



HAL
open science

Spectre fictionnel et construction identitaire: de Théâtre/Roman (Louis Aragon) à Autobiographie d'un poulpe (Vinciane Despret)

Alain Trouvé

► To cite this version:

Alain Trouvé. Spectre fictionnel et construction identitaire: de Théâtre/Roman (Louis Aragon) à Autobiographie d'un poulpe (Vinciane Despret). Christine Chollier; Anne-Élisabeth Halpern; Audrey Louyer; Alain Trouvé. De la personne au personnage: traitements génériques différenciés, *Approches interdisciplinaires de la lecture* (16), Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.37-56, 2024, *Approches interdisciplinaires de la lecture*, 978-2-37496-228-3. 10.4000/12p0c . hal-04807733

HAL Id: hal-04807733

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04807733v1>

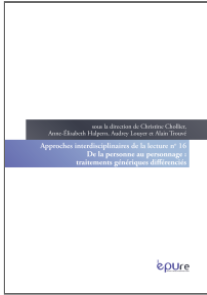
Submitted on 27 Nov 2024

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 - ShareAlike 4.0 International License



Christine Chollier, Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer et Alain Trouvé

De la personne au personnage traitements génériques différenciés

Spectre fictionnel et construction identitaire de *Théâtre/Roman* (Louis Aragon) à *Autobiographie d'un poulpe* (Vinciane Despret)

Alain Trouvé

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Publication sur OpenEdition Books : 15 novembre 2024
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
ISBN numérique : 978-2-37496-228-3



<https://books.openedition.org>

Fourni par Université de Reims Champagne-Ardenne



RÉFÉRENCE NUMÉRIQUE

Trouvé, Alain. « Spectre fictionnel et construction identitaire ». *De la personne au personnage*, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2024, <https://doi.org/10.4000/12p0c>.

Ce document a été généré automatiquement le 27 novembre 2024.



Le format PDF est diffusé sous licence Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0 sauf mention contraire.

Speçtre fictionnel et construction identitaire

de *Théâtre/Roman* (Louis Aragon) à *Autobiographie d'un poulpe* (Vinciane Despret)

Les dictionnaires nous apprennent que la « personne », mot issu du latin *persona* qui désignait chez les Romains « le masque du personnage de théâtre¹ », autrement dit le vide identitaire, prit vers la fin du XII^e siècle, le sens opposé d'« individu de l'espèce humaine (considéré en tant que sujet conscient et libre²) » et par extension, « sujet de droit ». Le « personnage » est quant à lui un terme dérivé. Il désigne d'abord en moyen français (1384) une « personne fictive mise en action dans un ouvrage dramatique³ », puis s'applique par extension aux XVIII^e et XIX^e siècles aux œuvres narratives, spécialement romanesques. La différence entre personne et personnage a donc partie liée avec la distinction entre les genres de discours. François-René de Chateaubriand se pose dans *Mémoires d'Outre-Tombe* comme personne responsable de ses actes. Il se mue parallèlement dans *René* en personnage, projection romanesque plus libre. Pour reprendre la terminologie adoptée dans ce séminaire à la suite de Jacques Rancière, François-René, auteur et homme politique historiquement attesté, ne relève pas comme René de la fiction 1, caractérisée par l'opposition entre fictionnel et factuel, mais l'un et l'autre procèdent encore de la fiction 2 qui, dans un sens plus large, considère avec Mallarmé que toute production verbale figure l'objet de son discours. Entre la personne et le personnage vient ainsi se glisser la figure (historique, mythologique ou culturelle), forme affaiblie du personnage, à travers laquelle tout sujet individuel tente de se penser et de se construire. Il est dès lors légitime d'évoquer un spectre fictionnel si l'on veut s'intéresser à la construction du sujet humain au sein de la relation littéraire entre lecteur et textes.

-
1. *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française* [désormais RDH], dir. Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, II, p. 1487.
 2. *Le Grand Robert de la langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, V, p. 526.
 3. RDH, p. 1487.

Les deux œuvres confrontées dans cette étude frappent par une profonde dissemblance atténuée par une pratique commune de l'hybridité générique. *Théâtre/Roman* (1974) est le dernier roman d'Aragon (1897-1982), écrivain surréaliste, puis communiste, dont les œuvres de la troisième période sont caractérisées par un réalisme en miroir qui interroge l'engagement passé de l'auteur. Dans *Autobiographie d'un poulpe* (2021), Vinciane Despret, philosophe et psychologue belge née en 1959, propose une rêverie poético-scientifique, teintée d'humour et de nostalgie écologique, en lien avec les espèces menacées de disparition. D'un auteur à l'autre, on change d'univers littéraire et d'horizon philosophique, comme on change de siècle, voire de millénaire. Il nous apparaît instructif d'interroger ces différences qui réservent, à la faveur d'un goût commun du brouillage des genres, quelques convergences inattendues.

On verra comment se déploie dans chaque œuvre l'hybridité générique, et ses implications sur le spectre de la personne, sur la relation entre poésie et vérité, jusque dans la dimension anthropologique.

Mélanges des genres

Apparemment les deux œuvres annoncent par leur titre des catégories narratives opposées. D'un côté le roman, qui suppose une histoire inventée, de l'autre l'autobiographie et son contrat de vérité comme conformité au réel (dimension factuelle). Ce contrat, Philippe Lejeune l'a formalisé dans sa définition du *Pacte autobiographique* (1975) :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁴.

Les titres complets bousculent toutefois cette classification.

4. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 14.

*Théâtre/Roman*⁵ relève certes du genre romanesque au sens courant du terme, comme semblent le confirmer sa publication en clôture de *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon* publiées chez Robert Lafont de 1964 à 1974 et l'invention de personnages, l'Acteur Romain Raphaël et le Metteur en scène Daniel. Il s'agirait d'un roman sur le monde du théâtre. Mais la barre oblique du titre qui associe les deux étiquettes, « roman » et « théâtre », déroute, d'autant qu'elle place le mot « théâtre » en première position. La lecture du livre confirme que le terme est à prendre aussi et principalement au sens figuré de « théâtre intérieur ». L'écriture romanesque est assimilée à ce théâtre intérieur par lequel l'écrivain se dédouble et adopte diverses postures, celles de l'Auteur, du narrateur et des différents personnages. Mais la structure du livre est encore plus troublante, répartie entre deux parties inégales : « L'Homme de théâtre » occupe trois quarts du texte, « L'Écrivain », le dernier quart. Or « L'Écrivain » renvoie à toutes formes d'écriture, du discours théorique à l'autobiographie, en passant notamment par la poésie et le roman.

La dimension autobiographique, absente du titre, s'avère essentielle si l'on veut apprécier certains des discours tenus. Derrière les figures féminines convoquées dans le texte se glissent des références à Elsa Triolet, l'écrivaine et compagne de toute une vie, morte en 1970, et à Nancy Cunard, avec qui Aragon entretint une relation tourmentée aux temps lointains du surréalisme. Sans la référence à l'une, on ne saurait apprécier ces phrases du début : « Dites-moi qu'elle n'est pas morte. N'importe quoi, mais qu'elle n'est pas morte » (p. 43). Et encore moins cette reprise à distance dans le chapitre « Thérèse », si l'on ignore que le premier roman en français d'Elsa Triolet, publié en 1938, s'intitula *Bonsoir, Thérèse* : « Ô Terre ma Thérèse où je retourne lettre / Déchirée avant d'être lue / Terre où s'efface l'encre bleue » (p. 256). Plus mystérieux, mais non moins chargé de sens est ce propos tenu à la fin du « Lever de rideau » : « Il a brusquement ressenti la blessure ancienne. À Dieppe, une nuit d'été. » (p. 32). Croisant les références textuelles et para-textuelles, Maryse Vassevière a montré que le souvenir remonterait à 1927 et à

5. Éd. de référence : *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, 1974, rééd. « L'Imaginaire ».

un lieu, le « manoir d'Ango », situé à Varengeville, près de Dieppe, qui réunit dans un moment de crise, littéraire et intime, le trio Aragon, Breton, Cunard⁶. Dans le processus complexe d'anamnèse auquel s'apparente l'écriture littéraire, une figure peut toujours en recouvrir partiellement une autre. Plus généralement, Aragon use de l'écriture romanesque dans un rapport de dissimulation-exhibition de références personnelles. Ainsi s'explique en partie la formule qu'il donna en 1964 de son art romanesque comme « mentir-vrai ».

Non moins trompeur et en quelque sorte symétrique est l'étiquetage du texte de Despret comme autobiographie⁷. Le titre, « Autobiographie d'un poulpe », confronté à la définition de Lejeune, opère une stimulante transgression de genre, étendant à une espèce animale la notion de personne. On reviendra plus loin sur les implications de cette opération. Avant même de lire le livre, le lecteur convoque mentalement un autre sous-genre pour se représenter ce qui va suivre : celui des romans de science-fiction. Le pseudo-roman d'Aragon dissimulait une autobiographie : l'autobiographie annoncée par Despret renfermerait-elle un roman ?

À y regarder de plus près, le dispositif textuel est plus complexe. Le titre complet, d'abord, signale un élargissement, puisqu'il ajoute la mention : « et autres récits d'anticipation ». De fait, le récit de vie du poulpe auquel nous avons choisi de nous intéresser n'est que le troisième chapitre d'un livre qui traite de phénomènes analogues relevés chez les araignées (chapitre 1) puis chez les wombats ou marsupiaux fouisseurs (chapitre 2). Chacun des récits tend à montrer que des activités supposées spécifiquement humaines – langue, littérature, architecture – seraient peu ou prou partagées avec le monde sauvage.

L'auteur parle de récits plutôt que de romans. Serait-on dans le domaine du factuel et non du fictionnel ? Depuis le XIX^e siècle, au moins, les romanciers ont pris l'habitude de crédibiliser leurs narrations en empruntant la forme objective. Les romans de « science-

6. Maryse Vassevière, « *Œuvres croisées* : Aragon, Breton et le mystère du manoir d'Ango », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 2, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1989, p. 159-187.

7. Édition de référence, Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, 2021.

fiction » n'ont pas échappé à cette tendance. S'ils ont à l'origine mis en avant le côté imaginaire et drolatique, comme chez Cyrano de Bergerac, ils ont ensuite, par l'accumulation de références scientifiques sérieuses cherché à rendre vraisemblable au sens de possible ce qui est considéré jusqu'à présent comme impensable au sens d'irréel. La catégorie large de la science-fiction navigue ainsi entre les deux pôles de l'imagination : fantaisie ou conjecture. C'est par cette valeur conjecturale qu'un certain type de récit peut prétendre à la fonction d'anticipation.

Tout l'art de l'auteur va être de faire admettre comme possible ce qui *a priori* paraîtrait relever de la fantaisie ou de la fable. Despret ne fait pas parler un animal à la première personne comme dans le roman de Soseki, *Je suis un chat*. Elle met en place un dispositif imitant le côté objectif des traités scientifiques et introduisant tardivement la traduction de fragments d'écriture attribués à un poulpe, justifiant *in extremis* le titre accrocheur : « Autobiographie d'un poulpe ».

La composition du chapitre se répartit en deux sous-parties. D'abord un exposé de dix-sept pages sur les poulpes, signé « Christina Ventin, chargée de recherche, Association de thérolinguistique ». L'énoncé à la troisième personne se veut neutre et l'emploi du « nous » renvoie à l'association au nom de laquelle le rapporteur est censé s'exprimer. La forme scientifique est assez nettement pastichée avec glossaire initial, notes, bibliographie et double épigraphe empruntée aux philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, puis à Didier Debase, autre philosophe moins connu, mais *a priori* tout aussi sérieux. Puis viennent sur une quarantaine de pages les six lettres adressées par Sarah Buono, thésarde, à Christina, sa directrice de recherche, sur ses expériences en immersion dans une communauté vivant au plus proche des poulpes. Entre les parties I et II et entre les lettres 4 et 5 sont insérés des aphorismes donnés comme traduction d'un écrit de poulpe à caractère autobiographique. Le texte qui comprend onze aphorismes occupe une petite page et est reproduit à l'identique, avec seulement l'ajout dans la deuxième occurrence d'une numérotation.

Cet effet d'écho signale une autre dimension de l'écriture, la forme poétique. Dans les deux œuvres, la poésie constitue peut-être le tiers genre permettant le glissement d'une catégorie à une autre. Chez Despret, elle correspond au balancement entre l'humour et le sérieux et lorsque l'on s'approche de l'impensable, elle prend la forme caractérisée de l'incantation poétique avec les aphorismes redoublés. Le théâtre, chez Aragon, relève de l'expression poétique par son acception figurée. Le feuilleté analogique de l'écriture accentue cet effet. Le vertige poétique se double par ailleurs d'un recours récurrent à des fragments versifiés qui mettent en relation, par exemple, le monologue intérieur de l'Acteur (chapitre « Thérèse ») et la forme versifiée de fragments de pièces de théâtre, convoqués dans le livre en relation avec des projets de mise en scène. Pour autant, le poème en prose n'est pas oublié comme le rappelle la phrase « ailleurs n'importe où dans le monde » (p. 215), réécriture à la manière de Ducasse du poème en prose de Baudelaire, « *Anywhere out of the world* ». Au demeurant, le contenu fortement autobiographique de certains passages s'accorde avec une certaine idée aragonienne de l'écriture poétique représentée dans le recueil *Le Roman inachevé* (1956), livre dans lequel, pour une fois, la vie de l'auteur est directement évoquée.

Un affichage trompeur des genres et un traitement complexe réunit donc les deux auteurs, en dépit de la profonde dissemblance de leurs écrits. Tentons à présent de décrire leur pratique en termes de degrés de fiction.

Speître fictionnel et traitements de la personne

Ni Despret, ni Aragon ne paraissent concernés par la fiction, cette catégorie omniprésente dans le discours critique contemporain. Rien n'empêche pour autant le lecteur qui participe de cet horizon culturel d'en tenter l'application à leurs œuvres.

Jouant à fond le jeu de son pseudo traité scientifique, l'auteur d'*Autobiographie d'un poulpe* ne s'intéresse pas à ce qui en mettrait la véracité en doute. La situation d'Aragon est différente. Nous avons remarqué dans une précédente communication portant sur

les « régimes poétique et romanesque de la fiction⁸ » dans les œuvres de Breton et d'Aragon que pour ces auteurs dont la carrière prend son essor dès les premières décennies du siècle, la catégorie « fiction » tient une faible place au sein d'un discours critique pourtant abondant. De fait, il nous est apparu que le mot « roman » recouvre alors à peu près ce qui se joue dans la réflexion actuelle autour de l'idée de fiction, lorsqu'on lui reconnaît des degrés d'intensité. On peut rappeler l'interdit prononcé par Breton contre le roman dans le *Manifeste du surréalisme* et la tenace volonté affirmée par l'auteur du *Paysan de Paris* d'enfreindre cet interdit au nom des droits de l'imaginaire. Là où Breton voyait une perversion de la parole poétique, censée éclairer les profondeurs du réel jusqu'au surréal, Aragon n'a cessé de vouloir raconter des histoires au sens le plus courant du terme. Mais par le jeu du cadre éditorial, il a suggéré d'autres acceptions du « roman », correspondant à des degrés élargis et affaiblis de fictionnalité. Il en va ainsi du *Roman inachevé*, publié dans *L'Œuvre poétique* et qui traite de la vie de l'auteur par le jeu des figures. Quand, enfin, dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*⁹ (1969), Aragon qualifie son essai de « roman¹⁰ », il suggère l'existence d'un troisième degré de la fiction susceptible d'affecter la théorie elle-même. Or ces trois degrés de la fiction se trouvent superposés mais non entièrement confondus dans *Théâtre/Roman* qui invite le lecteur à passer constamment d'un niveau de sens à un autre.

Au contraire, *Autobiographie d'un poulpe* s'emploie à effacer les marques de fiction romanesque et il faut toute la perspicacité du lecteur pour, éventuellement, les déceler. Le glossaire placé en tête du livre et la bibliographie finale sont à cet égard des lieux stratégiques, mais la piste romanesque, si tant est qu'on la suive, reste partiellement masquée. Voyons plutôt à cet égard le « Glossaire » :

-
8. « Aragon / Breton : roman, poésie, fiction », in *Régimes poétique et romanesque de la fiction*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, coll. « Approches Interdisciplinaires de la lecture », n° 15, 2022.
 9. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1969.
 10. « J'écris cette note pour tenter d'introduire dans l'esprit du lecteur une méthode qu'il appliquerait par la suite sans que je l'y sollicite du *Paysan de Paris* au *Fou d'Elsa*, et au-delà, jusqu'à ce roman-ci. » (Aragon, *Les Incipit*, op. cit., p. 54).

Thérolinguistique (n.f.) : le terme a été forgé à partir du grec *thèr* [...] « bête sauvage » : Il désigne la branche de la linguistique qui s'est attachée à étudier et à traduire les productions écrites par des animaux [...] que ce soit sous la forme littéraire du roman, celle de la poésie, de l'épopée, du pamphlet ou encore de l'archive... [...] On trouve la première occurrence du terme "thérolinguiste" en 1974, dans une nouvelle d'anticipation d'Ursula K. Le Guin « The Author of the Acacia Seeds. And Other Extracts from the *Journal of the Association of Therolinguistics* ». (p. 11)

Les trait classiques du discours savant sont réunis dans cette définition : recours à l'étymologie grecque, autorité d'un auteur cité. Le lecteur pressé pourra supposer que cette science lui est inconnue en raison de sa compétence insuffisante. L'extension de capacités humaines à des espèces animales correspond de surcroît à des préoccupations contemporaines. Et si cette science existait ? Pour trancher, le lecteur plus exigeant n'a d'autre recours que l'enquête externe sur l'auteur cité, Ursula Le Guin, dont le glossaire qualifie le livre de « nouvelle d'anticipation », atténuant la part d'imaginaire de son récit. La mention « écrivaine américaine de science-fiction et de *fantasy* » trouvée dans une encyclopédie coopérative de grande audience¹¹ et corroborée par d'autres moteurs de recherche met un peu plus l'accent sur la dimension imaginaire du propos. De même on remarquera que la bibliographie rassemble sans classement distinctif autre que celui des livres consultés pour chacun des trois chapitres, des auteurs de récits d'imagination comme Ursula Le Guin et des travaux sérieux de philosophes ou d'hommes de science, respectés dans leur domaine : Émile Benveniste, Barbara Cassin, Antonio Damasio ou Émile Souriau, pour n'en citer que quelques-uns. Tout se passe, du côté de Despret, elle-même philosophe, comme si l'auteur s'employait à gommer la frontière entre roman et science, au prétexte que le roman posséderait à sa façon une vertu heuristique baptisée « anticipation ».

11. https://fr.wikipedia.org/wiki/Ursula_K._Le_Guin, consulté le 29/09/2023.

Pour savoir si Cristina Ventin et Sarah Buono sont bien des noms inventés comme ceux que l'on attribue à un personnage créé de toutes pièces, le lecteur pourra toujours vérifier qu'elles ne figurent pas dans la bibliographie. L'indice est toutefois mince et peu probant puisque le texte et la bibliographie n'appartiennent pas *a priori* au même niveau de discours. En revanche, il est aisé de constater que ces deux figures de femmes de science sont dépossédées des attributs du personnage de roman traditionnel et ramenées à une fonction intellectuelle. Tout ce qui se rapporterait à un passé ou à des sentiments personnels est absent. Le discours de Cristina est exclusivement consacré au dévoilement d'une vérité scientifique : donner à comprendre comment une écriture, voire une littérature des poulpes peut être envisageable. Les lettres de Sarah, à propos de fragments traduits d'écrits de poulpes, sont presque aussi impersonnelles. Seule exception : Sarah confie à Cristina son envie d'interrompre sa recherche pour se rapprocher du milieu naturel. Le roman, dans le sens de fiction 1, reste chez Despret une catégorie fantôme.

Le contraste est assez net avec le livre d'Aragon. On peut remarquer d'abord que le récit fait co-exister deux catégories de personnages : personnages de roman – Romain Raphaël, Daniel, un vieillard dans l'escalier –, et, en abîme, personnages de théâtre – Britannicus, Cléomène, Don Juan... Le théâtre, à travers les exemples cités, partage avec le roman le fait d'être une fable, mais une fable dramatique dont les protagonistes jouent sur scène leur histoire alors que le roman la raconte. Dans les deux cas les personnages sont perçus comme personnes fictives en raison de l'étiquette générique clairement posée : « roman », « théâtre ». Il faut toute l'attention du lecteur pour aller au-delà et retrouver dans certains propos la dimension autobiographique masquée.

En revanche, malgré quelques concessions au roman dans la forme classique du réalisme romanesque, *Théâtre/Roman* se rapproche du livre de Despret par le caractère sommaire de l'intrigue et de l'identité fictive forgée pour les protagonistes principaux. Si Romain Raphaël est doté d'un nom et d'un prénom, le Metteur en scène n'a plus qu'un prénom, Daniel, quand le vieux de l'escalier ne dispose que d'une étiquette catégorielle. Sans nom et sans identité dévoilée,

le « vieux » n'est plus que l'envers fantasmatique du personnage traditionnel, apte à cristalliser toutes les spéculations : « Si l'homme de l'escalier était le Professeur Sigmund Freud ? » (p. 103). Aragon accrédite la fiction 1 et en démonte simultanément les ressorts.

L'intrigue romanesque est tout aussi sommaire. Elle intègre, autour de micro-récits dédiés à des personnages féminins – Violette, Marie, Morgane –, des fragments rétrospectifs d'aventures amoureuses rattachées au personnage central. Au niveau diégétique, l'intrigue se déploie autour de l'attente. Romain Raphaël, seul dans sa chambre, entend monter les marches d'un escalier puis frapper à sa porte ; plus loin, il discute avec le Metteur en scène du choix de la prochaine pièce à représenter. Remarquons, au sein de ce dispositif, la place importante réservée, au centre du livre, à la pièce de Montchrestien, *Les Lacènes*, dans les quatre chapitres intitulés, « Daniel ou le Metteur en scène » (p. 191-231).

Si les concessions au personnage traditionnel (fiction 1) sont partielles, voire minimales, on remarque un développement important du personnage-figure (fiction 2) orchestré par les deux auteurs dans des perspectives différentes.

Le livre de Despret met en avant l'idée de groupes d'individus humains ou « communautés du compost » dont le modèle aurait été développé à New Gauley, communauté « dans laquelle les humain.e.s vivaient de manière symbiotique avec les papillons monarques dont la route migratoire traversait leur région, en Virginie » (p. 81). Dans une longue note « scientifique », l'auteur cite à l'appui le livre de Donna Haraway, *Vivre avec le trouble* (2020), « étonnant texte d'anticipation (« SF », comme *speculative fabulation*, souligne-t-elle ») (p. 134).

Délaissions un moment la question de la vraisemblance qui démêlerait la part du factuel et du fictionnel (F1) pour nous intéresser au fonctionnement symbolique de ces groupes. Il y est encore question de symenfants :

Ainsi, dans certaines de ces communautés, quelques enfants à naître se voient assigner un animal symbole appartenant à un groupe sérieusement menacé – on les appelle les symenfants. [...] La symbiose

y prend diverses formes, que ce soit par une alliance qui oblige à bien connaître et à prendre soin, ou [...] par des modifications génétiques qui permettent aux symenfants [...] d'acquérir quelques similarités sensorielles avec leur symbiote non humain. (p. 82)

Plus loin sont évoquées deux communautés du compost chez les poulpes : au Japon et près de Naples. « Les symenfants, de part et d'autre, portent tous le même prénom, Ulysse, et [...] ils et elles reçoivent une éducation similaire. » (p. 84) Personnage et personne au sens individualisé de ces termes se dissolvent au profit d'un trait propre au groupe, l'harmonie homme-nature, correspondant à l'idée de symbiose. De même, le nom propre, lorsqu'il apparaît, perd son caractère distinctif : dans la « communauté des Ulysse », tous les êtres, marchant au figuré sur les traces du héros d'Homère, sont engagés dans une sorte d'aventure moins maritime qu'existentielle. Il ne s'agirait plus seulement, comme dans le livre de Judith Butler, *Trouble dans le genre* (1990), d'interroger la partition, selon elle purement culturelle, entre masculin et féminin, mais suivant l'autre titre, celui de Haraway, *Vivre avec le trouble*, d'ébranler la barrière longtemps jugée infranchissable entre espèces humaines et animales. L'abstraction au service d'un idéal écologique est, chez Despret, le corollaire du personnage-figure.

Aragon propose un tout autre fonctionnement de la figure. Les personnages de théâtre, convoqués en abîme, se réduisent à un rôle, autrement dit, à un ensemble de traits. Pas question de faire revivre intégralement au lecteur la fable des pièces évoquées de façon plus ou moins allusive comme projets de représentation. La remarque vaut aussi pour *Les Lacènes*, cette tragédie de Montchrestien qu'Aragon tire d'un oubli relatif pour les besoins complexes de son propos et à laquelle il accorde une place plus importante. Nous avons analysé ailleurs les enjeux de ce choix¹². Résumons-en l'essentiel. Cette pièce évoque à travers son héros, Cléomène, le roi libérateur de Sparte, Léonidas, un libérateur devenu tyran. L'auteur suggère

12. Voir à ce sujet notre essai, *Aragon, Ponge : esthétiques croisées*, Lyon, ENS Éditions, 2018.

que notre intérêt pour le personnage d'une fiction tient à une double dimension que l'on pourrait qualifier d'arrière-textuelle dans la mesure où le référent ultime n'est pas seulement un texte, mais une situation historique, dédoublée dans le cas présent. Du point de vue de l'arrière-texte auctorial, Aragon invite à retrouver derrière Cléomène la figure de l'Auteur Montchrestien, résistant huguenot sous Louis XIII, fourvoyé dans un combat douteux en Normandie. Mais à cette dimension rétrospective reconstituée vient se greffer un arrière-texte lectoral lui-même dédoublé, puisque l'Acteur et le Metteur en scène sont, avant le spectateur potentiel, les premiers lecteurs de Montchrestien. Pourquoi, dès lors, représenter et jouer cette pièce ? Tout simplement parce que Daniel met cette histoire en résonance avec la sienne, celle d'un résistant déporté devenu communiste et donc, dans l'après-guerre, stalinien. Enfin, si l'on va au bout de la chaîne, on trouve Aragon lui-même, transposant dans ces figures littéraires et historiques son propre déchirement politique. Le trait commun à toutes ces projections de la personne en personnage-figure est la noble cause dévoyée. L'écho est donc double, puisque derrière le personnage littéraire, figure de papier, se profile toujours une personne historique dont on peut tenter de reconstituer les traits distinctifs, modulés par l'analogie poétique.

Ce jeu avec le personnage-figure se nourrit de part et d'autre d'un ancrage référentiel d'intensité variable.

Chez Aragon, le répertoire puise dans différentes catégories : dirigeants politiques (Lycurgue, Leonidas, Louis XIII, Staline, par allusion), écrivains (Racine, Corneille, Molière, Montchrestien, Malherbe, Ponge, par l'arrière-texte), scientifiques (Ptolémée, Hipparque, Freud).

Despret mentionne des auteurs référencés dans le monde culturel : hommes de science, philosophes ou chercheurs en sciences humaines, romanciers. Ajoutons aux noms cités plus haut ceux de Peter Godfrey Smith, professeur à l'université de Sydney, pour ses travaux sur l'intelligence des poulpes (p. 73, note 5) et de Stephen Jay Gould, paléontologue, géologue et historien des sciences (1941-2002). Despret emprunte à ce dernier le concept d'*exaptation* qui rendrait compte du passage de l'émission de jets d'encre comme système de

défense à sa fonction comme système symbolique, en l'occurrence écriture, selon un processus d'« adaptation sélective symbolique » (p. 72). La mixité des compétences supposées – science / littérature, théorie / observation – interroge la frontière entre les savoirs et les disciplines. Le concept, pierre de touche de la théorie, ici celui d'exaptation, devient une figure conjecturale pour penser le réel, elle rejoint en l'accentuant, peut-être, l'idée d'un degré fictionnel de la théorie relevée chez Aragon.

Voyons à présent comment l'écriture poétique déploie de part et d'autre le spectre fictionnel à des fins cognitives.

*Orchestrations poétiques,
entre connaissance et méconnaissance*

On observe d'abord le vacillement ou l'effacement ponctuel du sujet grammatical.

Dans *Théâtre/Roman*, la première personne est une voix hantée par d'autres voix : « M'aurait-on mis le cœur d'un autre », dit la voix de l'Acteur (p. 70). Aragon attribue, hors de toute cohérence historique, des fragments de sa propre vie à son personnage. « La scène se passe en 1966 », précise la deuxième phrase, à la manière des indications scéniques (p. 19). Plus loin, « celui qui parle ici » va greffer sur ce discours des souvenirs de 1927 : « il a brusquement ressenti la blessure ancienne » (p. 32). Le Je de l'Auteur habite donc celui qu'il prête au personnage. La troisième personne est, elle aussi, habitée par ce Je multiple. Si « Je est un Autre », pour paraphraser Rimbaud avant Freud, l'autre est un Je déguisé. Le Vieux représente, au choix, Aragon en 1974 ou le professeur Freud. Il écrit, employant à son tour la première personne, une « Lettre à Monsieur Romain Raphaël » (p. 49). Je et Il deviennent interchangeables, grâce à la catégorie de « rôle ».

Le Je de L'Écrivain, dans la seconde partie, n'échappe pas à ce vacillement ; il porte encore un « masque de personnage » créé

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. (p. 509).

Si le romancier est un mythomane (fiction 1), l'Écrivain lui-même, en dépit de son existence factuellement reconnue, porte encore un masque¹³, autrement dit ne saurait soustraire sa parole à une forme élargie et affaiblie de fiction (fiction 2), ce que Lacan avait exprimé, disant que tout sujet humain « est pris dans une ligne de fiction¹⁴ ». Arborant un masque dans ses entretiens télévisés avec Jean Ristat en 1978, Aragon exemplifiera une dernière fois cette idée.

Despret semble de son côté revenir à une écriture plus traditionnelle ne mettant pas en question l'identité personnelle des deux protagonistes principaux. L'exposé théorique attribué à Cristina Ventin s'énonce à la troisième personne, ne s'autorisant que le « nous » collectif, censé représenter la communauté des chercheurs. La doctorante Sarah Bueno alterne pour sa part le « nous » collectif et le « je » permis par le cadre épistolaire et correspondant à une collecte personnelle d'informations.

Cette facture néo-classique contraste avec l'écriture attribuée aux poulpes dans les Aphorismes donnés en « traduction ». Le premier est sans doute le plus transgressif : « I. Souviens-toi/moi ! » (p. 109). Malgré le point d'exclamation censé correspondre à une intensité affective, la non-différenciation entre « moi » et « toi » confondus dans un groupe mixte contrevient à la première condition d'exercice de la parole, définie par Benveniste comme inter-discursive : « l'opposition "moi / toi" est une structure d'allocution personnelle qui est exclusivement interhumaine¹⁵ ».

Dans le monde des poulpes suggéré par ces phrases, le temps historique cède par ailleurs la place à un temps cyclique :

13. Pour accentuer le vertige, la voix de l'Écrivain est attribuée en note à un certain Pierre Houdry (p. 485), le même qui apparaît en personnage romancier dans *La Mise à mort* (1965), où il est donné comme l'auteur du *Carnaval*, deuxième des trois *Contes de la Chemise rouge*.

14. Jacques Lacan, *Écrits*, I, Paris, Le Seuil, 1971, p. 91

15. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, 1966, p. 99.

2. [Il m]'appelle depuis le futur afin de devenir.
[Il m]'appelle depuis le futur afin de revenir.
4. Trouver l'issue. Revenir chaque fois par le même chemin.

Un présent de permanence ou un imparfait duratif sont tolérés : « 5. L'issue est un autre chemin. » ; « 6. Les corps accueillait comme des coquillages. Plus de coquillages, plus d'issue. Danger. » Despret imagine un monde vivant régi par une métempsychose élargie aux poulpes. Les poulpes sont des « âmes » qui attendent un nouveau corps pour se réincarner. Ces âmes, contrairement au discours des religions humaines, sont des individualités faiblement discriminées. Selon le double processus de renouvellement des générations et de retour cyclique, l'espèce (en péril) l'emporte sur l'individu.

Par le recours multiforme à l'analogie, le poète assigne à son écriture la fonction d'explorer des zones de méconnaissance. Voyons où mène ce programme.

Le double sens, propre et figuré, du théâtre dans le texte d'Aragon permet d'exemplifier la relation littéraire. Le titre du premier chapitre, « Lever de rideau », prend valeur de métaphore textuelle annonçant un dévoilement. Le théâtre, comme art dramatique voué à la représentation est le seul des arts littéraires soumettant au regard du spectateur la présence corporelle de l'Acteur. Cette implication physique, ordinairement masquée – c'est une des dimensions de l'arrière-texte –, devient visible. Il en résulte un choc de « tempéraments » rendant illusoire tout rêve de fusion entre auteur et lecteur, ou entre différents lecteurs face au même texte. Écoutons plutôt à ce sujet l'Acteur s'entretenant avec le Metteur en scène :

Je 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. (p. 221)

Ce que montre le théâtre se joue dans les autres formes de l'expression littéraire à travers la perception d'un style, comme parole d'auteur ou projection du corps auctorial, ainsi que Barthes en avait eu naguère l'intuition¹⁶.

L'Acteur de théâtre permet par ailleurs d'étendre la catégorie du personnage au lecteur en général :

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)

Voici donc le lecteur amené à s'inclure dans la dimension fictionnelle élargie, autrement dit dans un processus de découverte partielle grâce à la fiction d'autrui. Au centre du livre, la métaphore textuelle de l'échangeur, signalée par les italiques, condense ce processus :

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)

Dans ce théâtre de la relation littéraire domine l'ajustement baroque des subjectivités.

16. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, rééd. *Œuvres complètes*, 2002, I.

Despret, pour sa part, explore de tout autres directions. Par une forme de rêverie poétique, elle interroge la question des seuils autrefois jugés infranchissables entre les règnes du monde vivant. Le concept d'exaptation ouvre sur un darwinisme renouvelé, visant à assouplir les transitions de la nature vers la culture, naguère rigidifiées par la conception cartésienne de l'animal-machine. Selon la théorie de l'exaptation :

un caractère peut avoir été sélectionné pour une fonction, comme les plumes qui assuraient aux ancêtres des oiseaux une meilleure thermorégulation, et être ultérieurement « détourné » de manière « opportuniste » pour une autre, le vol, par exemple, puis devenir, par un autre détournement, costume de parade. Ainsi en a-t-il été de très nombreuses conduites dont nous pouvons penser qu'elles ont été, à l'origine, sélectionnées par ce qu'elles permettaient la survie, et qui se sont avérées ensuite devenir disponibles pour d'autres motifs, d'autres usages. (p. 72)

Dans *Homo ludens*, Huyzinga avait proposé au siècle dernier de penser le jeu « comme un phénomène culturel, et non pas comme une fonction biologique ». Il jugeait « indéniable que toutes les activités de la composition poétique ressortissent à cette sphère du jeu¹⁷ ». S'appuyant sur certaines données observées entre-temps, Despret étend au poulpe ces prérogatives :

Chacun de ces jeux relève alors d'un acte de création. Ils font des animaux non seulement de très grands comédiens, mais également des dramaturges de talent – car jouer demande une scène, des prises de rôle, un sens du dialogue, des scénarios et surtout, de l'imagination pour installer cette scène, incorporer ces rôles, écrire en temps réel, et avec d'autres, dans la grâce de l'improvisation, ces dialogues et ces scénarios. (p. 77)

17. Johan Huyzinga, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, [1938], Paris, Gallimard, 1951, trad. Cécile Seresia, p. 12 et 217.

La rêverie sur les poulpes et la communauté des Ulysse amène encore à interroger la structure linguistique constitutive de la personne :

Dans la symlangue des Ulysse, [...] « le sujet n'est que le destinataire passager d'un verbe qui le saisit. Tout sujet est en devenir non dans son propre agir, mais dans une multiplicité d'agir qui le débordent. » C'est pourquoi leur grammaire ne connaît pas la forme du singulier, un verbe est toujours au pluriel, même lorsqu'un seul sujet est nommément désigné – « le sujet est celui qui se présente, mais il y a une foule qui s'agite derrière lui. » (p. 88)

Cette rêverie rappelle la méditation de Barthes dans *L'Empire des signes* (1970) sur la langue japonaise et la culture du zen comme antithèse structurelle du sujet individualisé. Il opposait en ce sens la vacuité et le détachement caractéristiques selon lui de la culture nipponne au sujet centralisateur à l'occidentale.

Dans un précédent roman, Aragon avait fait un pas dans cette direction. Gaiffier, le héros de *Blanche ou l'oubli* (1967), est un linguiste méditant sur le système des personnes en malais, la langue parlée en Indonésie. Il rejoint aussi Despret sur l'idée du caractère anticipateur de la fiction poétique.

Un homme d'âge mûr a surgi dans la foule [...] il crie [...] du fond des âges l'épouvante de son drame : « Où ai-je où ai-je mis, ah où ai-je mis, Monsieur, mes Jules Verne ? [...] Jules Verne, pourquoi Jules Verne ? Ah c'est monsieur qui parlait de Jules Verne à l'instant. Vous savez, Jules Verne, ces temps-ci, il a bien changé de caractère dans les yeux des gens. Le rêve aussi, avec Freud... Tout cela, ce sont des vieux messieurs qui se sont mis à jouer un drôle de rôle dans notre vie... (p. 102-103)

On notera seulement l'accent mis par Aragon sur la relativité de l'anticipation.

Poésie et visée cognitive se croisent ou parfois divergent de façon étonnante. Tentons, pour finir, de les inscrire dans une perspective plus large.

Écriture-lecture et implications anthropologiques

Le philosophe Francis Wolf¹⁸ a récemment proposé de ramener la question de l'humain dans l'histoire de la philosophie à l'essai successif et à la coexistence persistante de quatre paradigmes : aristotélien, cartésien, structuraliste (avec décentrement du sujet) et cognitiviste (sur le modèle des sciences biologiques).

Du côté d'Aragon, on observe la dominante du paradigme structuraliste. Le rôle déterminant des structures sociales, historiquement situées, d'une part, de l'inconscient, d'autre part, fait du sujet humain un être voué à la méconnaissance de soi. La littérature et le roman, dans le sens multiple qu'Aragon leur assigne, servent à éclairer partiellement cette méconnaissance. Mais le vacillement de la personne, caractéristique de ce dernier roman, préfigure peut-être le déclin du sujet central et l'avènement d'un monde de la personne en crise (paranoïa, schizophrénie). Au xx^e siècle, si le sujet en majesté est contesté par l'affirmation du primat des structures inconscientes ou sociales, le sujet interprétant peut le restaurer en le dégageant de l'illusion ou aliénation. Le chapitre « Traduise qui peut » (p. 97) tempère cette prétention. Il ne s'agit plus de décoder, mais de donner à éprouver poétiquement les zones qui échappent encore à la sagacité de l'interprète. L'écriture littéraire fait ici écho aux débats théoriques entre deux postfreudiens¹⁹ (Green et Lacan) sur la nature de l'inconscient, verbal ou non entièrement verbal.

Dans le livre de Despret, le paradigme cognitiviste l'emporte au contraire, avec en toile de fond une critique de l'humanocentrisme, d'inspiration écologique, à l'écoute du développement des sciences de la nature. Un nouveau discours philosophique vient se greffer sur ces disciplines en pleine effervescence. À cet égard, *Autobiographie d'un poulpe* est bien un texte du vingt-et-unième siècle.

La question reste posée de savoir s'il faut assouplir ou supprimer la barrière nature-culture. Dans le livre que nous avons analysé, un

18. Francis Wolf, *Notre humanité*, Paris, Fayard, 2010.

19. Voir à ce sujet notre essai, *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, Épure, 2018, chapitre II : « Arrière-texte et pensée inconsciente ».

trait spécifique du langage humain nous semble oublié, naguère souligné dans les travaux du linguiste Martinet²⁰ : la double articulation de ce langage en unités minimales de sens encore décomposables en phonèmes ou graphèmes. On peut s'interroger par ailleurs sur l'effacement de l'histoire à partir duquel sont posés les problèmes actuels.

Malgré son goût de l'autocritique et du questionnement en abîme, le texte d'Aragon – effet d'époque ? – reste en revanche prisonnier d'une vision historique vingtiémiste et d'un cadre de pensée dont il ne peut que souligner le vacillement.

Si l'on ne s'attache qu'au négatif de ces deux quêtes, on mettra en regard une identité individuelle en miettes (Aragon) ou dissoute dans un collectif informel (Despret).

Au moins, le mérite du rapprochement insolite tenté ici est-il peut-être, à partir de présupposés souvent éloignés, de contribuer à creuser l'idée de fiction trop souvent traitée comme bloc homogène, soit pour inviter à la penser selon un étagement en trois degrés – version complétée de ce que nous avons appelé le « spectre fictionnel » – soit, de façon plus radicale, pour se demander si la fiction pourtant omniprésente reste compatible avec le paradigme cognitiviste dont la place ne cesse de grandir dans le paysage culturel contemporain.

Alain Trouvé
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL, Reims, France

20. André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1960.