » dont un article de 1930 donne le signal par son titre programmatique : « Contribution à l'avortement des études maldororiennes⁷ ». Au nom de la dialectique, Aragon se propose de dépasser comme Ducasse l'avait fait des *Chants de Maldoror* dans les *Poésies* l'avatar idéaliste et néoromantique du surréalisme afin d'œuvrer à la transformation du monde réel, mouvement vers le Bien. Ce rapport privilégié à Lautréamont concerne surtout Aragon. Queneau n'a pas de son côté laissé de commentaire marquant de cette œuvre double dont l'onde de choc, portée par le surréalisme, a traversé tout le siècle et

6. *Je n'ai jamais appris à écrire*, p. 21.

7. « Contribution à l'avortement des études maldororiennes », *S.A.S.D.L.R.*, n° 2, octobre 1930, *L'Œuvre poétique* en quinze volumes, Paris, Livre Club Diderot, 1974-1981, V, p. 129-137.

ses avant-gardes. Il semble regarder davantage du côté de Jarry. Il n'empêche, ce qui sous-tend ces relations complexes est sans doute un débat sur la dialectique. On y reviendra.

Quoi qu'il en soit, les dernières œuvres d'Aragon baignent dans la lumière tragique d'une contradiction insurmontable entre un attachement maintenu à un idéal d'émancipation et la conscience aiguë de son échec historique. Plutôt la mise en scène littéraire de l'effondrement identitaire que la dévalorisation axiologique de l'idéal. C'est dans ce cadre qu'il convient d'examiner l'hypothèse avancée. Le sixième chapitre de la première partie réaliserait, si la lecture se vérifie, la conjugaison inédite de références à Queneau et à Lautréamont, avec réévaluation implicite à la clef. Mixer tardivement Queneau et Lautréamont équivaut pour Aragon à explorer l'autre versant potentiel du surréalisme et à tourner le dos aux choix qui ont fondé son parcours littéraire et politique. C'est une forme de suicide intellectuel, aussi n'est-elle présente dans *Théâtre/Roman* qu'à titre de virtualité, peut-être écartée plus loin – ce sera le second volet de l'exploration.

La situation intellectuelle des deux écrivains permettra en préambule de corriger ce qui vient d'être brossé à grand traits. On examinera ensuite l'hypothèse intertextuelle dans le chapitre « L'Acteur sur la plate-forme de l'U » (I, 6) comme relation binaire puis dans sa forme élargie à d'autres ramifications. À la lumière des enjeux esthético-politiques ainsi entrevus, le chapitre « Jouer Dom Juan ou le physique de l'emploi » (I, 27) sera envisagé comme résurgence quenienne et réécriture distanciée.

Proximités intellectuelles

Aragon et Queneau ont tous deux rompu avec le groupe surréaliste après y avoir tenu des rôles incomparables et dans des circonstances non moins différentes. Queneau a transposé cette expérience dans *Odile* (1937), le plus autobiographique de ses romans, et, selon

les spécialistes, réglé quelques comptes à travers des figures de personnages à clefs⁸.

Une des traces communes de l'héritage surréaliste est néanmoins l'intégration du freudisme comme donnée culturelle majeure. Volontiers sarcastique vis-à-vis des vulgarisations de la critique psychanalytique, Aragon place très haut la figure de Freud, dès le *Traité du Style*. Il le situe parmi les « grands postes émetteurs⁹ », aux côtés de Rimbaud et d'Einstein, autres découvreurs de continents nouveaux. On retrouve dans le roman de 1974 le docteur Freud à la fin du chapitre « L'Acteur rêve-t-il ? » (I, 9). Transposition de rêve ou rêve éveillé : le discours de l'acteur est posé non sans ambiguïté comme objet potentiel pour une lecture analytique. Queneau s'intéresse après sa brouille avec Breton en 1929¹⁰ aux écrits des fous littéraires comme cas cliniques¹¹. Il continue à lire Freud qui s'intègre dans sa volonté de connaissance encyclopédique. Il raconte dans *Chêne et Chien* (1937) sur un ton mitigé l'analyse entreprise en 1933. La psychanalyste Anne Clancier a montré que ses romans offraient un matériau de choix pour une lecture analytique¹². Paul Gayot note plutôt de son côté à propos des multiples allusions présentes dans ses romans « la possibilité, non pas d'interpréter l'œuvre de Queneau par la psychanalyse, mais de retrouver les éléments psychanalytiques qu'il y a consciemment dissimulés¹³ ». Un dernier point relie les deux auteurs à ce sujet : une distance très tôt prise avec l'écriture automatique, peu pratiquée de part et d'autre. Rationalité et réflexivité viennent en quelque sorte border l'irrationnel. Le goût de Queneau pour les mathématiques participe de la forme de ses œuvres intégrant notamment

8. Voir à ce sujet, Queneau, *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2002, p. 1557-1591. À remarquer que Saxel, pilotis possible d'Aragon, est un peu moins mal traité qu'Anglarès, transposition de Breton, raillé dans sa posture de chef.

9. *Traité du Style*, [1928], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », p. 70.

10. Il invoque à ce sujet des « raisons strictement personnelles et non [...] idéologiques » dans « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Idées », p. 37.

11. Une partie de ce travail sera transposée dans *Les Enfants du limon* (1938).

12. Voir son ouvrage, *Raymond Queneau et la psychanalyse*, Paris, Éditions du Limon, 1994.

13. Paul Gayot, *Raymond Queneau*, Paris, Le Cherche-Midi, 1967, p. 25-26.

de nombreux paramètres numériques. En 1961, il participe à la fondation de l'O.U.L.I.P.O. aux côtés du mathématicien Le Lionnais. Dès 1928, Aragon affirme de son côté : « [D]ans le surréalisme tout est rigueur. Rigueur inévitable¹⁴ ». Son souci de la forme, même s'il la conçoit différemment, n'est pas moindre : aussi son dernier roman insère-t-il les propos apparemment les plus décousus dans une subtile structure.

Les deux auteurs se signalent encore par une réflexion poussée sur les langues. La prédilection de Queneau pour le français parlé remonte aux années 1930 et se manifeste dès ses premiers écrits. L'idée de hisser le « néo-français » au rang de langue littéraire serait née d'un voyage en Grèce. Queneau y a découvert « la lutte entre la [catharévoussa] et la démotique¹⁵ », entre le grec ancien pur et le grec parlé par le peuple à l'époque moderne. Il a aussi médité la leçon de Céline et avant lui d'Aragon dans *Le Libertinage* ; leurs livres ont ouvert la voie à une libération du langage littéraire, ainsi que le relève un article d'abord paru dans *Les Lettres françaises* en 1947¹⁶. Dans *Blanche ou l'oubli* (1967), Gaiffier est un linguiste qui médite sur la différence entre la langue savante et la langue populaire¹⁷. La distinction entre « katharévoussa » et « démotiki » revient enfin dans *Théâtre/Roman* – chapitre « Jouer Dom Juan » – se mêler aux réflexions de l'acteur Romain Raphaël sur l'interprétation du personnage de Molière. Voyons-y, pour l'instant, selon une sorte de chiasme temporel, comme un clin d'œil inversé à l'article de Queneau publié en 1947.

Trois autres aspects achèvent de donner au roman de 1974 une couleur quenienne diffuse.

14. *Traité du style*, p. 190.

15. « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 16. Nous rétablissons l'orthographe usuelle « catharévoussa », mot à mot, « langue épurée », bien que l'éditeur donne à lire « cathaveroussa ».

16. « Le *Voyage* est le premier livre important où l'usage du français parlé ne soit pas limité au dialogue mais aussi au narré ; on ne trouve cela que dans quelques nouvelles du *Libertinage* : l'influence d'Aragon et du surréalisme général sur Céline est incontestable » (« On cause », *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 55). L'article date de 1947 ou 1948 selon les notes du volume. Je remercie Johanne Leray de m'avoir signalé la première ce renvoi à l'œuvre d'Aragon.

17. Dès le chapitre 2, « *Le je* et le *vous* ».

Le processus de déconstruction du personnage romanesque, poussé à son paroxysme par la métaphore du théâtre mental, conduit à une réversibilité des rôles. Romain Raphaël se demande si le Vieux de l'escalier dont il croit recevoir les visites sans parvenir à établir un contact véritable n'est pas un produit de son imagination, mais le soupçon inverse s'immisce dans le récit : il pourrait n'être qu'un personnage et le Vieux serait l'auteur. Cette manière déréalisante de traiter les personnages n'est pas incompatible avec la construction dans l'esprit du lecteur d'une diégèse qui montrerait un acteur répétant dans les années 1960 des rôles pour diverses pièces. On trouve de ce dispositif une forme apparentée dans les romans de Queneau, à commencer par le premier, *Le Chiendent* (1933), dans lequel les personnages évoluent au sein d'un univers cohérent mais finissent par découvrir qu'ils sont inventés par l'un d'entre eux, nommé Pierre Le Grand. L'emploi majoritaire de la troisième personne accentue chez Queneau l'effet de distanciation. Le large usage de la première personne le réduit au contraire dans *Théâtre/Roman* et fait partager au lecteur l'impression de trouble identitaire.

Le recours au calembour dont on trouve des traces anciennes chez Aragon, notamment dans la poésie de l'époque dadaïste, semble franchir dans son dernier roman un seuil quantitatif et qualitatif qui n'est pas non plus sans rappeler un des traits les plus connus du style quenien. Rompant avec le propos sérieux sur le vertige de l'acteur devant son miroir, la phrase s'achève en à-peu-près sonore non dépourvu de lourdeur : « En cette fin d'après-midi problème d'être toupie or not toupie » (p. 85). Ces « dragées qu'on dit » (p. 197) ne sonnent-elles pas comme du Racine revu par Queneau ? Là où ce dernier par l'emploi massif fait admettre son néo-français enrichi de toutes les facéties possibles, on supportera plus difficilement les dissonances tonales repérables chez Aragon qui joue encore du haut langage lyrique. D'un côté, la lourdeur affichée comme une forme de suicide expressif, de l'autre l'expression débridée revendiquée comme un programme d'écriture. On ne saurait se laisser prendre au piège des similitudes.

Il en va de même enfin du mélange des genres. Queneau l'a pratiqué comme un exercice de style parfaitement réglé dans un livre

comme *Les Temps mêlés* (1941) construit en trois parties enchaînant une forme versifiée, une partie récit et un dialogue théâtral. Poésie, théâtre, roman : le livre d'Aragon conjugue également les trois genres mais de façon plus troublante procédant d'une hybridation multiforme. Le roman des gens de théâtre se mêle au théâtre intérieur dédoublé dans les voix de l'acteur et de l'écrivain. La poésie transcende les catégories de la versification et de la prose. La régie poétique agence l'ensemble, donnant à éprouver un en-deçà des paroles : « dans ce que je vois il y a toujours ce que je ne vois pas » (p. 222).

Les convergences qui viennent d'être dégagées incitent à la prudence dans le rapprochement. Qu'en est-il alors d'un intertexte plus précis ?

« L'Acteur sur la plate-forme de l'U » :
un « Exercice de style » ?

Est-il bien raisonnable de supposer un lien entre ce chapitre de dix pages en sept séquences et les quatre-vingt-dix-neuf variations composant les *Exercices de style* (1947), dont la gageure – autant de façons de décliner un récit sur presque rien – n'a pas peu contribué à la renommée de Queneau ? Jouons le jeu de l'identification contradictoire.

Un autobus, une plate-forme, un personnage central : dès le titre vient rôder dans notre esprit de lecteur – l'intertextualité est liée à un processus de reconnaissance – le souvenir de Queneau et du scénario minimaliste prétexte aux *Exercices de style*. L'autobus est le motif central et l'usage de la lettre, en l'occurrence le U, renvoie à l'avant-guerre. Aujourd'hui les lignes sont répertoriées par numéros. D'où l'épigraphe « Tu dates, Bébé ! », côté Aragon, épigraphe qu'on ne se hasarderait pas à appliquer aux *Exercices* eux-mêmes, faute d'identification certaine d'une relation intertextuelle. D'autant que chez Queneau, il s'agit de l'autobus S. Voyons tout de même ce qu'il en advient quelques pages plus loin avec le retour de la rime enjambée, cette invention aragonienne :

Nous ne sommes pas sur l'auto-
Bus
Il n'y a plus d'autobu-
S il n'y a plus d'autobus U (p. 66)

La foule des passagers qui remplit l'autobus S – on est « à l'heure d'affluence » – motive chez Queneau la première séquence fondée sur une ébauche de relation conflictuelle. Le personnage principal se fait « bousculer » ou « marcher sur les pieds » selon la variante. Un narrateur à la troisième personne écrit dans *Théâtre/Roman* : « On est de toute évidence en surnombre et son voisin marche sur le pied de l'Acteur ne s'excuse pas précisément mais sourit lui ne trouve pas ça drôle du tout » (p. 65).

La forme de cette citation éloigne le chapitre aragonien de sa référence supposée. En lieu et place des quatre-vingt-dix-neuf variations queniennes, le chapitre propose l'alternance de deux régimes d'écriture : forme versifiée à la première personne en caractères romains, forme narrative en prose à la troisième personne principalement et en italiques. Cette alternance esquisse la dualité fondatrice de la structure globale du roman : I – L'Homme de théâtre – II – l'Écrivain. Elle participe aussi de l'orchestration du trouble identitaire : « M'aurait-on mis le cœur d'un autre », dit la voix de l'Acteur. Le narrateur installe le doute selon une rhétorique bien rôdée dans les récits fantastiques qui étayent l'anomalie sur un récit faussement objectif :

jusqu'ici tout gardait le caractère muet quand à l'instant de repartir une sorte d'ombre noire un vieux monsieur avec un cache-nez semble-t-il une serviette sous le bras agitant la main se précipite vers l'autobus criant essoufflé quelque chose d'incompréhensible si ce n'est qu'il voulait monter (p. 65)

Si l'on examine plus globalement le chapitre, la divergence s'accroît. Ont disparu notamment l'accessoire vestimentaire (chapeau avec « galon tressé »), l'aspect physique du personnage au « cou trop long » : détails dont joue savoureusement l'écriture queniennne sur un

mode pseudo-réaliste. Supprimée la seconde séquence sur les conseils vestimentaires (le « bouton » à « ajouter » au « pardessus ») adressés au même personnage par un troisième comparse, Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare.

Le monologue de l'Acteur qui forme la trame du chapitre aragonien laisse entendre qu'il ne se passe rien, encore moins que dans la double saynète des *Exercices*, pourrait-on dire. Le discours ouvre en revanche sur une polysémie de l'image. Car cet « autobus imaginaire », selon l'aveu final de l'Acteur, figure par sa plate-forme bondée à la fois l'espace théâtral, scène et salle associées, et une scène mentale encombrée de souvenirs et de rôles à jouer : le chapitre 8, « L'Acteur devant le faux miroir », glosera sur quelques-uns de ces rôles : Hamlet, Œdipe, Dom Juan.

Relevons enfin, pour achever de mesurer la distance d'un texte à l'autre, le critère distinctif de la parole lyrique. Queneau en joue dans le texte « Ampoulé » comme d'un morceau de rhétorique, s'amusant à parodier quelques-uns des clichés du haut langage : « À l'heure où commencent à se gercer les doigts roses de l'aurore, je montai tel un dard rapide dans un autobus ». La première personne est alors une forme vide de toute substance personnelle. Tout le contraire de la voix prêtée à Romain Raphaël, l'acteur, qui tresse le drame personnel et la tragédie du siècle :

Or moi je ne suis jamais que le bruit d'un costume
Voyageur immobile sur la plate-forme d'un autobus qui n'existe pas
[...]

Le pare-brise éclaté du siècle vingt
Pour les météores qui vont
Au matin joncher les trottoirs
Dans le bataclan des couvercles (p. 71-72)

On ne saurait donc conclure à l'existence indubitable d'un intertexte Queneau, si on le conçoit comme coprésence manifeste d'un énoncé exogène à l'intérieur d'un texte donné, voire, dans un sens

large, comme transformation de cet énoncé¹⁸. Ni l'une ni l'autre de ces deux acceptions ne paraît satisfaisante. En revanche rien n'interdit d'envisager une forme latente que les théories classiques délaissent en général mais qu'Aragon a lui-même suggérée en reprenant à son compte la notion d'arrière-texte proposée par Elsa Triolet¹⁹.

Dans cet arrière-plan de l'écriture, il n'est plus nécessaire de s'attacher à une relation biunivoque ni de présupposer un travail conscient de réécriture. Les relations intertextuelles fonctionneraient plutôt sur le mode de la condensation, amenant à concevoir l'élaboration scripturale sur le mode du travail de rêve.

Triple connexion intertextuelle

Précisément, le syntagme « plate-forme de l'autobus en U » nous paraît renvoyer au moins à deux autres référents littéraires.

On peut d'abord penser²⁰ aux *Voyageurs de l'impériale*, troisième volet du cycle *Le Monde réel*, dont le titre désigne allusivement un autre type d'omnibus un peu plus ancien. L'analogie reste toutefois approximative : la traction du véhicule s'effectue encore par des chevaux²¹ dans le roman de 1940 ; si « la plate-forme de l'U » se trouve à l'arrière du bus et sert d'accès aux voyageurs, l'impériale se situe au-dessus et offre aux passagers une vue surplombante. De ce survol Aragon a tiré dans *Les Voyageurs* une application métaphorique : Pierre Mercadier, comme les bourgeois de son temps, celui de la Belle Époque, croit maîtriser les ressorts de l'existence mais passe à côté des mécanismes profonds de la société. Son individualisme apolitique le conduit à une impasse dont attestent ses errances jusqu'à son aphasie

18. Transformation que Gérard Genette préfère pour sa part nommer hypertextualité, donnant à l'intertextualité son acception la plus restreinte. Voir à ce sujet son ouvrage de référence, *Palimpseste*, Paris, Le Seuil, 1982.

19. Voir à ce sujet, *Je n'ai jamais appris à écrire*, op. cit.

20. Suivant ici le commentaire de Philippe Forest, *OC*, op. cit., p. 1501-1502.

21. La première partie du roman se déroule à l'aube du vingtième siècle. D'où cette notation dans la conscience du protagoniste principal : « Dans le boucan des chevaux, avec les grincements des roues et des pierres, le panorama des maisons de commerce déroulait sa kermesse pour Pierre » (*Les Voyageurs de l'impériale*, « folio », p. 343).

finale. Le dernier mot que parvient à articuler le moribond trop tard désillusionné est précisément le mot « politique ». Le monologue de Romain Raphaël paraît lui faire écho : « J'avais longtemps cru comprendre le sens des choses ». Mais le soliloque de l'acteur anticipant les rôles à interpréter – « Voici venir le jour de feindre » – intègre dans la subjectivité du discours la conscience de la fragilité identitaire. L'image fantasmée du bus associe dans un scénario commun, l'acteur et son alter ego problématique, le Vieux de l'escalier, là où le texte de 1940 paraissait condenser les significations sur la seule figure de Pierre Mercadier.

Cet écart signale la présence souterraine d'un autre hypotexte plus ancien, celui des *Chants de Maldoror*, dont une saynète (II, IV) se déroule déjà dans un autobus à impériale. Nous avons étudié ailleurs²² sous l'hypothèse d'un intertexte latent la résurgence dans le grand roman réaliste d'une écriture du mal qui apporte au second degré un correctif à une entreprise romanesque censée participer d'une « correction au Bien » du monde réel. Dans la strophe maldororienne, un enfant essaie en vain de faire arrêter l'omnibus et se heurte à la mauvaise volonté indifférente des voyageurs assis à l'impériale :

« Arrêtez, je vous en supplie ; [...] mes parents m'ont abandonné...
[...] je suis un petit enfant de huit ans, et j'ai confiance en vous... »
Un de ces hommes, à l'œil froid, donne un coup de coude à son voisin, et paraît lui exprimer son mécontentement de ces gémissements [...]. (*Chants de Maldoror*, II, 4)

Le « vieux monsieur » dans le roman de 1974 hérite symboliquement du rôle de l'enfant :

Un vieux monsieur se précipite vers l'autobus criant dans l'étoffe essoufflé quelque chose d'incompréhensible si ce n'est qu'il voudrait

22. Voir à ce sujet notre article « De *Maldoror* aux *Voyageurs de l'impériale* : résonances scripturales », dans Luc Vigier (dir.) *Leçons d'Aragon « Les Voyageurs de l'impériale »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 115-128 ; et pour une reprise théorique de l'hypothèse, « Sur les traces de l'intertexte latent », *La Lecture littéraire*, n° 9, Reims, URCA, CRIMEL, 2007, p. 163-177.

monter [...] l'Acteur a cru reconnaître son nom le sien celui de son enfance pas celui de la scène [...] l'homme de l'escalier qui perd haleine manque la marche et s'étale dans la boue au grand amusement de tout le monde (p. 65-66)

Comme dans la matrice maldororienne, *Théâtre/Roman* revient à la confusion des personnes et joue avec la matière morale du scénario. L'acteur associe à son fantasme une imagination de l'accident :

Il règne un air d'échange Une monnaie
Mentale a cours On se croirait dans un
Accident de voiture Ailleurs Toujours ailleurs
Place
Aux bons sentiments
C'est l'Heure prioritaire On se
Range pour laisser route à la Bonté (p. 64)

Le palimpseste du roman de 1974 semble donc bien croiser auto et intertextualité. Mais l'intertextualité perd son statut de référence latente, en quelque sorte refoulée sous l'injonction de 1930 : elle retrouve en 1974 la visibilité ordinairement considérée comme le critère de son existence. C'est toutefois sous une forme différée, au prix d'un léger déplacement d'une trentaine de pages, que s'opère la mention explicite. Le premier volet du rêve dans le chapitre « L'acteur rêve-t-il ? » (I, 9) est assorti de ce commentaire :

Je jetai un regard de regret par-dessus mon épaule, entraîné par le flot, et murmurant la vieille rengaine déformée du Sud-Américain égaré dans la chambre de la rue Vivienne : beau comme la rencontre de la chair humaine et d'un presse-papiers (p. 95)

Retour à *Maldoror*, donc ? Oui, en quelque sorte. Mais distancié. Le mot nouveau est en effet « rengaine ». Jusqu'alors, le modèle *Chants/Poésies* avait été traité séparément ou conjointement sur le mode de l'hommage. Même les pastiches assez nombreux à l'époque surréaliste s'inspiraient de l'humour hyperbolique des *Chants* pour

produire des effets similaires. Le terme dépréciatif vient briser un cycle qui est peut-être aussi celui de la dialectique, qu'on la pense à l'échelle interne des *Chants de Maldoror* comme exorcisme à partir d'une amplification des formes romantiques du mal, ou dans le rapport avec les *Poésies*, comme voie d'accès à une connaissance supérieure par opposition et dépassement des catégories classiques du Bien et du Mal. C'est dans ce ton nouveau que nous proposons d'entendre ici l'effet persistant du modèle quenien dont l'amalgame avec la forme lauréatmontienne introduit un surcroît de dérision. Cet amalgame est-il tenable ?

Enjeux esthétiques et politiques

Tentons d'en saisir les implications. La première concerne le roman. Dans la préface au volume 4 des *Œuvres Romanesques Croisées*, Aragon évoque en 1964 l'interdit posé par les surréalistes contre le roman et l'assèchement de sa veine romanesque aux premiers temps de sa « conversion » au communisme. Il analyse ce moment crucial :

[II]²³ marque [...] l'arrêt de l'invention romanesque pendant des années : ce que n'avait pu m'imposer la « morale » des Surréalistes, paradoxalement c'est le fait de briser avec eux qui m'y soumet. Parce que le procès qui se mène en moi des idées que j'avais eues en commun avec eux rend impossible le roman, lequel suppose, comme je l'apprends ainsi, une conception du monde qui en soit le fondement.²⁴

Comprenons : les idées partagées avec les surréalistes avaient pu générer la tentative hétérodoxe de *La Défense de l'infini* ; la rupture est aussi bien esthétique que politique. En attente d'une conception nouvelle, le romancier est en panne. Cette conception sera celle du

23. « Il » renvoie au « drame qui était commencé avant que je te connaisse » – la préface s'adresse à Elsa Triolet. Façon de réfuter au passage la thèse selon laquelle la conversion d'Aragon au communisme serait due à l'influence de sa compagne.

24. « Les contes de quarante années », dans *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 1964, volume 4, p. 14.

réalisme socialiste dont Aragon tentera de montrer qu'elle n'est pas contradictoire avec le mouvement de l'imaginaire, au nom notamment de la dialectique. Autre histoire.

Queneau qui partage avec Aragon le goût du roman et sentit peser moins fortement l'interdit romanesque en raison de sa participation périphérique au surréalisme refuse tout cadrage idéologique, si souple fût-il. Ce refus, moins simple qu'on pourrait le croire, s'articule à deux données complémentaires : le renforcement des contraintes formelles et l'attitude pataphysique.

« Technique du roman », un article de 1937, énonce une nouvelle pensée de l'invention romanesque :

Il n'y a plus de règles depuis qu'elles ont survécu à la valeur. Mais les formes subsistent éternellement. Il y a des formes du roman qui imposent à la matière proposée toutes les vertus du Nombre.²⁵

« Vertus du nombre » : on a évoqué le Queneau féru de mathématiques. Ce goût se traduit par des contraintes numériques encadrant l'invention romanesque : nombre de chapitres, de personnages, disposition non aléatoire de leurs apparitions et disparitions. Queneau attend de ces contraintes des surprises de sens. La phase de l'OU. LI.PO. poussera le principe un peu plus loin, laissant au lecteur le soin de concevoir les effets de sens éventuellement générés par les choix formels que s'impose l'écrivain.

Une telle stratégie d'écriture signifie-t-elle du côté de l'écrivain la disparition de toute « conception du monde » au sens politique et philosophique ? C'est ici que la 'pataphysique prend le relais. Ni sérieuse, ni purement ludique, la discipline inventée par Jarry prend la forme d'un signifiant à valeur indécidable comme le suggère la graphie précédée de son apostrophe. Le principe de « l'identité des contraires²⁶ » distingue cette attitude mentale de la dialectique au sens hégélien, plutôt orientée vers une unité des contraires dans une entité

25. Raymond Queneau, « Technique du roman », *Volontés*, 1937, repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 33.

26. La formule apparaît notamment dans *César Anté-Christ*.

supérieure, qu'on la nomme synthèse ou absolu ou, avec Breton lecteur de Hegel, « point sublime ». Paul Gayot qui rappelle les origines normandes de Queneau et son intérêt pour la philosophie de Hegel invente à son propos un néologisme plaisant : « La normanditude de Queneau ou l'hégélianisme au Pays d'Auge²⁷ ». Pas sûr que les deux notions puissent faire bon ménage. De fait l'indifférence refusant de trancher entre des contraires axiologiquement marqués se coule aisément dans le moule de la pensée jarryque dont on trouve des traces dès les écrits surréalistes de Queneau en 1928 : « Foutre merdre je voudrais bien que les papillons dans leur vol prennent le dôme des Invalides pour un fromage de Hollande et s'en servent comme pâte dentifrice²⁸ ».

L'antagonisme avec la dernière pensée aragonienne n'est pas total. Déjà *Blanche ou l'oubli* réunit au sein du même chapitre « Berceuse pour un éléphant » les figures de Léon-Paul Fargue et d'Alfred Jarry, traités entre sérieux et dérision comme deux inventeurs de potassons. Il n'est pas jusqu'à la définition renouvelée du roman donnée dans ce même livre qui ne puisse faire songer à Jarry. Aragon : « Le roman, je vous dis, est une science de l'anomalie²⁹ ». Faustroll/Jarry : « la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoi qu'on dise qu'il n'y a de science que du général³⁰ ». Mais le signe et l'énoncé jarryque ont-ils le même statut que dans le texte aragonien ? À en croire Michel Arrivé,

le travail de structuration du signe aboutit [chez Jarry] à une destruction du signe. Car ce n'est [...] plus un signe, que cet objet sémiotique [...] auquel sont attachés plusieurs contenus dont les relations réciproques peuvent aller jusqu'à la contrariété.³¹

27. Paul Gayot, *Raymond Queneau, op. cit.*, p. 17.

28. Raymond Queneau, *Textes surréalistes*, [1928], OC, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 1034. On relève aussi dans le dernier chapitre du *Chiendent* le surgissement du « roi Bougrelas », directement prélevé dans le personnel d'*Ubu roi* (OC, II, p. 227).

29. Aragon, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 537.

30. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, Fasquelle, 1911, *Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de La Pléiade », I, p. 668.

31. Alfred Jarry, OC, I, p. XX.

Pas sûr qu'Aragon veuille aller jusque-là, même si, sous la pression de l'Histoire, il tente d'ébaucher dans ses dernières années une nouvelle pensée du roman.

L'ultime cohérence que vise *Théâtre/Roman* paraît également adossée à une pensée élargie de l'inconscient qui se distingue du néo-freudisme quenien. Les attitudes prêtées par Queneau à ses personnages, les scénarii dans lesquels il les entraîne sous l'effet des contraintes formelles choisies puisent dans la palette de la clinique psychanalytique étudiée par l'auteur naviguant entre les textes freudiens et les textes des fous littéraires sur lesquels il s'est penché. À ce titre, le roman quenien est le roman d'un moderne postfreudien. L'emploi dominant de la troisième personne et la multiplication de séquences réalisant différentes contraintes a pour effet de tenir cet inconscient à distance et de le traiter comme symptôme à déchiffrer par le lecteur. Tel est selon Jacques Rancière un des courants majeurs de la pensée du littéraire hérités du freudisme. L'autre pôle, baptisé « inconscient esthétique », s'attacherait à faire valoir « la voix anonyme de la vie inconsciente et insensée³² ».

Le maintien massif de l'écriture romanesque aragonienne dans le sillage d'une première personne dépossédée de son identité l'oriente dans cette direction qui rejoint le versant lacanien de la pensée analytique, centré sur le déni, la forclusion, autrement dit sur une pensée à la fois présente et résistant à son entrée dans le champ de la symbolisation. Il s'agit moins alors pour l'énonciateur de déchiffrer implicitement que d'appréhender poétiquement cette structure du déni. Cette expression poétique de la folie avait intéressé suffisamment Lacan pour qu'il en fit la pierre de touche de son séminaire de 1964, citant alors deux quatrains du « Contre-Chant » (*Le Fou d'Elsa*) : « je suis ce malheureux comparable aux miroirs/ Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir³³ ».

Si les façons d'appréhender le roman et la place de l'inconscient dans son élaboration restent fortement divergentes, un dernier critère décisif est sans doute le rapport à la langue.

32. Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2007, p. 57.

33. Lacan, *Séminaire XI*, 1964.

« Jouer Dom Juan » : surenchère et mystification sérieuse

C'est sans doute ici qu'affleure de la façon la plus manifeste la référence à Queneau par l'évocation du couple démotiki/katharévoussa.

S'apprêtant à interpréter le personnage de Dom Juan, l'Acteur imagine un dialogue avec le « Pseudo-Molière », une figure d'Auteur dirait la critique d'aujourd'hui. Dans sa pièce, Molière a prêté à ses paysans un parler paysan : la rêverie sur la langue trouve ainsi un ancrage ancien. Le néo-français auquel Queneau voudrait « donner un style³⁴ » littéraire est toutefois attribué – c'est ce qui fait sa nouveauté – à un énonciateur global, émanation de la voix d'auteur. Précisément, dans le chapitre d'Aragon, la voix d'auteur est déléguée à l'acteur qui raconte et converse imaginativement avec l'auteur du Dom Juan. Dès la première page, on assiste à un festival de calembours et d'à-peu-près sonores :

Pourquoi, lui dis-je, avoir choisi dans votre commencement de placer la pièce en Sicile ? [...]. Il dit : « La Cécile... la Cécile ? Si je me souviens bien, ça n'y commence pas, en Cécile ? Qu'est-ce que vous me chante-au-nez ? C'est tout long n'a rive qu'au second taçt, et encore, à en jucher sur le parler des peillisans, ça se pourrait bien qu'on soille en Normandille... » Mais, – lui dis-je, vous avez écrit que la scène se passe en Sicile. Il l'avait oublié (l'avait tout plié), prit le livre pour vérifier. Ma foi, c'était vrai, la scène se passe, il l'avait écrit (il lavait aigri) (p. 287)

La langue prêtée à Molière puis adoptée par l'acteur est tout aussi artificielle que le français à peu près académique sur lequel s'ouvre le chapitre. Les tournures calquées sur le langage oral – « ça n'y commence pas, en Cécile ? » – se combinent avec la paronomase qui déforme Sicile en Cécile et avec les redécoupages syntaxiques les plus farfelus : « il lavait aigri ». On assiste à une sorte d'éreintement du principe d'écriture quenien par sa radicalisation tous azimuts. Si le

34. Raymond Queneau, « Entretien avec Georges Ribemont-Dessaigues », *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 40.

parler populaire signale une créativité collective qui peu à peu introduit une frontière entre langue vivante et langue morte, le sujet écrivain possède toujours une longueur d'avance dans la créativité, semble dire Aragon à Queneau.

Un pseudo article de journal propose un « erratum » rectifiant les propos tenus par une certaine « Mme Eleni Kazantzaki » sur « l'utilisation du démotiki, la langue savante ». Il fallait lire « du katharédoussa, la langue savante ». Mais l'erratum est lui-même partiellement faux. Après un « essai de diction » phonétique délirant – Uneu reugraitable horreur s'aigle hissée dans l'interviou de Mame –, le narrateur rectifie : « On ne dit pas non plus du Katharédoussa, mais de la Katharévoussa (de la « langue purifiée » en un seul mot) » (p. 290).

Ce jeu, en dépit ou en raison de son excès, n'est pas gratuit. Il implique d'abord qu'en régime littéraire, le commentaire savant est lui-même susceptible d'entrer dans le champ fictionnel. Queneau avait rêvé en 1937 de « rédiger en français parlé quelque dissertation philosophique³⁵ » ; une pensée nouvelle devait surgir de ce parler nouveau. Mais l'« Écrit » formulant ce projet reste pour sa part énoncé en français relativement soutenu. C'est donc le sujet énonciateur – émanation de l'auteur – qui demeure maître du jeu, incluant des différences de registres. La rectification finale sur la « katharévoussa » réintroduit au demeurant un registre sérieux dans lequel on peut entendre l'écrivain Aragon, ordinairement masqué dans le concert des voix énonciatives, rétablir la bonne prononciation et son étymologie.

Comme l'écriture à programme version O.U.L.I.P.O., la pratique du néo-français ne suffit pas à dédouaner l'auteur de sa responsabilité, laissant surgir le sens des effets résultant d'une pratique nouvelle du langage. Tel pourrait être en substance la ligne de démarcation posée par Aragon entre son œuvre et l'importation du parler quenien. Il n'est pas surprenant dans ces conditions de voir surgir dans ce chapitre de tous les délires formels une réflexion on ne peut plus sérieuse sur le sens humain à donner aux pièces de théâtre, sens partagé entre l'inscription due à l'auteur et les remodelages apportés par les grands metteurs en scène, lecteurs interposés entre la pièce et les

35. Raymond Queneau, « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 16.

spectateurs. Ce devenir représentatif de l'écriture théâtrale a souligné l'importance des couples de personnages comme incarnations scéniques de problèmes moraux. Sganarelle/Dom Juan, Orgon/Tartuffe, Don Quichotte/Sancho Pança : autant de scénarisations dialectiques de questions morales. La citation à la lettre de la tirade de Dom Juan sur l'hypocrisie achève de ruiner l'idée un temps côtoyée de l'équivalence des valeurs : « Personne ne remarquera que ton Grand d'Espagne vient de prononcer l'éloge de Tartuffe ». Façon de congédier, peut-être, la solution pataphysique à la question des valeurs.



La veine Queneau/Jarry paraît liée dans l'ultime roman aragonien au pôle entropique de l'écriture, fondé sur une déstructuration du signe linguistique et des formes littéraires. On pourrait associer cette polarisation à l'empreinte dans l'œuvre d'Aragon de l'esprit Dada qui accompagne sa traversée du surréalisme et lui survit. Il n'est pas surprenant de voir ressurgir cette veine un peu plus fort dans son dernier roman qui affronte plus que jamais le vertige de la dissolution identitaire. L'humour aragonien, plus grinçant que l'humour quenien, en côtoie néanmoins le registre, rendant plus supportable la contradiction tragique dont l'énonciateur ne peut ou ne veut sortir, laissant éventuellement aux générations à venir le soin de la dénouer.

Aragon rejoint en ce sens Queneau également ouvert au rôle interprétatif du lecteur et comme lui travaillé par un désir de roman impliquant un compromis entre un imaginaire et un cadre de pensée. Cette volonté commune de roman, bravant l'interdit surréaliste, en réalise paradoxalement le programme par l'ouverture concertée de l'imaginaire à la matière inconsciente que chacun continue à explorer à sa façon.

On aurait tort par ailleurs de supposer que la fantaisie et les absurdités de langage impliquent chez Queneau un renoncement à la connaissance. La dimension encyclopédique de ses recherches entrevue ici atteste du contraire. La différence entre les solutions esthétiques adoptées par les deux écrivains réside pour une large part dans l'implication, directe ou indirecte, du sujet donnant à lire son

rapport au monde. Ou si l'on veut, dans le dosage original réalisé de part et d'autre entre humour, jeu et fonction cognitive.

Note

Les chapitres de ce livre sont des versions remaniées d'articles publiés dans différents collectifs.

Chapitre 1 : « Le roman comme théâtre et le travail du négatif », dans *Atelier sur Théâtre/Roman* d'Aragon, Marie-Christine Mourier et Roselyne Waller (dir.), 2012. Disponible à partir du site de l'ÉRITA (équipe de recherche interdisciplinaire Triolet/Aragon) : http://www.louisaragon-elsatriolet.org/IMG/pdf/Trouve_.pdf.

Chapitre 2 : « 7779 : Énigme du corps et corps de l'énigme selon *Théâtre/Roman* d'Aragon », dans *Le Corps à l'œuvre*, dans Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.), « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 8, Reims, Épure, 2014, p. 89-107 : hal-03003743.

Chapitre 3 : « À propos de l'intertexte Montchrestien dans *Théâtre/Roman* : hypothèses sur un arrière-texte », dans *Aragon, Théâtre-roman, un singulier pluriel*, Marie-Christine Mourier et Roselyne Waller (dir.), Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2015, p. 77-89.

Chapitre 4 : « Arrière-texte et voix d'auteur. Aragon/Ponge : deux cas antithétiques ? », dans *Retour à l'auteur*, Joël Loehr et Jacques Poirier (dir.), Reims, Épure, 2015, p. 283-296 : hal-02982710.

Chapitre 5 : « Queneau, Aragon et le surréalisme ; une hypothèse pour la lecture de *Théâtre/Roman* », *Cahiers Queneau*, Daniel Delbreuil (dir.), 2014, p. 47-52.

Des versions légèrement différentes des chapitres 3 et 4 ont également été reprises dans notre essai, *Lire l'humain Aragon, Ponge : esthétiques croisées*, Lyon, ENS éditions, 2018 : [doi:10.4000/books.enseditions.10010](https://doi.org/10.4000/books.enseditions.10010).

Table des matières

Avant-propos <i>Théâtre/Roman</i> , encore.....	9
Chapitre 1 : Négatif Le roman comme théâtre et le travail du négatif.....	15
Chapitre 2 : Corps 7779 : énigme du corps et corps de l'énigme selon <i>Théâtre/Roman</i>	37
Chapitre 3 : Histoire L'énigme Montchrestien dans <i>Théâtre/Roman</i>	55
Chapitre 4 : Voix Arrière-texte et voix d'auteur : Aragon/Ponge, deux cas antithétiques ?.....	71
Chapitre 5 : Surréalisme et 'pataphysique Queneau, Aragon et le surréalisme : une hypothèse pour la lecture de <i>Théâtre /Roman</i>	91
Note.....	111

Volumes antérieurement publiés

- n° 1, « Parcours de la reconnaissance intertextuelle »
(session 2005-2006), septembre 2006.
- n° 2, « Lecture et altérités »
(session 2006-2007), octobre 2008.
- n° 3, « Lire l'hétérogénéité romanesque »
(session 2007-2008), janvier 2009.
- n° 4, « Voir et entendre par le roman »
(session 2008-2009), janvier 2010.
- n° 5, « Intertexte et arrière-texte »
(session 2009-2010), janvier 2011.
- n° 6, « Déclinaisons de l'arrière-texte »
(session 2010-2011), janvier 2012.
- n° 7, « Les référents du littéraire »
(session 2011-2012), mars 2013.
- n° 8, « Le corps à l'œuvre »
(session 2012-2013), mars 2014.
- n° 9, « Articuler le fantasme et l'histoire »
(session 2013-2014), avril 2015.
- n° 10, « La résonance lectorale »
(session 2014-2015), mai 2016.
- n° 11, « La langue du lecteur »
(session 2015-2016), mai 2017.
- n° 12, « Paroles de lecteurs »
(session 2016-2017), octobre 2018.
- n° 13, « Paroles de lecteurs 2. Poésie et autres genres »
(session 2017-2018), octobre 2019.
- n° 14, « Du jeu dans la théorie de la lecture »
(session 2018-2019), mars 2020.

