



HAL
open science

7779 : énigme du corps et corps de l'énigme selon "Théâtre / Roman" d'Aragon

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. 7779 : énigme du corps et corps de l'énigme selon "Théâtre / Roman" d'Aragon. Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Le corps à l'œuvre, 8, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.89-107, 2014, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-195-8. 10.4000/books.epure.1525 . hal-03003743v2

HAL Id: hal-03003743

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03003743v2>

Submitted on 5 Apr 2024 (v2), last revised 15 Apr 2024 (v3)

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.



Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

Le corps à l'œuvre

Éditions et Presses universitaires de Reims

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

Alain Trouvé

DOI : 10.4000/books.epure.1525
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2014
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 978-2-37496-195-8



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2014

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

TROUVÉ, Alain. 7779 : *énigme du corps et corps de l'énigme selon Théâtre / Roman d'Aragon* In : *Le corps à l'œuvre* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2014 (généré le 05 avril 2024). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/epure/1525>>. ISBN : 978-2-37496-195-8. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1525>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous Licence OpenEdition Books, sauf mention contraire.

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

Alain Trouvé

Tout abord du Réel est tissé par le nombre
(Lacan, RSI)

- 1 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.
- 2 *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 dans le livre qui nous intéresse.
- 3 *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 glossolie ou semble s'enliser dans l'autodestruction ou le décousu. Il s'ouvre ainsi 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 désymbolisation et du retour de la pensée vers le chaos psychoaffectif des premiers âges³. Cette altération de la parole est-elle poétiquement accueillie ou effective, comme le laissent parfois entendre certains critiques imputant la confusion bien présente au sein

du texte au rang – négatif – des avatars du grand âge ? C'est plutôt la première hypothèse qui guidera l'analyse qui va suivre.

- 4 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 mises au jour dans ce séminaire⁴ : celle d'une entité physique obscurément présente et celle de l'intertexte caché.

L'argument romanesque

- 5 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 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.
- 6 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.
- 7 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.

- 8 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**

- 9 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)

- 10 Des souvenirs du lexique chirurgical informent le discours : « Prenez garde, les tissus, ça se déchire, ne déplacez pas les érignes⁵... » (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)

- 11 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)

- 12 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 écrivain la seconde topique freudienne⁶ pour la complexifier ?

- 13 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'idéal⁷ :

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

- 14 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 multiplicité des corps

- 15 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)

- 16 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)

- 17 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)

- 18 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)
- 19 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 écrivant, si l'on admet que derrière ce théâtre devenu argument romanesque, se trouve l'écrivain ?

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

- 20 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.
- 21 Pour la version névrotique, on se reportera à la belle étude consacrée par Roselyne Waller au chapitre « L'Acteur rêve-t-il ? »⁸. De façon ostensible et non sans malice, l'auteur a laissé quelques indices encourageant ce genre de lecture : « *Idée de réveil* : Si l'homme de l'escalier était le professeur Sigmund Freud ? Il faudrait tout relire autrement. » (p. 103). En ce sens, Roselyne Waller analyse le rêve prêté au personnage, rêve habité par des images angoissantes de couloir obscur qui pourraient symboliser le retour à l'expérience traumatisante de la naissance.
- 22 « 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 écriture⁹. L'évocation de la pièce de

Shakespeare *Mesure pour mesure* serait encore la transposition déguisée de cette thématique familiale. Mais la seconde partie de l'article de Roselyne Waller est consacrée à mettre en question cette lecture. 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 emblématique et fournit judicieusement le titre de l'article. 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.

- 23 Avec la forclusion, notion forgée par Lacan, on quitte la lecture symptomatique. Il existe une forte couleur lacanienne dans *Théâtre / Roman*. Quelque chose de similaire au rapport avec Freud se laisse deviner : un brin d'impertinence et de pastiche, mais une estime réelle. La forclusion, non plus parole interdite mais évitement, trouve un écho dans le titre en forme de calembour : *Comment taire ?* (p. 41).
- 24 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 vers 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 représentée 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 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).
- 25 C'est dans cette lumière particulière qu'il convient peut-être 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 :

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)

- 26 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)

- 27 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.
- 28 Ce qui retient 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 nombre »¹¹ ? 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

- 29 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'œuvre*¹², 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.
- 30 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 indifférent d'apprendre que Montchrestien fut aussi l'auteur « de ce *Traité de l'économie 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 en lui 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).

- 31 La coïncidence des figures du tyran stalinien et du communiste radicalise l'autocritique implicite¹³ 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 :

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)

- 32 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.¹⁴

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

- 34 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 ?

- 35 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

- 36 On peut encore, donnant à l'arrière-texte lectoral¹⁵ toute son efficience, 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 sonné comme un manifeste poétique et fut reconnu comme tel par la nouvelle 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.
- 37 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 *Malherbe*¹⁶ 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 Malherbe¹⁷. 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 choses¹⁸. Elle note encore que « le courage, [chez Montchrestien] est une disposition qui relève presque autant du corps que de la psyché »¹⁹.
- 38 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*²⁰, Ristat, interlocuteur important de Ponge dont il accueillit les textes dans sa revue *Digraphe*, publiant notamment en 1977, la version longue du poème *La figue*, sous le titre *Comment une figue de paroles et pourquoi*²¹.
- 39 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.

- 40 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 ; elle relève, si on lui accorde quelque crédit, d'une des autres acceptions de l'arrière-texte, celle d'un intertexte caché.
- 41 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 lecture »²² ?

NOTES

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, Martine Noël, « La notion de théâtre dans Théâtre / Roman », *Recherches Croisées sur Aragon et Elsa Triolet*, n° 5, Annales littéraires de l'université de Besançon, n° 535, 1994, p. 169-195.
3. Voir à ce sujet la communication de Didier Marz, « Altérité, altération », in M.-M. Gladieu et A. Trouvé (dir.), *Lire l'hétérogénéité romanesque*, Reims, Epure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture » ; 3, 2009, p. 19-35.
4. Voir à ce sujet notre volume de synthèse : M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier et A. Trouvé, *L'Arrière-texte, Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.
5. Érige : (chirurgie) « crochet pointu, monté sur un manche, qui sert à soulever certaines parties du corps et à les maintenir écartées » (*Le Petit Robert*).
6. Le Ça, Le Moi, le Surmoi (*Le Moi et le Ça*, [1923], repris dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968).
7. 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 martyr de saint Sébastien représente l'impasse tragique alors vécue par le poète.
8. Roselyne Waller, « "Traduise qui peut" : à propos d'un chapitre de *Théâtre / Roman* d'Aragon, "L'Acteur rêve-t-il ?" », *La Lecture littéraire*, n° 9, CRIMEL, 2007, p. 111-129.
9. Voir à ce sujet Roselyne Waller, *Aragon et le père, romans*, Strasbourg, PU de Strasbourg, 2001.

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. Lacan, *Séminaire XXII*, 1974-1975, transcription recueillie sur le site de Serafino Malaguarnera, disponible à partir de : http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/22-RSI/RSI14011975.htm
12. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
13. Lire à ce sujet Maryse Vassevière, « Autofiction et mentir-vrai chez Aragon : les aveux de la génétique », in Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Actes du séminaire « Autobiographie » de l'ITEM, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2008.
14. Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, I, p. 161
15. Voir à ce sujet, *L'arrière-texte*, op. cit.
16. Voir à ce sujet notre article, « À propos de l'intertexte Montchrestien dans *Théâtre / Roman* : hypothèses sur un arrière-texte », in M.-C. Mourier et R. Waller (dir.), *Aragon, Théâtre / Roman, un singulier pluriel*, Valenciennes, PU de Valenciennes, 2015.
17. 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 (op. cit., p. 151) : correction de certaines rimes (association voyelles et diphtongues, rimes d'homonymes), et influence de la philosophie stoïcienne des *Consolations*. (René Fromilhague, *La Vie de Malherbe, Apprentissages et luttres (1555-1610)*, Paris, Armand Colin, p. 151)
18. Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste, Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979.
19. *Ibid.*, p. 69.
20. Aragon, *L'Œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, 15 volumes, 1974-1981.
21. Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, « Digraphe », 1977.
22. Voir à ce sujet notre essai, *Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL