



HAL
open science

L'énigme Montchrestien dans Théâtre/Roman

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. L'énigme Montchrestien dans Théâtre/Roman. Cinq études sur Aragon Théâtre/Roman : Du texte à l'arrière-texte, Hors-série, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.55-67, 2021, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-203-0. 10.4000/books.epure.2308 . hal-04546842

HAL Id: hal-04546842

<https://hal.science/hal-04546842v1>

Submitted on 15 Apr 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.



Alain Trouvé

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

Éditions et Presses universitaires de Reims

L'énigme Montchrestien dans *Théâtre/Roman*

DOI : 10.4000/books.epure.2308

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims

Lieu d'édition : Reims

Année d'édition : 2021

Date de mise en ligne : 9 octobre 2023

Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture

EAN électronique : 978-2-37496-203-0



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2021

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



Référence électronique

TROUVÉ, Alain. *L'énigme Montchrestien dans Théâtre/Roman* In : *Cinq études sur Aragon Théâtre/Roman : Du texte à l'arrière-texte* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2021 (généré le 15 avril 2024). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/epure/2308>>. ISBN : 978-2-37496-203-0. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.2308>.

Ce document a été généré automatiquement le 12 octobre 2023.

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

L'énigme Montchrestien dans *Théâtre/Roman*

- 1 La place accordée à la tragédie de Montchrestien, *Les Lacènes*, au cœur de *Théâtre/Roman*, ne laisse pas de surprendre, tant la notoriété de ce baroque écrivain à l'aube du XVII^e siècle demeure confidentielle dans les Histoires littéraires. Sans le secours du fac-similé de l'édition Plon de 1891, la seule qui fournisse une version lisible des tragédies publiées en 1604, la lecture de Montchrestien tiendrait aujourd'hui encore de l'exploit. Mais vint Aragon et après lui quelques critiques avertis s'intéressèrent à l'énigme de ce réemploi¹. Il nous semble qu'un peu de place demeure pour risquer une hypothèse complémentaire, arrière-textuelle.
- 2 *Théâtre/Roman* représente un excellent outil pour ce genre d'investigation, notamment dans deux de ses dimensions : les circonstances historiques et le corps, comme composantes du mécanisme de création. On peut y observer un arrière-texte représenté, en lien avec les métiers du théâtre, acteur et metteur en scène, dont le romancier propose une étude intéressante. Le théâtre n'est donc pas à entendre, comme on le fait parfois, dans sa seule dimension métaphorique liée aux dédoublements de l'énonciateur. L'essentiel des données qui nous intéressent figurent dans le long chapitre « Daniel ou le Metteur en scène », structuré en quatre parties (p. 191-231). Le chapitre suit le fil d'une répétition théâtrale, associant le metteur en scène à l'acteur Romain Raphaël dans le projet de jouer *Les Lacènes*. L'arrière-texte lectoral ainsi dédoublé se frotte à celui de l'écrivain Montchrestien, imaginé à travers son texte.
- 3 De cet arrière-texte exposé, comme en abîme, on passera à celui de l'écrivain Aragon, implicite, qu'il incombe au commentaire critique de mettre au jour. On reviendra ce faisant à l'énigme des *Lacènes* en explorant les coulisses de l'écriture, ce qui amènera à déplacer la réflexion sur le terrain de l'esthétique.

Le théâtre, dans la peau de l'autre

- 4 S'il revient au lecteur de mettre au jour dans son propre texte de lecture² l'arrière-texte auctorial, c'est le texte de l'auteur qui assume cette fonction dans le cas de la mise en

abîme. Pas tout à fait de la même manière, toutefois. Le texte critique est gouverné par les principes de l'exposé raisonnable qui régit implicitement les études à caractère universitaire ; ici les paroles prêtées à l'acteur sont parfois versifiées, la prose du Metteur en scène s'avère « plus proche du délire ordinairement appelé poésie » (p. 205).

- 5 Le discours est néanmoins émaillé de termes à caractère métapoétiques tournant autour de l'idée d'arrière-texte : « Mais qu'importe en effet le texte, le contexte, le prétexte, le hors-texte ! » (p. 199). On peut y lire un signe de l'attention portée par Aragon à la théorie littéraire de son époque. « Prétexte » est repris page 204 dans son sens ambigu de déviation traitant l'œuvre comme accessoire, l'essentiel étant ailleurs. Pour comprendre le processus de création, « prétexte » ne vaut donc pas « arrière-texte », bien que ce mot ne soit pas prononcé mais en quelque sorte désigné en creux.
- 6 Le dédoublement de l'arrière-texte en ses deux formes, auctoriale et lectorale, est plus facile à saisir dans le cas de la représentation théâtrale. Il implique une mise en écho des circonstances selon la triple temporalité de la diégèse, de l'auteur et du lecteur, lui-même dédoublé en acteur et metteur en scène. Cléomène le réformateur de Sparte dans l'histoire des *Lacènes* située en 220 avant J.-C. « voulut ramener dans Sparte les mœurs sévères de Lycurgue » (p. 213) comme les réformés, et avec eux Montchrestien, au sein de la chrétienté, quoi que le combat de ce dernier soit peut-être en partie douteux³. Aragon joue aussi sur le décalage inhérent à toute projection. Cléomène devenu tyran pour avoir confondu « son pouvoir et le peuple » (p. 208) représente par ailleurs une lointaine image de Staline, dont la trajectoire n'est pas étrangère à Daniel, l'ancien déporté qui prit « là-bas [...] fureur d'un monde autre » (p. 228).
- 7 Cette interférence des arrière-textes qui permet au théâtre de se perpétuer, par variations scripturales sous la plume de nouveaux auteurs ou mises en scène renouvelées, correspond au leitmotiv « Ailleurs » (p. 215), qui trouve son plein sens dans la réécriture d'un des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire ainsi reformulé : « Ailleurs partout dans le monde⁴ ». Ce Baudelaire corrigé met en correspondance poétique les temps historiques au lieu de préconiser la fuite hors du monde.
- 8 L'Acteur est également la figure de lecteur idéale pour saisir le rôle du corps dans la création littéraire. La lecture de l'acteur se matérialise en profération et mouvements corporels donnant vie au personnage. Une sorte de transmutation physique s'opère avec « cette possession, cet envahissement de toi par un autre » (p. 210). L'acteur reproche au metteur en scène d'être la face intellectuelle de l'interprétation : « je suis là dans ma chair et mon sang Mon théâtre à moi qui dépend de l'ampleur de mon geste et ma voix des mouvements secrets de mon ventre mon charme » (p. 221). Mais s'il reste en retrait, le metteur en scène a aussi un corps. L'acteur le concède au passage : « Tout autre est mon mystère/ Que ce halètement de toi, cet emphysème de rouquin ». On entrevoit même une dimension sexuelle de sa fonction :

lui, le metteur (du verbe mettre), sa folie, sa salive, s'emparant de l'autre au point que cela prend parfois un caractère physique, et l'Acteur, s'il se révolte encore, pourtant cède, écoute, et se perd, se reprend. (p. 203)
- 9 De l'écrivain au lecteur, en passant par le personnage, l'acteur et le metteur en scène, aucune création – qu'elle soit première ou seconde⁵ – n'est désincarnée. La dimension charnelle de la littérature souvent oblitérée est ici au contraire manifestée.
- 10 On ne peut donc penser la relation littéraire en termes de communication, là où se produit, de l'auteur à ses lecteurs successifs, quelque chose de plus profond et mystérieux que figure bien l'image de l'échangeur, placée au centre du chapitre.

Interrompant le récit de Daniel racontant à Romain Raphaël la vie de Montchrestien, le narrateur situe la conversation en voiture :

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

- 11 L'échangeur peut se comprendre comme métaphore ou allégorie de la lecture. Il reprend l'image du corps avec « aisselle », « bras » et « costume » qu'il tresse à celle d'une communication brouillée, signalée par les « ficelles sur un paquet postal » s'achevant en « fils arrachés tandis que gesticulent à angle droit les embrouilleurs de carrefours ». Dans cette vision de la lecture, la beauté représentée par les « gestes de danseuses », le dispute au grotesque : le corps figuré est aussi celui d'une marionnette transformant l'humain en pantin.
- 12 Cette méditation poétique sur la lecture et son avatar théâtral révèle l'attention aiguë portée par Aragon à cet art qu'il pratiqua peu en tant que compositeur de pièces de théâtre mais beaucoup en tant que spectateur, comme le montre notamment le chapitre sur les mises en scène successives de *Dom Juan*⁷.

Scène d'écriture aragonienne (conjecturée)

- 13 Nous pouvons à présent tenter d'aller plus loin et reprendre la question initiale. Pourquoi *Les Lacènes* ? Pourquoi Montchrestien ?
- 14 Un premier élément de réponse tient dans le billet chiffré trouvé sur le corps de Montchrestien, surpris dans une auberge de la forêt d'Andaine alors qu'il tentait de « lever une armée contre Louis XIII » (p. 214) par le sieur Turgot, partisan du roi. L'anecdote contée par Daniel à l'acteur lui vient, dit-il, d'une lettre « du poète Malherbe à M. de Pereisc : ne fut sur lui rien trouvé qu'un billet avec le chiffre 7779 mais de savoir ce que cela voulait dire il n'y a moyen son valet même ne sait pas ou ne l'a voulu savoir... » (p. 212). En sept étapes (p. 202, 212, 214, 216-217, 217-218, 228-231), le récit orchestre une montée dramatique vers un déchiffrement partiel, montée assurée par le leitmotiv : « Daniel, quel âge as-tu quel âge avais-tu ». On apprend finalement que Daniel est un survivant juif de l'Holocauste sans doute déporté dans ses jeunes années : « Au bras d'un enfant l'arithmétique azur des bagnes 7779 » (p. 231). Le chiffrage assurerait le lien douloureux entre la persécution des protestants et la déportation, commandant la fascination du metteur en scène pour la pièce de Montchrestien, à quoi il faut ajouter, comme on l'a vu, les analogies entre l'histoire de Cléomène et la trajectoire du militant communiste qu'il est devenu dans sa maturité : « peut-être est-ce là-bas que tu pris la fureur d'un monde autre toujours qu'il ne t'était donné D'un monde par toi par je ne sais quel monstre de ta folie engendré Rebâti Peut-être » (p. 228). Pour le lien entre expérience du nazisme et engagement communiste, le metteur en scène est ici le double transparent de l'auteur Aragon, bien que chez ce dernier la Résistance ait remplacé l'expérience de la déportation.
- 15 L'énigme Montchrestien est-elle pour autant résolue ? Noël Martine dont l'étude s'arrête en intertitre sur « Le mystère Montchrestien » propose des compléments de

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

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

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

- 17 Elle montre comment, « à propos de ces deux traumatismes [l'Holocauste et le stalinisme] fonctionne la dialectique mystérieuse de la mémoire et de l'oubli¹² ». L'horreur des camps, évoquée dans le poème « Chanson pour oublier Dachau¹³ », se trouve oubliée dans les romans de l'après-guerre. Mais l'argument des *Lacènes* intéresse aussi Aragon pour l'expression indirecte, par l'intertextualité et son système d'allusions voilées, du lien insupportable entre la barbarie nazie et la tyrannie stalinienne.
- 18 Ces deux articles nous montrent tout le parti expressif tiré par Aragon de l'intertexte Montchrestien sans répondre à la double énigme du billet – y a-t-il une réponse ? – et du choix de cet auteur. Tentons d'avancer, sans perdre de vue que le billet trouvé sur Montchrestien désigne peut-être un « code d'insurrection¹⁴ », ce qui ne saurait être assimilé totalement au marquage effectué sur les déportés, comme signe de leur déshumanisation.
- 19 Du point de vue du personnage, dans la diégèse, la coïncidence des chiffres relève du fantastique. Mais elle trouve sa cohérence du côté de l'auteur et au prix d'une certaine abstraction. Ce qui importe alors n'est plus la reproduction exacte des mêmes chiffres, mais l'équivalence chiffre/corps. L'anecdote de la mort de Montchrestien rapportée par Petit de Julleville, telle qu'Aragon a pu la lire dans l'édition Plon citée page 201, mentionne un billet énigmatique et le corps de la victime, « sur un échafaud, ses membres brisés sur un gril », « brûlé et réduit en cendres¹⁵ ». Un corps supprimé ou menacé de suppression et un équivalent chiffré : cette équivalence du chiffre et du corps indicible dans ce qu'il a de plus intime dépasse le cadre du crime historique. On relève en ce sens cette phrase de Daniel à l'acteur : « je te donnerai la scène d'un pays sauvage encore où vont les gens et le corps orné de cicatrices expriment cent secrets de

la chair » (p. 217), phrase qui évoque des rites de scarification. En termes érotiques, le corps comme siège des pulsions, est encore associé au chiffre dans un vers du *Fou d'Elsa* relevé et commenté par Josette Pintueles : « La longue étreinte comme un chiffre dans la chair aux yeux versés¹⁶ ».

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

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

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

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

23 Pour étayer notre hypothèse, il nous faut évoquer sommairement le rapport complexe entre les deux écrivains durant ce qu'on peut appeler la décennie Tel Quel (1960-1970). Les rapports sont en vérité beaucoup plus anciens. Les deux hommes ont appartenu au même parti durant la Résistance, puis Ponge s'est éloigné dans l'après-guerre, cherchant à affirmer une voix poétique propre dans une posture anti-lyrique pensée sous le double modèle de Lucrèce et des classiques revisités. Son *Malherbe* est loin de coïncider avec celui des dix-septémistes... Les deux écrivains ont presque le même âge mais la notoriété est beaucoup plus récente pour Ponge. À tel point que, pour le premier numéro de *Tel Quel*, les responsables de la revue lui demandent son poème *La Figue* comme emblème de la nouvelle avant-garde poétique. C'est encore de Ponge que Philippe Sollers sollicite en 1967 un *Entretien* ensuite publié¹⁹.

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

Coudol appartient à ce groupe, ou appartenait, les choses vont vite avec la jeunesse, qui est peut-être le premier, depuis les temps de la revue *Littérature*, à avoir une figure à lui dont, bien entendu, le CREDO se lit au titre qu'il a choisi pour sa revue,

ou le programme, Tel quel, qui vous a l'air d'un défi non critique, et qu'on aurait tort de prendre seulement pour une profession de foi de la tranche de vie. Le phénomène groupal suppose toujours un lieu commun d'admiration, des drapeaux, à quoi l'on se compte. C'est ainsi qu'en notre temps, nous avons déclaré nos couleurs : Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Barrès. Ces jeunes gens d'aujourd'hui nous jettent à la figure Proust et Joyce, Valéry et des vivants, Ungaretti, Ponge...²⁰

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

L'irritation profonde de Francis Ponge vis-à-vis de la NRF va peu à peu se cristalliser autour de l'affaire des Lieux d'aisances. Philippe Joyaux [Sollers] avait jadis écrit sous ce titre une assez magnifique prose, très aragonienne de ton (celui du *Traité du style*), dont Francis Ponge s'était fait tout aussitôt le défenseur et le héraut.²¹

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

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

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

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

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

- 30 Contre un art transcendant les circonstances, il réaffirme la volonté d'articuler littérature et Histoire. Ainsi résonne le désordre intérieur du poète, en écho à d'autres désordres, semblables et différents. Il ne s'agit pas, comme le Malherbe tant vanté par Ponge, de dominer par l'expression poétique le désordre des émotions, mais au contraire d'ouvrir le langage au chaos affectif, pour lester la parole de son poids d'humanité. C'est aussi, contre le classicisme triomphant, la veine baroque qui parcourt le texte d'un bout à l'autre, amorcée par l'épigraphe empruntée à Rotrou à l'incipit, relayée par Montchrestien et reprise en écho, de façon plus originale par une citation de Paol Keineg, poète breton des années 1960, au *desinit* de l'œuvre : « JE N'ATTENDS RIEN DE LA VIE QU'UN BRISÉ DE CHARRETTES ». Ici, le chaos thématique marque

seulement sa trace dans le signifiant par l'interpolation des lettres « U » et « V ». Contre le principe d'unité, la veine baroque joue de l'hétérogénéité du monde dans ses transpositions littéraires. La longue citation de Montchrestien, page 199, est donnée comme « un aperçu de la diversité des langages » se heurtant dans le texte. Une première mention approximative de la phrase de Keineg figure à la page précédente : « des mots où vas-tu les chercher qui font un bruit de charrettes » (p. 198). Les deux écrivains, aussi peu connus l'un que l'autre, sont donc intimement associés. Keineg, écrivain atypique à la vie mouvementée, serait-il un Montchrestien du vingtième siècle ? La conjecture Malherbe-Ponge vaut ce que valent toutes les conjectures : par la cohérence des propos et de ce qu'ils peuvent éventuellement éclairer.

31 *

32 L'enquête arrière-textuelle aura donc apporté quelques éléments de réponse à la double énigme de l'intertexte Montchrestien dans *Théâtre/Roman* : énigme interne posée par le billet « 7.7.7.9. », énigme structurale liée à la fonction cardinale accordée à un texte méconnu au sein de l'œuvre. Confirmant l'importance de l'arrière-plan historique déjà exploré par d'autres études, l'investigation a permis d'approfondir la réflexion sur le rôle du corps dans la création, rôle exemplifié par le théâtre comme genre ou métaphore de l'écriture. L'hypothèse Malherbe-Ponge, enfin, représente une autre dimension de l'arrière-texte, négligée par les théories courantes de l'intertextualité, celle d'un intertexte latent. Elle mobilise au passage des données d'histoire littéraire nécessaires pour appréhender la dynamique secrète du processus esthétique de création. Une part de conjecture est peut-être nécessaire pour saisir « la profondeur des lignes écrites, l'autre dimension de la chose créée²⁴ ».

33 On ne saurait prétendre avoir résolu l'énigme en son entier. Il apparaît toutefois que sur la scène créative, dont la conversation entre le Metteur en scène et l'Acteur est la représentation en abîme, s'articulent au moins trois données hétérogènes : le rapport à l'histoire, le rapport à l'art, et le corps, lien indispensable ordinairement occulté mais poétiquement suggéré. Dans la double implication arrière-textuelle qui régit la relation littéraire entre auteur et lecteur, le corps est le point aveugle à partir duquel s'appréhende l'altérité. Ce corps de l'autre imaginé n'est pas seulement celui des personnages, ces simulacres, il est aussi celui d'autres écrivains vivant l'expérience de la présence au monde : potentiellement « ailleurs partout dans le monde ». Jouant une dernière fois de la dialectique entre composition et décomposition, *Théâtre/Roman* nous donne à éprouver un beau désordre qui n'est pas une aventure singulière.

NOTES

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

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

3. « Ce temps d'Agrippa d'Aubigné qui fut à Mauchrestien sa jeunesse [mêle] sans doute les convictions, les ambitions, les entreprises ». Le metteur en scène, porte-parole de l'auteur Aragon, enchaîne : « Or sur ce temps nous n'avons que regards brouillés nous voyons toute chose à la mesure de notre aujourd'hui nous condamnons sans savoir nous méprisons sans connaître et nous faut-il trancher de tout sur ce qu'il semble avoir été créature de Condé ou sur ce *Traité de l'économie politique* par quoi débute chez nous une science qui donna le travail pour source des richesses » (p. 213-214).
4. Transposition à la manière de Ducasse du titre d'un des *Petits poèmes en prose* : « *Anywhere out of the world* ».
5. On appellera création seconde ou recréation la part de création interprétative incombant au lecteur.
6. En italiques dans le texte. À propos de la métaphore de l'échange, voir notre article, « La littérature comme échange verbal différé : autour de *L'Écharpe rouge* (Yves Bonnefoy) », in Christine Chollier, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.), *Paroles de lecteurs 2 Poésie et autres genres*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 13, 2019, p. 15-37.
7. Il assista à de nombreuses représentations, seul ou en compagnie d'Elsa Triolet qui tint plusieurs années durant la chronique théâtrale des *Lettres françaises* (voir à ce sujet Elsa Triolet, *Chroniques théâtrales*, Paris, Gallimard, 1981).
8. Noël Martine, « La notion de théâtre dans *Théâtre/Roman* », art. cit., p. 173.
9. Des liens intéressants sont ainsi mis au jour entre *Théâtre/Roman* et les recherches d'Artaud, de Grotowski sur un théâtre donnant à la représentation toute sa dimension charnelle.
10. Sur ce point emblématique du mensonge idéologique, il y aurait, selon Noël Martine, reprise amplifiée d'un thème déjà abordé dans *Blanche ou l'oubli* (Gallimard, p. 213). Le jour ajouté aux jours épagonaux signale le « modèle mythique » d'une idéologie fuyant sa confrontation avec la réalité (art. cit., p. 177).
11. Maryse Vassevière, « Autofiction et mentir-vrai chez Aragon... », art. cit.
12. *Ibid.*
13. Poème du recueil *Le Nouveau Crève-cœur* (1948).
14. Maryse Vassevière, art. cit.
15. Louis Petit de Julleville, Notice, dans *Les Tragédies de Montchrestien*, [Paris, Plon, 1891, nouvelle édition d'après l'édition de 1604], réimpression Hachette livre d'après la Bibliothèque numérique Gallica, p. XXXV.
16. Vers du poème « Et si beau que me fût le jour » commenté par Josette Pintueles in *L'œuvre au défi, Aragon et la constitution de L'Œuvre poétique*, Thèse, université Paris VII, dir. Nathalie Piégay, 2012, p. 68-69.
17. Jacques Lacan, *Séminaire XXII, 1974-1975*, transcription recueillie sur le site de Serafino Malaguarnera (http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/22-RSI/RSI14011975.htm)
18. Voir à ce sujet, *L'Arrière-texte*, op. cit.
19. Francis Ponge, *Entretien de Ponge avec Philippe Sollers* [1967], Paris, Gallimard/ Le Seuil, 1970.
20. Aragon, « D'un Parnasse à bâtons rompus », *Les Lettres françaises* du 12 avril 1962, repris dans *L'Œuvre poétique* en 15 volumes, Paris, Le Livre Club Diderot, 1974-1981, XIII, p. 388.
21. Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 209.
22. Aragon, « D'un Parnasse à bâtons rompus », art. cit., p. 390.
23. P. De Julleville, op. cit., p. XXXVII.
24. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire* ou les incipit, Genève, Skira, 1969, p. 145.