



**HAL**  
open science

## Le roman comme théâtre et le travail du négatif

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Le roman comme théâtre et le travail du négatif. Atelier Théâtre / Roman, Equipe de recherche interdisciplinaire Triolet Aragon (ERITA); Marie-Christine Mourier; Roselyne Waller, May 2012, Saint-Arnoult-en-Yvelines, France. hal-02994538v1

**HAL Id: hal-02994538**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02994538v1>**

Submitted on 7 Nov 2020 (v1), last revised 15 Apr 2024 (v2)

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



Ce document a été mis en ligne sur le site de l'ÉRITA  
(Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet /  
Aragon) <http://louisaragon-elsatriolet.org/>

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

Date : 28 octobre 2012

*Pour citer ce document :*

**Alain Trouvé, « Le roman comme théâtre et le travail du négatif »,  
Atelier sur *Théâtre / Roman* d'Aragon, sous la direction de Marie-Christine  
Mourier et Roselyne Waller, 26 mai 2012.**

**Adresse URL :**

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

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

## Atelier sur *Théâtre/Roman*

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

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

Marie-Christine Mourier et Roselyne Waller



Alain Trouvé, P.U., Université de Reims  
CRIMEL, URCA

## **Le roman comme théâtre et le travail du négatif « S'il fait bleu dans l'homme à force de noir »**

[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 Green<sup>1</sup>

Ma lecture dérive de la rencontre entre le livre d'Aragon, *Théâtre/Roman* (1974)<sup>2</sup>, et celui du psychanalyste André Green, *Le Travail du négatif* (1993)<sup>3</sup>, qui s'inspire ici d'une notion introduite par Lacan réinterprétant Freud<sup>4</sup>. Elle vient en complément du bel article proposé par Roselyne Waller pour *La Lecture littéraire* (2007)<sup>5</sup> sous le titre : « "Traduise qui peut" » : À propos d'un chapitre de *Théâtre/Roman* d'Aragon, « L'acteur rêve-t-il ? » ». « Traduise 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'on peut en faire dans la lecture.

Une proposition, pour commencer : tout roman participe toujours peu ou prou de la construction identitaire. Quand bien même le grand roman serait la mise en problème axiologique d'un rapport au monde, le cadre de la narration et de la lecture participe de l'élaboration d'une identité humaine enrichie. Ce double mouvement pourrait se vérifier par Lukàcs<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> *Théâtre/Roman* : désormais *TR* ; Edition suivie : Paris, Gallimard, « L'Imaginaire ».

<sup>3</sup> André Green, *Le Travail du négatif*, Paris, Minuit, 1993, rééd. 2011.

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> *La Lecture littéraire*, n° 9, « Lecture et psychanalyse », CRIMEL, URCA, 2007, p. 111-129.

<sup>6</sup> Georg Lukàcs, *Théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963.



Bakhtine<sup>7</sup>, Pavel<sup>8</sup>, et Kundera<sup>9</sup>. Il y aurait à l'œuvre dans le roman une hétérogénéité plus ou moins aiguë et plus ou moins résorbable.

Un détour par Ricoeur pour penser la question de l'identité. Dans *Soi-même comme un autre* (1990)<sup>10</sup>, le philosophe distingue l'identité *idem* (ou identité de caractère) et l'identité *ipse* (identité de personne<sup>11</sup>). Qu'importe l'hétérogénéité de la matière romanesque, ce qu'elle problématise ordinairement est une identité de caractère, non une identité de personne.

Pourtant la métaphore du roman comme théâtre – c'est une des lectures possibles du titre – induit le vacillement de l'identité de personne et un degré extrême de l'hétérogénéité. C'est ici qu'intervient le travail du négatif, tel que le définit le psychanalyste 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 négation<sup>12</sup>.

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*). Relèverait 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. Dans le rêve diurne ou nocturne, un contenu latent se trouve également refoulé et interprétable au terme d'une analyse correcte. En ce sens, l'art de l'analyse consiste à permettre par l'écoute et le relâchement de la censure l'émergence de contenus refoulés. On peut évoquer dans le domaine de l'application à la littérature le travail d'un Bellemin-Noël laissant l'imagination du lecteur rêver, grâce à l'attention flottante, à propos du texte au point d'y lire à l'œuvre un désir masqué, travail levant en quelque sorte la censure encore présente dans l'écriture, pour le plus grand plaisir du lecteur, plaisir de compréhension élargie. L'inconscient refoulé peut se dire et se mettre en mots, grâce à la

<sup>7</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Les formes du temps et le chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, trad. française, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>8</sup> Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2003.

<sup>9</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, rééd. Folio, n° 2702.

<sup>10</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

<sup>11</sup> Cette identité correspond à celle du sujet engagé dans une histoire : c'est toujours le même individu qui vit une série d'événements, quand bien même ces événements altéreraient son identité de caractère.

<sup>12</sup> *Le Travail du négatif*, *op. cit.*, p. 5.



psychanalyse : tout l'art du lecteur consiste alors à ne pas forcer le texte et à suivre avec le maximum de souplesse le trajet propre à une configuration particulière.

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 dont les formes sont d'une infinie variété et complexité plonge ses racines dans une psyché plus archaïque que la névrose, liée au seuil de l'Œdipe. Si le complexe d'Œdipe 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<sup>ème</sup> 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 négatif<sup>13</sup>. 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 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'entendre »<sup>14</sup>. Point important : c'est un moderne qui écrit, très au fait de la théorie freudienne (dès le *Traité du style*, Freud est placé très haut<sup>15</sup> et en même temps Aragon en joue, déjouant parfois les tentations d'interprétation : « C'est rien rusé un inconscient » (*TR*, p. 59). A la fin de « L'Acteur rêve-t-il ? » est évoquée l'hypothèse du Vieux identifié à Sigmund Freud. Est-ce une invitation à la lecture freudienne ou un leurre ?

Je ne suivrai pas la piste du gâtisme, même si la perte de certaines facultés avec l'âge engendre des formes de psychoses séniles. Je propose d'envisager un négatif porté à un paroxysme polymorphe. Le texte en ce sens déroute et peut déplaire ; on peut lui appliquer la remarque paraphrasant les difficultés de Goethe avec son Wilhelm Meister : « Je n'aime que

---

<sup>13</sup> Ceci n'est pas sans rapport avec les analyses de Jacques Rancière dans *L'Inconscient esthétique* (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).

<sup>14</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 247.

<sup>15</sup> « 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 que Einstein.



les livres où l'auteur se perd [...], les livres où l'on perd pied » (*TR*, p. 283). La perte, au demeurant, 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 du négatif dans l'écriture de *TR*, je m'arrêterai sur les jeux intertextuels, puis sur l'expression poétique de la folie par laquelle Aragon prend en quelque sorte la mesure du négatif.

### **Le négatif dans l'écriture de *Théâtre/Roman* comme défi à l'interprétation**

La dimension théâtrale correspond, je l'ai suggéré, à une 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 peut-être du franchissement d'un seuil.

On peut d'abord être sensible à la couleur lacanienne de l'écriture. Quelque chose de similaire au rapport avec Freud se laisse deviner : un brin d'impertinence et de pastiche, mais une estime profonde. La forclusion, non comme parole interdite mais comme évitement, trouve un écho dans le titre en forme de calembour *Comment taire ?* On note aussi, réciproquement un intérêt de Lacan pour Aragon. Les années 1964-1974 qui précèdent *TR* 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 » (*TR*, p. 222).

On relève d'autres calembours lacaniens : le « cygne à terre » (p. 191), variante anti-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 : 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 polyréférentialité 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* » qui s'ouvre sur une pluralisation 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 1926<sup>16</sup>. 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 imaginations » (*ORC* 19), puis l'inscrira dans le titre de son roman de 1967. La polyréférentialité 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

<sup>16</sup> Aragon, *La Défense de l'infini*, Edition Lionel Follet, Paris, Gallimard, Cahiers de la nrf, 1997.





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 caractère<sup>17</sup>. 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 Varenne constitués dans la période où s'écrit *TR*.

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 » (pp. 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 » (pp. 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.

---

<sup>17</sup> 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.)



Ce travail du négatif multiforme constitue donc un défi au lecteur, contraint peut-être de mesurer la vanité de toute interprétation qui fixerait le sens. Qui réduirait le sens à 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 et identité de personne**

L'intertextualité déroute et conforte à la fois, comme on va le voir, selon la manière dont elle fonctionne. Je distinguerai d'abord la variante autotextuelle afin de montrer ce qu'apporte l'intertextualité au plein sens du terme ; je m'arrêterai enfin sur quelques effets de saturation.

On doit à Lucien Dällenbach la notion d'autotextualité qui désigne le croisement du texte d'un auteur avec d'autres écrits antérieurs de ce même auteur<sup>18</sup>. 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 :

Page 468 : « Celui qui écrit est nu. On lui voit ses plaies, ses cicatrices, sa force et sa faiblesse, son sexe et son âme » cite deux phrases de *Blanche ou l'oubli*.

Page 97 : « L'homme seul est un escalier » reprend un vers de « Paroles perdues » (1968, *L'OP XV*, p. 340<sup>19</sup>)

Page 344 : « Le jeune homme espoir est à genou parmi/ les étranglers » 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*, poème dialogué sur le mode théâtral, et aussi *Cantique à Elsa, Messe d'Elsa*.

---

<sup>18</sup> Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976.

<sup>19</sup> Citation repérée grâce à Roselyne Waller, article cité.



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*<sup>20</sup>.

Toutes ces autocitations dont la liste est très certainement 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'autre écrivain intercesseur. On se contentera de mentionner la multiplicité des pièces convoquées : *Hamlet* (p. 82), *Le Roi Lear* (p. 86, pp. 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 dents »] (p. 97)<sup>21</sup>, *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. Racine dans « *Je vais tuer Britannicus* » fait écho à *La Mise à*

---

<sup>20</sup> Parmi la constellation de personnages des *Paramètres*, Amy Smiley (*RCAET* 4) isole un autre trio : Marceline, Roland, Paul qui fait pendant au trio Blanche, Gérard, Firmin de *La Défense*.

<sup>21</sup> Voir à ce sujet, Roselyne Waller, article cité.



*mort*, peut-être. 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*<sup>22</sup>, 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. Pour cette dimension intertextuelle de l'œuvre du dernier Aragon, on ne peut que renvoyer au livre de Maryse Vassevière, *Aragon romancier intertextuel*<sup>23</sup>. Une des hypothèses avancées dans ce livre est que l'intertextualité permettrait à Aragon par le transfert sur le texte d'autrui, l'impossible analyse de son trouble profond. On n'est pas loin de ce que je viens de nommer réassurance symbolique. Une nuance, peut-être : il s'agit moins, nous semble-t-il, de comprendre que d'éprouver.

Mais le jeu intertextuel est décidément d'une complexité rare. On assiste ainsi à un enchâssement de certains intertextes dont 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. A 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*<sup>24</sup>. La place manque ici pour une étude détaillée. Mentionnons quand même la plate-forme de l'autobus, l'indifférence des voyageurs et le vieux qui court derrière l'autobus, substitué à l'enfant de la saynète maldororienne. Il pourrait s'agir encore d'un intertexte latent, dans le sens où nous avons

---

<sup>22</sup> Publié à Rouen en 1615.

<sup>23</sup> Maryse Vassevière, *Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 1998.

<sup>24</sup> Voir à ce sujet notre article « De Maldoror aux *Voyageurs de l'impériale* : résonances scripturales », in *Lectures d'Aragon Les Voyageurs de l'impériale*, dir. Luc Vigier, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 115-128.



proposé de le concevoir<sup>25</sup>, un intertexte fondé sur une isotopie et non sur une continuité textuelle, sans référence ouverte au texte convoqué par la mémoire littéraire. A la différence de ce qui se passe dans *Les Voyageurs*, toutefois, qui ne fait aucune allusion directe à Lautréamont, cette occurrence latente du texte maldororien précède une convocation ostensible dans le chapitre « L'acteur rêve-t-il ? ». Le narrateur y « murmur[e] la vieille rengaine déformée du Sud-américain égaré dans sa chambre de la rue Vivienne : beau comme »<sup>26</sup>. 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 ». A 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 confirmera 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 pensée »<sup>27</sup>.

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 ?

Où l'on verrait que le jeu intertextuel flotte entre construction et déconstruction.

### **Marquer et démarquer poétiquement la folie : suprême défi de l'écriture**

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*,

<sup>25</sup> Voir notre article, « Sur les traces de l'intertexte latent », *La lecture littéraire*, n° 9, op. cit., p. 163-177.

<sup>26</sup> « L'Acteur rêve-t-il ? », p. 95.

<sup>27</sup> 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 », *Revue Carnets*, n° 4, *Revue électronique d'Études Françaises*, à paraître en 2012.



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*.

On va tenter de montrer 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).

On envisagera quatre points : la figuration poétique de la négativité, le rôle du travail hypertextuel, la ressaisie par la structure et par le roman comme métafiction et enfin le relais passé dans la parole 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 » (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 temps » (1974, *L'OP*, IV), texte contemporain de *TR*, multiplie les équivalences oxymoriques : la poésie est « lumière noire », « soleil nocturne », « ténèbres aux yeux grands ouverts », « oreilles percées à force d'entendre » ; et aussi « dénégation 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 *TR*, 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 en est lourdement



codé : « 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-texte<sup>28</sup>. 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 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 (pp. 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 baroquisme. 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, une sorte de Dom Juan sadien, la Sicile embrayant sur les thèmes du volcan, du viol et du meurtre fortement présents dans *l'Histoire de Juliette*, par exemple<sup>29</sup> : « il nous fallait décor d'ailleurs, un volcan dans le dos, la mafia, le meurtre... le viol ». Énumération au sein de laquelle on remarquera 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. Lacan, dans le *Séminaire RSI* (Rome, 1974) écrit : « tout abord du réel est tissé par le nombre ». Mais cela croise aussi indirectement 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 *Œuvres* de

<sup>28</sup> Michel Apel-Muller, « Les jambages bleus du malheur », *RCAET*, N° 5, 1994, p. 21-31.

<sup>29</sup> Le troisième chapitre du *Projet de La Défense de l'infini* s'intitule « Discours du volcan ».



Malherbe (1971). Et qui dit Malherbe, dit sans doute pour Aragon, arrière-texte pongien<sup>30</sup>, mais ce serait le sujet d'un autre développement...

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 (pp. 170-171). Le lecteur de *La Défense de l'infini* percevra ici une vague analogie avec une section marginale du volume<sup>31</sup>, plus connue parfois par le titre que lui donna Edouard Ruiz qui contribua avant Lionel Follet à la redécouverte de l'œuvre : « L'Instant »<sup>32</sup>. 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 (Viet-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 word ». Ce qui est visé ici est moins la poésie de Baudelaire à laquelle Aragon s'est confronté toute sa vie<sup>33</sup> que sa réduction en clichés prônant un exotisme pris au pied de la lettre et une littérature d'évasion. Déjà dans *Aurélien*, Aragon avait raillé ce baudelairisme à l'usage de la bonne société bourgeoise<sup>34</sup>.

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

---

<sup>30</sup> 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 assistera 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 *Di-graphe*.

<sup>31</sup> Edition Lionel Follet, section *Le Mauvais Plaisant*/ Titus, I.

<sup>32</sup> A noter que « L'Instant » constitue le seul fragment auquel Philippe Sollers condescend à accorder quelque intérêt littéraire dans *La Guerre du goût* (1996).

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> *Aurélien*, *ORC*, tome 20, chapitre XIX, p. 119.





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 Paul 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 dégagement vis-à-vis des problématiques antérieures.

La ressaie 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 (démenti) » 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) C'est le chapitre « *Le rameau de Salzbourg* » qui 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. 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 concertée<sup>35</sup>.

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 » (II, 10, 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

---

<sup>35</sup> 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.



qui trahissent ce qui vient en dessous : « C'est cela mourir : devenir un discours » (pp. 484-485). Le falun propose une image du processus de création artistique englobant littérature et peinture (comme l'indique, p. 485, la note sur le tableau de Masson, *Mine de falun*, 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 premier temps fort de spécularité. « Ce que j'ai à dire bouscule ce que je dis » (pp. 185-186). Les paroles prononcées sont corrigées par un locuteur auditeur-lecteur de son propre discours. Se noue le paradoxe d'une parole énonçant ce qu'elle ne sait pas : « Cet extraordinaire mécanisme qu'est l'homme : capable d'inventer ce qu'il ne sait pas » (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 l'un 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*



## Atelier sur *Théâtre/Roman*

---

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 par essence « 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). A 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 sa 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 les plus 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).



## Atelier sur *Théâtre/Roman*

---

Une dernière fois dans ce texte, Aragon fait le grand écart. Écart entre les valeurs toujours défendues, même si elles apparaissent historiquement et tragiquement vaincues. C'est le côté chevaleresque d'Aragon<sup>36</sup> : « 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.

---

<sup>36</sup> Je rejoins ici une remarque faite par Daniel Bougnoux lors du Séminaire Aragon de l'ITEM tenu le 4 février 2012.