

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

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Arrière-texte et voix d'auteur. Aragon/Ponge: deux cas antithétiques?. Loehr, Joël; Poirier, Jacques. Retour à l'auteur, ÉPURE-Éditions et presses universitaires de Reims, pp.283-296, 2015, 978-2-915271-86-7. hal-02982710

**HAL Id: hal-02982710**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02982710>**

Submitted on 28 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## 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*)

Tour à tour niée, remplacée par différents substituts ou restaurée plus ou moins complètement, la notion d'auteur a connu depuis cinquante ans nombre de vicissitudes. Elle a perdu sa belle unité 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 condense enfin en lui 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 : *auctor* = celui qui détient l'autorité (*auctoritas*) par la signature, ou celui qui augmente, du verbe *augere* (faire croître)<sup>1</sup>.

C'est ce troisième sens qui nous intéresse ici. Faut-il adopter un des vocables essayés par la théorie littéraire pour mieux le circonscrire ? (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 l'*implied author*, dans le livre de référence<sup>2</sup>, concerne surtout la fiction, donc des œuvres narratives. La voix d'auteur croise de près aussi l'*énonciateur* de Dominique Maingueneau<sup>3</sup>, 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 singulière<sup>4</sup> » ou de ce que Roland Barthes appela le

---

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

<sup>2</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of fiction*, Chicago, Chicago U. P., 1961.

<sup>3</sup> Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

<sup>4</sup> Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1995.

« grain de la voix<sup>5</sup> ». 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-texte<sup>6</sup> 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 épaisseur<sup>7</sup> », 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*<sup>8</sup> (1974) et *Comment une figue de paroles et pourquoi?* (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 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 précadre 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

<sup>5</sup> Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier & Alain Trouvé, *L'arrière-texte Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Dits et Écrits*, [1966], Paris, Gallimard, « Quarto », I, p. 530.

<sup>8</sup> Édition de référence : *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, 1974 ; rééd. Gallimard, « L'Imaginaire », 1998.

<sup>9</sup> Édition de référence : *Comment une figue de paroles et pourquoi*, [dossiers de la figue], Paris, Flammarion, « Digraphe », 1977.

voix de l'écrivain commentant son écrit en cours : « 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 choses<sup>10</sup>.

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 :

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*<sup>11</sup>. 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 Boèce<sup>12</sup> et à Lucrèce, entre autres. La

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

<sup>11</sup> *Le Carnaval*, 2<sup>e</sup> des trois *Contes de la Chemise rouge*.

<sup>12</sup> Auteur antique de *La Consolation philosophique*.

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.

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 1977<sup>13</sup>. 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 enfantine, 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 inédite<sup>14</sup>.

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 Aragon, et réaffirment, 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

---

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Voir à ce sujet, Aragon, *Œuvres Romanesques complètes V*, dir. Daniel Bougnoux, [notes de Philippe Forest pour ce volume], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1283-1291.

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 figure 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 :

Francis Ponge  
 Nemausensis Poeta  
 Septembre 1958  
 Franciscus Pontius Faber  
 Nemausensis Auctor (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 II<sup>e</sup> 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.

## RETOUR A L'AUTEUR

\*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*. (TRI, 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.

### **Exploration arrière-textuelle 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 figure 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 extrapolé »<sup>15</sup>. Philippe Forest et Daniel Bougnoux, procèdent de façon quelque peu similaire en ajoutant à l'édition de La

---

<sup>15</sup> Jean-Marie Gleize, Note sur le texte, in Francis Ponge, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1606.

Pléiade<sup>16</sup> 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.

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 chanteur 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 demiurge que s'effectue la convergence provisoire avec le groupe Tel Quel qui développe pour sa part une théorie révolutionnaire du langage nommée

---

<sup>16</sup> Aragon, *Théâtre/Roman*, *Œuvres Romanesques complètes*, V, *op. cit.*



signifiante<sup>17</sup> 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 et autre Sollers. 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, Montchrestien, 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, Montchrestien, 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 symbolisation<sup>18</sup>. On relève une forte couleur lacanienne dans *Théâtre / Roman*. Du style, qui en porte l'empreinte, Barthes écrivit de son côté :

<sup>17</sup> Terme proposé par Julia Kristeva dans *Sémiotikè*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

<sup>18</sup> Voir à ce sujet notre communication « 7779 : énigme du corps et corps de l'énigme selon *Théâtre / Roman* d'Aragon », in « Le Corps à l'œuvre », actes du séminaire *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 8, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, mars 2014.

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.<sup>19</sup>

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 figure signale que l'esprit tend vers une sorte de modèle d'appréhension corporelle. La variation du 19 août 1958 s'ouvre ainsi sur la figure « 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 : Empédocle<sup>20</sup>, Rimbaud<sup>21</sup>, Michaux<sup>22</sup>. 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 exécrable » (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

<sup>19</sup> R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, rééd. 1972, p. 12.

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

<sup>21</sup> « Je ne travaille pas, moi, à me rendre voyant » (p. 100)

<sup>22</sup> « “ 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 pongienne répond : « Qui ne bâillonne son fou vit en pitre »

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 reprendre<sup>23</sup> ». Réplique directe dans le discours institutionnel d'un journal de critique littéraire, réplique implicite lorsque l'écrivain se met à pied d'œuvre<sup>24</sup>.

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-Poésies<sup>25</sup> ». 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 discours<sup>26</sup>.

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

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

<sup>24</sup> Voir à ce sujet notre article « À propos de l'intertexte Montchrestien dans *Théâtre / Roman* : hypothèse sur un arrière-texte », in Actes du colloque *Théâtre / Roman*, ERITA/ ITEM, Saint-Arnoult-en-Yvelines, 24-25 mai 2013, à paraître aux Presses universitaires de Valenciennes.

<sup>25</sup> Francis Ponge, « Le Dispositif Maldoror-Poésies », in *Méthodes*, repris dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 633-635.

<sup>26</sup> Voir à ce sujet notre article « Aragon et Ponge lecteurs de Lautréamont », site de l'ITEM, [http://louis\\_aragon\\_item.eklablog.com/alain-trouve-aragon-ponge-lauacatre-amont-item-2010-a7098810](http://louis_aragon_item.eklablog.com/alain-trouve-aragon-ponge-lauacatre-amont-item-2010-a7098810)

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 lecteurs<sup>27</sup> ».

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, 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 !<sup>28</sup>

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 succès<sup>29</sup> ». 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 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

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

<sup>28</sup> *Digraphe*, 14, *op. cit.*, p. 111.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 111.

## RETOUR A L'AUTEUR

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 incipit<sup>30</sup> 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.

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)

---

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

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 l'interruption du texte par un blanc (p. 386, 388). Il s'agit pour Aragon d'une pratique ancienne. Il écrit dans son essai de 1969 à propos de « La femme française », une nouvelle de 1924 :

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*.<sup>31</sup>

\*\*\*

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 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'esthétique<sup>32</sup>, 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 hors-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

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 183.

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

RETOUR A L'AUTEUR

reconnaissance de l'auteur comme sujet à l'œuvre et non seulement  
comme objet de discours.

Alain Trouvé

Université de Reims Champagne-Ardenne