



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

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

Date : 28 octobre 2012

Pour citer ce document :

**Marie-Christine Mourier, « “Avez-vous déjà vu pleurer un lévrier ?”
S’inventer en se rejetant », Atelier sur *Théâtre / Roman* d’Aragon, sous la
direction de Marie-Christine Mourier et Roselyne Waller, 26 mai 2012.**

Adresse URL :

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

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

Atelier sur *Théâtre/Roman*

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

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

Marie-Christine Mourier et Roselyne Waller



Marie-Christine Mourier, M.C.F. Université de Lille 2
Calhiste (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis)

« Avez-vous déjà vu pleurer un lévrier ? S'inventer en se rejetant.

Il est de tradition de montrer quand on étudie un texte, et *a fortiori* un chapitre, qu'il se trouve être la clef de voûte du roman. Je ne dirai pas exactement cela de « La Comédie du lévrier » ; c'est plutôt l'ensemble formé par les quatre chapitres de « Daniel ou le metteur en scène », « La Comédie du lévrier » et « Thérèse ou l'acteur ne parvient pas à s'endormir » qui me semble être le nœud central du roman ; Aragon y expose sous une forme métaphorique et avec une distance tragique et désabusée les enjeux de sa vie et de son œuvre.

Les quatre chapitres de « Daniel ou le metteur en scène » donnent une leçon de liberté. Selon le témoignage d'Henri Droguet ces chapitres étaient écrits en 1970¹ donc, sans doute, du vivant d'Elsa. Je m'interroge aussi, à propos de datation, sur les poèmes qui suivent, « Thérèse ou l'acteur ne parvient pas à s'endormir » ; ils me semblent avoir une tonalité très proche du *Fou d'Elsa*. Dans le long passage précédant notre chapitre, passage qu'Aragon nous invite à sauter, comme pour mieux en souligner l'importance, une longue conversation s'établit entre Romain Raphaël, l'acteur et Daniel, le metteur en scène. Obstinément, Raphaël refuse d'être mis en scène par Daniel qui, pourtant, utilise le flamboiement des mots pour convaincre. Ce refus, à mon avis, n'est pas un refus qui va de soi ; ce n'est pas un refus facile. La construction d'un Daniel marqué dans sa chair par l'horreur des temps et des camps, sa maîtrise de la parole font de lui quelqu'un d'important et de convaincant. Le texte lui donne la prééminence sur l'acteur, et en masse et en contenu. Aragon montre ainsi, la force de persuasion de l'époque et les raisons politiques réelles qui l'ont conduit à ses choix antérieurs. L'horreur des camps n'est pas une invention.

Quant au chapitre qui suit, il rappelle l'importance structurelle dans l'œuvre d'Aragon de l'écriture Elsa.

Notre chapitre, lui, est comédie ; il met en scène, en miroir diffracté, deux personnages à plusieurs titres problématiques. Le passage est en rupture avec ce qui précède par sa tonalité. Plus de lyrisme, une simple promenade qui nous conduit pourtant à un magma indescriptible fait de cellophane puis à une discussion exhibant la bissexualité d'Aragon. Et c'est bien d'une question d'exhibition qu'il s'agit. Pour examiner de plus près cette auto exhibition qui est aussi auto-dérision nous suivrons un plan calé sur le vocabulaire dramatique, l'enjeu du décor et de la temporalité choisis, les personnages et enfin l'écriture, l'objet même du texte.

Un lieu et un temps

Le décor

La comédie se situe dans un lieu parisien dont on peut à l'infini décoder les enjeux ; il peut jouer la référence à Balzac, à la prostitution², y compris homosexuelle, au théâtre de la

¹ Henri Droguet, « Rencontre avec Aragon », *Recherches Croisées Elsa Triolet/Aragon* n°13, pp. 191-196, Presses Universitaires de Strasbourg, 2012.

² « Ça prouve que, quand on est catin, /Faut s'établir Chaussée d'Antin », chantait Aristide Bruant.



Guimard ... Comme toute rue de Paris, le lieu est inséré dans un système de références complexe. Mais il n'est pas nécessaire d'aller chercher si loin ; il suffit d'ouvrir les œuvres d'Aragon pour comprendre le choix qui est fait. *Le Paysan de Paris* nous a déjà donné le nom de cette rue en grand, reproduisant en fac-similé, ou faux fac-similé, le haut de la page de couverture de l'organe de défense des boutiquiers du passage de l'Opéra. Il y aurait là dans *Théâtre/Roman* un collage de collage³. Nous sommes donc dans le neuvième arrondissement à environ deux cents mètres du défunt passage de l'Opéra. Pour nous guider plus nettement sur le choix de cette rue Aragon glisse immédiatement le mot « mythologie » dont la référence au *Paysan de Paris* est particulièrement explicite. Les Galeries Lafayette, honnies par l'organe de lutte cité plus haut, sont d'ailleurs clairement installées au début de la rue avec les cars de Hollandais à la quête d'un événement.

Mais ce lieu de passage, cette rue *passante*, et Aragon souligne d'un italique le mot *passante* (*Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, 1974, p.202.), est devenu un lieu sans magie, sans émerveillement. Nous sommes aux antipodes de la lecture de Paris faite par le jeune Aragon :

La rue de la Chaussée-d'Antin est un lieu de mythologie dont je n'ai jamais pu bien comprendre l'attrait qu'il exerce sur moi. Je ne peux nulle part m'y arrêter, pas un objet ne me retient devant les boutiques étroites qui semblent le long du trottoir (ôte-toi de là que je m'y mette !) se bousculer des épaules. La diversité des commerces, la laideur des étalages, le bariolé d'improbables tentatives pour vendre n'importe quoi à ces passants que rien ne retient devant le spectacle offert, l'inutile retape des grandes lettres de lumière dans les soirs mouillés, comment expliquer ce sentiment que j'ai pour cette voie bruyante, encombrée, qui ne débouche pourtant sur rien, car qui aurait l'ambition bizarre de se rendre à l'église de la Trinité ? (p. 201)

Il n'y pas pour autant d'indifférence, mais comme un vieux souvenir d'un goût ancien devenu incompréhensible. Où est passé « le charme des objets usuels » (*Anicet ou le Panorama, La Pléiade*, Paris, Gallimard 1997, [1921], p. 118.). Souvenons-nous :

Mille appâts pour la curiosité d'un garçon de vingt ans arrêtent aux devantures les regards d'Anicet junior. (*Anicet*, p. 27.)

Tout ce qui était dans *Le Paysan de Paris* et dans *Anicet* charme des objets devient, dans cette comédie, refus ; aucun ne retient le promeneur ; la perspective même est maintenant autre : « [...] qui aurait l'ambition bizarre de se rendre à l'église de la Trinité ? » (p. 201) Ce n'est plus l'Opéra que nous avons en ligne de mire mais une église sans intérêt. Pour autant le lieu retient encore le narrateur : il provoque le soir, chez lui, des frissons d'angoisses inexplicables. Il est à la fois banalisé, sans poésie, et gardant un charme inexplicé, charme angoissant lié à une certaine heure de la nuit.

Le croisement où se tiendra la comédie est très précisément situé : elle se jouera entre la rue Joubert et la rue de Provence. Mais ce lieu aussi nous le connaissons déjà : on le trouve planté dans « le récit d'Anicet », encore :

« Souffrez qu'il débute, puisque j'emprunte au théâtre la règle à laquelle je le ploie, comme ferait un texte dramatique, par la description d'un décor unique dans lequel il va se dérouler. Le lieu impersonnel, neutre, où tout peut advenir, où à toute heure du jour les divers acteurs ont accès, [...] n'est, je vous en fais grâce, ni le vestibule à colonnes de la tragédie, ni la place publique de la comédie, mais parti-

³ Voir à propos des collages dans l'œuvre d'Aragon, l'introduction de la thèse de Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, Paris 7, 1990 ; thèse consultable sur le site d'ÉRITA.



Atelier sur *Théâtre/Roman*

cipe de ces deux cadres comme l'action suivante fait de ces deux genres. Elle se déroule à Paris de nos jours, dans un des passages vivants qui mènent des plaisirs aux affaires, des boulevards aux quartiers commerciaux. [...] » (*Anicet*, p. 27.)

Nous avons donc un lieu de l'écriture d'Aragon clairement et doublement inscrit dans son histoire. Le texte dit à la fois la perte du charme ancien et la nécessité d'une inscription renouvelée dans les mêmes lieux. Il s'agit de remplir le programme installé par le texte même :

J'ai toujours pensé qu'il aurait fallu, au théâtre, donner aux gens le sentiment de profondeur et d'incongruité que me procure cette rue. Mais il n'y a pas d'auteur pour écrire ces choses-là, en faire une pièce, et qui se joue, un spectacle pour tous les soirs, où je prendrais ma part, je serais un passant qui me ressemble, dont le rôle consisterait à exprimer l'étrange sentir que j'éprouve depuis toujours dans cette rue après tout sans autre caractère particulier que d'être, avec tant d'autres, une rue *passante*. (*Théâtre/Roman*, pp. 201-202.)

Nous sommes nettement dans un jeu de mise en abymes. Nous aurons bien, sur les pas de ce passant, un sentiment de profondeur et ...d'incongruité.

La narration quittera ce lieu pour ensuite se diriger vers un café ; le lieu a une très longue filiation dans l'œuvre d'Aragon lui aussi, y compris, bien sûr, dans les chapitres qui précèdent puisque le comédien et le metteur en scène vont de café en café, d'« ailleurs » en « ailleurs ». Le café sera ici lié à la prostitution homosexuelle masculine.

Un temps

Le moment choisi pour cette comédie est doublement précisé, moment dans la journée et journée elle-même. Le soir est placé dans le texte comme provoquant un frisson mais la comédie se tient en fin d'après-midi, juste avant l'allumage des lumières, un jour de grisaille, de mi-saison, donc *a priori*, hors frisson, un moment gris :

Un après-midi de je ne sais quelles années ou quels siècles, rue de la Chaussée-d'Antin, tout était couleur de macadam, les joues des filles lassées avec leur sac ciré blanc, un peu trop grand pour être honnête, des coursiers déhanchés sur vélomoteurs à pare-brise polyéthylène, un autocar plein de Hollandais blêmes, écrasant leur tulipe aux vitres dans l'espoir de tomber sur un bel accident, un incendie, un hold-up, enfin quelque chose qui te vous les change de la Frise et de la Gueldre. (p. 202)

Le dialogue dans le café se produit, par contre, alors que les lumières sont allumées.

Assez curieusement le texte qui insiste sur la grisaille, puisqu'il est question ensuite de l'aspect d'une gorge sous la cuillère en bois, d'une couleur de diphtérie, dit, dans le même temps, on le voit l'imprécision, de l'année : « Un après-midi de je ne sais quelles années ou quels siècles » or, quelques mots plus loin la date se fait très précise : le narrateur parle de la guerre d'Algérie ; nous avons comme une intemporalité datée. À la fin du chapitre nous sommes même, par le biais d'une petite note, très précisément installés dans le 13 mai 58 pour immédiatement en être délogés car le titre de *France-Soir* ne serait pas cohérent avec l'annonce faite par les crieurs de journaux :

Des vendeurs de journaux couraient, tournant du boulevard Haussmann : Demandez France-Soir, la dernière édition ...les nouvelles d'Alger...L'armée passe aux pieds-noirs... (p. 214)



La petite note invente une substitution des titres. Nous sommes dans un travail de fausse confusion et de réelle mise en alerte du lecteur. Il y a insistance par tout ce jeu sur la date du 13 mai. Postulons ici la mise en place d'un jeu à double bandes par Aragon. Le 13 mai 58 placerait en sous-main le 13 mai 68. Curieusement on notera qu'il s'agit en fait du proche retour et de la proche sortie de De Gaulle⁴. De Gaulle qui, curieusement toujours, revient en toute fin du chapitre, à propos de bottes ou plutôt de Saint John Perse :

J'avais seize ans quand fut écrit à Georgetown, Washington (USA), ce *Poème à l'Étrangère*, dans ce temps où nous avions chez nous notre théâtre, le seul théâtre de ce temps-là, une radio cachée au grenier, où nous allions, avec ma mère, comme elle disait, écouter De Gaulle. (pp.215-216)

Saint John Perse que n'aimait pas De Gaulle d'ailleurs. Le jeu de piste est tortueux comme son enjeu. Le 13 mai 58, c'est l'époque d'un Aragon encore clairement flamboyant dans son écriture Elsa. C'est l'Aragon d'avant *La Mise à mort*, avant *Blanche ou l'oubli* ; ce n'est pas l'Aragon de mai 68, mai 68 omniprésent dans *Théâtre/Roman*.

Temps et décor sont plantés, si l'on peut dire ; voyons maintenant les personnages.

Les personnages

Centrons-nous sur le narrateur et « le lévrier » ; trois autres personnages interviennent, la vieille dame, le policier (comme à Guignol) et le serveur du bar.

Le narrateur

Commençons par celui qui est acteur, auteur et spectateur, ici, Romain Raphaël ; sortant de la coulisse il est spectateur dans un premier temps, premier acte, et entre dans un deuxième temps dans un dialogue avec le lévrier ; il est le « passant qui me ressemble » ; le personnage est physiquement caractérisé comme ayant un corps sensible ; son corps résonne à la peur par des frissons ; il est préoccupé par des questions politiques ; la guerre d'Algérie est son souci premier. Notons que comme pour la caractérisation de Daniel il ne s'agit pas d'un souci mineur et sur lequel on puisse ironiser, même vingt ans plus tard. Il est légitime et tout à l'honneur de celui qui s'en inquiète.

Ce personnage est aussi caractérisé par son rapport aux femmes ; en fait on peut dire que le vocabulaire qui lui est donné pour caractériser la rue exhibe son rapport aux femmes ; je n'insiste pas, Aragon souligne lui-même le mot « prends » :

C'est alors que je la *prends* de préférence, au sens où l'homme fait une femme, à la hauteur des Galeries Lafayette, et que je la remonte avec cette sensation des mains sur les jambes nerveuses d'une fille. (p. 201)

Sont aussi affichées assez clairement ses tendances homosexuelles : sa honte face à une proposition de passe homosexuelle exhibe en avers le goût des jeunes hommes ; la honte, on le sent, est comme tout le texte sur le mode auto-ironique. Nous avons donc un homme bisexuel, comme le personnage du lévrier, d'ailleurs. Romain Raphaël est assez nettement installé dans ses habits d'acteur avec, en particulier, toute la référence faite, dans le chapitre, à

⁴ 13 mai 1968 : les syndicats ouvriers déclenchent une grève générale. Une manifestation réunit plusieurs centaines de milliers de personnes ; les manifestants demandaient entre autres de démission de De Gaulle sous la forme de « 10 ans, ça suffit ! », allusion au dixième anniversaire du retour au pouvoir du général.



Gérard Philippe ; Aragon, on le voit, glisse des attributs qui font du personnage « un passant qui lui ressemble » mais qui ne s'assume pas.

Le lévrier

Dans ce lieu gris, en un temps indéfini et défini, nous rencontrons le deuxième personnage et le premier et unique de la comédie, Milou dit le « lévrier beige » :

Un garçon de dix-huit, dix-neuf ans, tête nue qui avait l'air d'un lévrier beige sous un désordre de cheveux blonds lui retombant dans les yeux, aussi pâle que cette rue à cette heure [...]. (p. 203)

C'est lui qui assure le spectacle. Nous le découvrons en action mais progressivement, dans le point de vue exact du narrateur, marchant dans sa direction. La découverte est faussement dramatisée par la caractérisation de l'exceptionnel du spectacle :

[...] la seule chose insolite qu'il m'eût été donné de voir à Paris depuis ma première communion. Plus déconcertante qu'un pensionnat de Flamands roses dans le métro. Plus bizarre qu'une cavalcade de femmes à poil sur les Grands Boulevards. Aussi étrange qu'un beau jour les Allemands sur les Champs-Élysées déserts ... (pp. 202-203)

Notons dans cette dramatisation la chute étrange sur les Allemands à Paris, chute qui rappelle encore les caractéristiques de Daniel et le rapport de Raphaël avec la guerre d'Algérie. Si comédie il y a, c'est sur des sujets graves.

Que fait-il donc ce lévrier ? Il dégueule des rubans de cellophane en répétant, en substance car il y des variations, « maman, pauvre maman elle est morte » et ce afin d'attendrir les passants ; il y réussit puisque qu'une petite vieille d'un autre âge lui tend de l'argent ; il en appelle donc à la pitié des gens les faisant confondre spectacle et réalité ; il en rajoute par des pleurs cataclysmiques⁵. Le personnage est immédiatement décrit comme un lévrier beige ; la métaphore du chien sera filée jusqu'au bout avec les mots, par exemple, de « babines », « pattes », « museau » ; le mot « lévrier » lui-même, comme un nom de scène, lui restera quand il aura retrouvé son identité de Milou.

Milou sonne avec filou, ce qu'il est. Jeune acteur/enfant dont l'histoire est assez malignement inscrite dans une fausse réalité⁶ avec le T.N.P. et Gérard Philippe, il est devenu, suite à ce qui ressemble à un mauvais roman de gare, filou, voleur, tortionnaire, traître à sa bande puis assurant, seul, un spectacle pour en appeler à la pitié du public ; il est aussi sans doute giton. Il est un moment caractérisé de Saint Sébastien ; ses pleurs font qu'il est ensuite comparé à un polichinelle-fontaine.

Mon hypothèse est que ce personnage est, autant que le narrateur, en miroir avec Aragon. Double du double. D'ailleurs le narrateur, sur le départ, précise :

Il me fascinait. Surtout quand l'expression chez lui devenait vulgaire, qu'une brusque grimace le défigurait, comme s'il y avait en lui un autre tout à coup qui se révélait. Et cela me troublait parce que

⁵ Il y a toute une ironie sur le cataclysme dans *Théâtre/Roman*.

⁶ Car il y a tout de même une certaine difficulté à aller dans le détail ; dans quelle pièce est-il supposé avoir joué ce Milou ? La référence à une pièce traduite de l'allemand nous lance sur *Le Prince de Hombourg* mais il est ensuite question d'une « coupe des cheveux aux enfants d'Édouard », ce qui semble faire référence à Richard III, pièce qui non seulement est de Shakespeare mais qui n'a jamais été jouée par le TNP. Il n'y a pas d'enfants dans *Le Prince de Hombourg* mais des pages dont un qui a un bout de texte. *Le Prince de Hombourg* a été à l'affiche en février 1952.



le sentiment d'être ainsi habité par un *autre*, moi, ça ne m'était pas tout à fait étranger... (p. 213, italiques d'Aragon.)

Le personnage, sur un mode ironique et assez impitoyable, est, selon moi, tout d'abord une réécriture de certains personnages d'Aragon et par là de certaines obsessions à savoir celle de la chasse et du mauvais garçon, voire du criminel. Il renvoie à certains poèmes des *Chambres* ; le meurtrier réussit par son geste à fixer le temps, à l'arrêter :

Le meurtrier se souvient comme le feu des feuilles
Comme le vent des portes
Le meurtrier se souvient du bras et de l'œil
Du geste et de la force (*Les Chambres*, L'Œuvre poétique, Livre Club Diderot, tome XV, p. 261. [1969])

Dans *Le Fou d'Elsa* les blousons noirs sont hommes de « soleil » ; la tromperie est celle d'un « éblouissant royaume » :

[...]
Ô blousons noirs jeunes hommes avant d'atteindre en vous l'homme avant d'éprouver cette force de votre âme jetés à la violence d'être ou plus qu'en ce pays ivre d'œillets et de lavandes fleurit le séducteurs d'Islâm d'après l'Islâm aussi bien et qu'il soit de Grenade ou de Séville ainsi que le Don Juan feint du siècle treizième de Christ le même soleil leur fait la bouche aux baisers prompte et le plaisir sans lendemain avec pour morale la ruse et le triomphe au mécréant
Car Moslimîn ou Chrétiens la jeunesse d'abord appartient à l'éblouissant royaume de tromperie Et plus blanches sont les dents plus cruel est le louveteau (*Le Fou d'Elsa*, « Le Chant des vauriens », Gallimard, Paris, 1983, pp. 39-40. [1963.]. Italiques d'Aragon.)

La comédie répond aussi (et encore) précisément aux premiers écrits d'Aragon parmi lesquels *Anicet*, *Le Paysan de Paris* et *Lorsque tout est fini*. Une phrase fait ainsi fortement écho avec *Anicet* :

Vous imaginez. Paris, à seize ans! Toute sorte d'aventures [...]. (*Théâtre/Roman*, p. 212.)
Songez à ce qu'est Paris pour un garçon de seize ans [...]. (*Anicet*, p.16.)

Le mot « lévrier » lui-même a une longue histoire dans l'œuvre d'Aragon ; il a ceci de particulier qu'il est le mot même et son contraire ; il est persécuté et persécuteur, plus exactement chasseur ou chassé ; le lièvre est en effet compris dans le mot lévrier ; le mot s'articule de plus avec toute la métaphore sur la chasse, métaphore importante chez Aragon. Souvenons-nous aussi des « longs lévriers de la nuit » (p.115) d'*Anicet* (encore) qui nous relie d'ailleurs aux traîtres et à l'exaltation de l'instant, sa consternation :

À L'instant que son pied se posa sur le plancher, Anicet sentit le vertige monter le long de sa jambe tendue, envahir son corps, et tourner son crâne comme un remontoir. Le danger et la solitude, longs lévriers de la nuit, léchaient ses mains, sa face et ses paupières. (*Anicet*, p.115.)

Il est aussi question de lièvres dans le *Paysan de Paris* :



Atelier sur *Théâtre/Roman*

Qu'y a-t-il de plus blond que la mousse ? J'ai souvent cru voir du champagne sur le sol des forêts. Et les giroles ! Les oronges ! Les lièvres qui fuient ! (*Le Paysan de Paris*, Livre de Poche, 1970, pp.52-53. [1926])

Le lièvre finira par figurer pour Aragon la poésie même comme quête mortelle et infinie :

Dans la langue russe il existe un mot courant pour désigner ces reflets de soleil qu'on fait se balader sur un mur ou dans une pièce avec un miroir de poche
[...]
ce reflet qui court sur le mur est donc un lièvre
Il en a
la rousseur autant que la vélocité [...]
Un lièvre court à en mourir et son cœur bat ah comme il bat (*Les Poètes*, Gallimard, Paris, 1976, p.186. [1969])

Aragon précise quelques vers plus loin que le vers de Maïakovski qu'il préfère à tout est « ce lièvre qui court et saute sur le mur » (p. 188.). Quête et chasse vont de pair. Dans *Le Fou d'Elsa*, si la chasse est celle de la croix pour l'ombre, elle est celle d'Elsa :

Pourtant vers toi j'avance
Comme l'écu par le pont au-dessus de l'enfer
Vers toi par le pont qui passe en finesse un cheveu
[...]
Et la foi que j'ai de cette femme devant moi
Me porte comme la lumière ou le lévrier qui a pris le départ (*Le Fou d'Elsa*, p. 285.)

La ressemblance du personnage avec l'animal a donc été placée là, selon moi, dans *Théâtre/Roman*, comme une allusion ironique, comique puisqu'il y a comédie, à lui-même et à son écriture.

Ce lévrier est un traître. Il trahit celui qui l'a sauvé et il en est puni. Il devient alors lièvre qu'on pourchasse. Le traître, lui aussi, a une longue histoire dans l'œuvre d'Aragon ; il est lié au criminel, à la question du temps et à celle d'un certain goût d'Aragon pour le sac-cage ; rappelons-nous en particulier du personnage de Clément Grindor dans « Lorsque tout est fini » ; Clément Grindor trahit lui aussi sa bande ; je renvoie à tout le texte qui a des échos intéressants avec le chapitre ; je cite simplement un passage connu :

Un beau jour, je compris que je nourrissais en moi ce démon : le besoin de trahir. (« Lorsque tout est fini », Pléiade, p.311, Paris, 1997.)

On en a fait des gorges chaudes ; la déclaration est importante mais pas dans le sens que l'on a pu inventer ; il faut la mettre en relation avec la grande question du secret chez Aragon. Rappelons-nous : notre lévrier filou dit aimer le secret :

Et puis le secret, ça vous saoule son homme, dites! (*Théâtre/Roman*, p. 211.)



Voici comment Aragon parle du secret dans « Lorsque tout est fini » :

J'emportais avec moi mon secret, le secret de cet acte auprès duquel, si vous y réfléchissez, toute notre entreprise n'était rien, rien qu'une misérable comédie de révolte, comme il prend aux hommes l'envie d'en jouer une de temps en temps. Mais moi je recelais désormais en, moi le ver de toute grandeur. (p. 312)

Anicet était écrit dans la même tonalité ; le passage précède de quelques lignes celui cité plus haut :

J'ai souvenir d'avoir lu, il y a de cela dix ans, l'histoire de ce voleur qui avait pénétré dans la cave d'une banque, ouvert le coffre-fort, en avait vidé le contenu, mais ne pouvait se décider à partir et comprimait les battements de son cœur contre la porte du coffre. Aux agents qu'on avait mandés au vu des traces d'effraction, il dit avec tristesse : « Déjà le jour ? Oh laissez-moi une heure encore. » (*Anicet*, p.115.)

Anicet ressent la même extase au moment de voler Bleu :

[...] il portait en lui un tel attrait, un tel feu qui brûlait les poumons comme l'oxygène après une longue course dans l'air froid. (p. 119)

Rêver de trahir, d'être le meurtrier ou le traître est une rêverie sur une transgression qui offrirait une exaltation totale. Le mauvais garçon c'est aussi le goût de la violence, le criminel. Je renvoie ici au travail de Roselyne Waller sur « Je vais tuer Britannicus ».

Seulement ici tout est devenu comédie. Le lévrier est pitoyable, sa trahison même est misérable ; on ne croit pas trop à sa violence ; il est paresseux. Il a juste réussi à attendrir une pauvre vieille d'un autre âge avec son happening. C'est un médiocre petit escroc, un mauvais acteur, un raté en quelque sorte, un faux Saint Sébastien, un vrai polichinelle. Un crétin annoncé d'ailleurs comme tel dès « le lever de rideau » : « Ou ce petit crétin qui croit faire, comme il dit, des *happenings*. » (p.23)

Regardons donc maintenant, d'un peu plus près, ce qu'il en est du texte décrivant le personnage, qu'est-ce donc que cette histoire de cellophane et, si j'ai raison, et que nous avons là un autre double d'Aragon, qu'a tout ceci à voir avec son écriture ?

Le texte : une écriture de contrebande

Il passe sur le fait qu'Aragon déploie une virtuosité d'écriture dans ce chapitre comme dans tout *Théâtre/Roman*, virtuosité médusante. Je rappelle juste pour mémoire le jeu sur les enchaînements vus plus haut dont la chute :

[...] la seule chose insolite qu'il m'ait été donné de voir à Paris depuis ma première communion. Plus déconcertante qu'un pensionnat de Flamands roses dans le métro. Plus bizarre qu'une cavalcade de femmes à poil sur les Grands Boulevards. Aussi étrange qu'un beau jour les Allemands sur les Champs-Élysées déserts. (pp. 202-203)

Aragon joue avec un style souvent familier d'où la multiplication, entre autres, des datifs éthiques. Il se parodie dans une écriture totalement libre : alors que dans les magni-



riques poèmes de *Théâtre/Roman* on ne trouve pas beaucoup d'alexandrins, il s'amuse à en glisser un ici avec, de plus, ses allitérations en v et ses rimes intérieures :

Avez-vous déjà vu pleurer un lévrier ? (p. 204)

Les allitérations le lancent d'ailleurs dans un autre jeu d'écriture automatique : le mot « étroites » au début du chapitre se diffracte dans les mots qui suivent et autorise une parenthèse apparemment hors sujet :

Je ne peux nulle part m'y arrêter, pas un objet ne me retient devant les boutiques étroites qui semblent le long du trottoir (ôte-toi de là que je m'y mette !) se bousculer des épaules. (p. 201)

Tout ceci joue le rôle d'alertes : nous sommes conduits à nous intéresser à l'enjeu de l'écriture. D'ailleurs depuis le début du texte il est question de gorge et chez Aragon la gorge est le lieu de la production de la parole ou de son arrêt, « arête en gorge »⁷ :

Enfin le paysage offrait l'aspect d'une gorge sous la cuillère en bois du médecin, avec pour glotte la perspective de l'église, couleur de diphtérie. (p. 202)

Centrons-nous donc sur la « production » du lévrier : production puisque l'animal expulse quelque chose :

[...] et il sortait de lui, je ne sais si c'était de la bouche ou de la chemise ouverte, un magma transparent qui semblait avoir des effets de miroir, une énorme touffe croissante qu'il maintenait dans ses mains tremblantes, tantôt à la gorge, tantôt au ventre, avec un air de souffrance aiguë. Je ne pouvais comprendre ce que c'était. On eût dit un escargot éclatant de bulles dans sa bave d'argent ou d'une bête éventrée dont les intestins se sont précipités à l'air, transparents et gonflés, à te remonter au menton. D'où j'étais on n'y comprenait guère plus, sinon que ce Saint Sébastien dont le buisson d'entrailles cachait les flèches, était secoué de sanglots, qu'il ballait de la tête comme une image du désespoir, et donnait naissance à des sons que je distinguais mal. Scandés. Répétés sans fin. Les mêmes.

Les gens s'arrêtaient, à sa hauteur, sur le trottoir, médusés, sans mot dire, un instant, puis reprenaient leur chemin, hochant la tête. Quand j'en fus assez près, je compris que dans ce haut murmure on ne pouvait guère distinguer que les mots: *Maman ! Pauvre Maman !* et que cette explosion de tripes, en réalité, était un déroulement de rubans de cellophane, dont cet être fantastique tenait le haut bout entre ses dents. Ce qui expliquait le caractère singulier de la parole prononcée les dents serrées. Les rubans incolores, vitreux en dégoulaient dans tous les sens, et les bras convulsifs de ce personnage à l'expression tragique les relevaient, les ramassaient, les rameutaient⁸, les emmêlaient devant sa poitrine, pour former une immense, une gigantesque méduse déchirée. Je demeurais à quelque distance, fasciné par ce spectacle dépourvu de toute signification, du moins pour moi. [...] La masse de cellophane lui remontait au visage en collier de savon sous le blaireau du coiffeur. Le gémir lui croissait à le rendre mauve. Cela lui salivait au coin des lèvres, qu'il en reniflait, on croyait lui voir battre le cœur. Et tout d'un coup, m'approchant, je m'aperçus qu'il pleurait, pas de la cellophane, des larmes, des vraies, un raz-de-marée de larmes pour lesquelles il n'avait pas de mains, et qui lui coulaient, coulaient dans la bouche, le cou. À droite, à gauche. Suivant les mouvements de la tête pour chasser les mouches du chagrin. En même temps les paroles soufflées qui ne me parvenaient pas jusqu'alors, qu'il ait haussé le ton ou que je me sois avancé plus près de lui ... s'étaient faites distinctes, des mots entrecoupés, cahotiques, chaotiques, difficiles à sé-

⁷ « La Machine à tuer le temps » in *Le Mentir-vrai*, Folio, p.520. et p.550.

⁸ Encore la chasse



parer des pleurs, dans le bouquet chiffonné des rubans sans poids, quelque chose dans le genre de *Maman ... pauvre Maman ... elle m'a ... elle est morte !* (pp. 203-204. Italiques d'Aragon.)

L'objet est mouvant dans ses caractéristiques ; le texte met en place une description progressive suivant l'avancée du promeneur ; cela permet à ce dernier de projeter des hypothèses. Éloigné, le narrateur croit voir un magma transparent dont l'origine, la source, serait soit la bouche modulée en gorge soit la chemise ouverte, modulée, elle, en ventre, deux métonymies du lyrisme. Le mot « magma » s'accroche à l'idée d'un objet indescriptible, sans forme structure et sens, comme n'ont pas de sens les sons entendus dont la caractéristique retenue est la scansion pour traduire une douleur extrême...lyrisme toujours donc. Trois propositions sont alors données par le texte, celle d'un escargot bavant, d'une bête éventrée puis d'un Saint Sébastien dont les flèches seraient cachées par le magma. Le mot entrailles surgit à ce moment-là. Dans tous les cas l'objet est transparent, argenté, miroitant. Le spectacle provoque curiosité, sidération, interprétation mais pas d'angoisse. L'objet est mu par le personnage et semble croître.

L'avancée du passant permet ensuite une description qui se veut fidèle à ce qui est vu ; nous ne sommes plus dans les hypothèses. Nous découvrons, d'une part, que cette transparence miroitante est celle de rubans de cellophane, d'autre part, que les mots scandés sont « *Maman ! Pauvre Maman* » ; ce gémir qui bleuit le visage du personnage va croissant comme plus haut le magma modulé en « touffe ». Le mystère semble résolu mais pour nous, lecteurs, l'incongruité est à son comble ; nous avons un lévrier pleurant et bougeant devant lui en guise d'entrailles des rubans de cellophane qui coulent de sa bouche gémissant en rythme.

La troisième étape fait surgir deux éléments supplémentaires, les pleurs et la fin de la phrase sur la mère, *Maman ... pauvre Maman ... elle m'a ... elle est morte !* Les mots sont confus, mal prononcés, d'où le « quelque chose dans le genre » qui les introduit. On pourrait gloser à l'infini et le passage mériterait une explication de texte à lui seul ; je tente de résumer : un jeune comédien raté matérialise devant gorge et ventre un magma fait de rubans de cellophane ; ces entrailles de cellophane, miroirs transparents sont aussi doublets de paroles, matérialisation de paroles dégoulinantes, exprimant une douleur aiguë et fausse. La parole répandue comme des intestins partant du ventre et de la gorge se résume autour de deux mots « *maman* », « *morte* ».

Or ce papier lié à la gorge on le connaît déjà ; il apparaissait dans *Anicet*. Seulement il figurait alors exactement l'inverse de ce qui se dit ici ; il figurait les mots arrêtés dans la gorge. C'est la suite quasi immédiate du texte déjà cité plus haut sur « les longs lévriers de la nuit » :

Comme un dormeur qui veut parler, Anicet se résigna à exprimer l'idée gênante, mais les mots portaient de petits bouts de papier collant recroquevillés, et dans la gorge raclaient les parois, s'y plaquaient sans pouvoir sortir. (p. 115)

Alors qu'*Anicet* traduit, ici, la difficulté de la parole, les mots qui restent en gorge, « La Comédie du lévrier » dit le trop plein de la parole lyrique et sans doute une honte devant



son efficacité. La crainte de faire peut-être de l'Aznavour⁹. Ici se figure la parole lyrique tournée en dérision, dont l'origine est toute de même dite : la mère et sa mort.

S'inventer en se rejetant

Ce Saint Sébastien expulsant de sa bouche de la cellophane est donc, selon moi, Aragon en miroir, « petit je »¹⁰. Saint Sébastien, figure obsessionnelle chez Aragon est fermeture de l'ouverture de *Théâtre/Roman* dans un texte magnifique et tragique. Ici le jeune acteur raté sidère au sens fort son public par sa performance, par la fausse tragédie exhibée ; le bruit produit est qualifié de « haut murmure » en écho avec le haut langage et le murmure qui ponctuent en particulier les poésies de *Théâtre/Roman* ; j'en cite deux :

Théâtre il n'y a pas plus haut langage que toi
Plus pur langage purement langage Rien
Que langage où
Les mots sont gestes rien
Que gestes rien que
Mots (p. 97)

Et encore :

Voilà mon cher voilà des mots qui ne sont plus paroles de théâtre Entends-tu le soudard¹¹ en moi parlant ce haut langage [...] (p. 195)

Pour ce qui est de « murmure » est-il nécessaire de rappeler l'importance chez Aragon du terme. Si nous nous en tenons à *Théâtre/Roman* le mot y est utilisé une vingtaine de fois, pour caractériser le texte même. Je ne donne qu'un exemple tiré de « Je vais tuer Britannicus » :

Dans ce murmure écrit dont je dépends la clef
Plus que l'homme est la croix sur laquelle il se meurt (155)

Le Saint Sébastien lévrier dégueule des mots, ou plutôt un mot, *maman* ; Aragon fait ici allusion à la comédie de sa vie et à l'interdit qu'il a connu enfant de prononcer ce mot :

Le mot n'a pas franchi mes lèvres
Le mot n'a pas touché son cœur
Est-ce un lait dont la mort nous sèvre

⁹ Voir dans *Théâtre/Roman* : « Remarquez, ce n'est pas l'heure. Il ne s'appelle plus Denis. Qui ça? Dit l'éléphant. Denis, bien sûr. *It does'nt make sense*, dit l'éléphant. C'est un éléphant comme ça. Il aime parler anglais. Ah voilà! « Quoi? » dit Marie. Ce que je cherchais. Aznavour... » p. 128.; et dans *Elsa* : » [...] oh comme au bout du compte tout cela fait Aznavour » « Qu'est-ce qui m'arrive », *Elsa*, Gallimard, Paris, 1971, p.100, [1959].

¹⁰ Expression utilisée par Aragon dans « La Machine à tuer le temps » in *Le Mentir-vrai*, Folio, Paris, 1997, p.520.et p.550, [1980].

¹¹ Encore un mauvais garçon.



Est-ce une drogue, une liqueur

Jamais je ne l'ai dit qu'en songe
Ce lourd secret pèse entre nous
Et tu me vouais au mensonge
À tes genoux

Nous le portions comme une honte

[...]

(« Domaine privé », *En étrange pays dans mon pays lui-même*, collection Poésies 47, Seghers, Paris, 1942, p. 71.)

Soulignons la violence de ce qui est en jeu : ce mot, « maman » Aragon lui règle son compte ici et à d'autres reprises dans *Théâtre/Roman*, dans l'introduction, mais de manière plus incroyable encore dans « Le Soliloque du comédien » :

Ma pauvre petite mère, tu ne m'entends pas ? Oui, je sais. Tu dors bien froidement dans le joli tombeau que je t'ai fait faire. Avec les fleurs en marbre pour qu'on n'ait jamais besoin de les changer. Ça a coûté une fortune, tu sais. Une fortune d'acteur. (p.144)

Roselyne Waller a analysé l'importance de la présence des pères dans *Théâtre/Roman*¹². Il est aussi beaucoup question de mères dans ce texte.

Le lévrier beige est un Saint Sébastien escroc, utilisant les mots comme un prestidigitateur. Il organise une logorrhée autour de trois mots. Nous sommes, nous, les petites vieilles médusées. Les mots, et un certain mot, sont rejetés par Aragon comme perdus dans une inefficacité mortelle ou pour avoir été utilisés *ad nauseam* dans un vomissement de lui-même ; d'ailleurs les lettres et textes dans *Théâtre/Roman* ne parviennent pas à leur destinataire car sans adresse ou d'un auteur mal identifié ; les paroles peuvent devenir gelées. Ce rejet profond de l'autre est rejet de tout ce qui est de l'ordre du passé comme devenu étranger, y compris à lui-même, y compris Elsa ; on aurait tort d'y voir une coquetterie d'auteur, il s'agit là d'un vécu tragique. Pour croire exister il faut s'inventer y compris en se rejetant. C'est l'un des projets de ce dernier roman.

¹² Roselyne Waller, *Aragon : jouer au père dans Théâtre/Roman in* Revue des Sciences Humaines n°305, Presses Universitaires de Lille, 2012.