



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 :

Roselyne Waller, « Je vais tuer Britannicus », 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



**Roselyne Waller,
MCF en Lettres à l'Université de Strasbourg
CERIEL**

***Théâtre/Roman*, « Je vais tuer Britannicus »**

Le chapitre « Je vais tuer Britannicus »¹ se présente comme une répétition par l'acteur Romain Raphaël du rôle de Néron dans le *Britannicus* (1669) de Racine (alors âgé de 31 ans), plus précisément un monologue intérieur en vers libres de l'acteur à propos du personnage qu'il doit interpréter – et peut-être Aragon a-t-il voulu là relayer Racine dont on a observé que sa pièce ne comportait pas de monologue.

Si l'Écrivain mettait à exécution son impulsion finale : « je flanque [...] un coup de pied sous le plateau de la table où se décrochent les éléments du puzzle qui commençait à prendre figure » (p. 443), c'est l'un des fragments du roman qui pourrait se suffire à soi-même – comme le suggère Maryse Vassevière qui étudiant le manuscrit de *Théâtre/Roman* y voit un possible point de départ du roman du fait de l'importance de son avant-texte² et surtout comme le prouve suffisamment la publication à part, en 1980, dans la collection La Petite Sirène des Éditions Français Réunis.

Cet ouvrage, dont la couverture - *Élégie à Romano* d'Hamid Foulâdvind – ne cite pas Aragon, est composite. Le texte d'Aragon y entre « en contrepoint » avec le poème de Foulâdvind, lui-même « tiré d'un ensemble intitulé "Chants de la Villa Médicis" », et avec les dessins d'Alexandre Fassianos. Aragon y produit aussi une « Présentation », et entre le poème et le texte d'Aragon figure un extrait de Stendhal non répertorié dans le sommaire. Ce qui réunit les deux textes est le thème romain (nom propre ou nom commun)³ comme le

¹ Aragon, *Théâtre/Roman*, Paris : Gallimard, NRF, 1974, pp. 153-160. Les références à ce roman figureront désormais dans le texte par une indication de page entre parenthèses.

² « le chapitre « Je vais tuer Britannicus » [...] dispose d'un avant-texte conséquent, signe que ce chapitre décisif est peut-être le point de départ de ce roman où s'inscrit la réflexion d'Aragon sur le théâtre, avant même que germe l'idée d'en faire un roman, et un dernier roman... », Maryse Vassevière, *Théâtre/Roman, un manuscrit baroque ?*, Communication prononcée à l'ITEM-Aragon, fév 2012.

³ Voici ce que Gorges Aillaud, que je remercie, m'a écrit à ce sujet : « Dans une Huma de 1980 dont je n'ai pas noté la date exacte, un article de Ristat sur *L'Élégie à Romano* dit : « Ces textes croisent donc ceux d'un poète dont Aragon salue la naissance. Un poète qui nous donne ici le premier chant d'un ensemble plus vaste : *Chants de la villa Médicis* où Romano est à la fois Rome et les songes amoureux d'un dormeur : « Romano tu bats au creux de ma poitrine / Et les morts...ne sont-ils pas semblables aux dormeurs ? / Ne sont-ils pas baignés d'huile / Et dans le sang du raisin couchés ». On écoutera avec attention le chant de ce jeune promeneur livré dans Rome aux ombres de l'amour comme le païen aux fauves dans le cirque dit superbement avoir vu que « dans les miroirs s'engouffraient les vents ».



montre le titre choisi : « AUX ABORDS DE ROME ou Je vais tuer Britannicus », qui réduit le titre de notre chapitre au rang de sous-titre⁴.

L'édition fait subir à l'original quelques remaniements : les passages en italiques et en caractères romains sont inversés ; une ponctuation est établie dont je pense qu'elle a pour fonction de faciliter "l'abord" du texte mais aussi qu'elle a un effet dramatisant (ponctuation expressive) et réducteur (de la polysémie à la monosémie) ; un certain nombre de paragraphes sont autrement disposés (leur typographie est généralement resserrée) ; la note (erronée) est supprimée ; quelques ajouts sont repérables⁵.

Mais la relative autonomie du chapitre n'empêche pas que des fils le reliant au reste du roman. D'une part on peut le rattacher au *corpus* des œuvres du répertoire rencontrées par Romain Raphaël dans l'exercice de son métier et qui font l'objet d'un développement plus ou moins appuyé : *Les Lacènes* (où Romain Raphaël refuse un rôle), *La Mort de Pompée* (où Romain Raphaël modifie un rôle) et *Dom Juan* (où un rôle est refusé à Romain Raphaël). D'autre part il relève de thèmes fondamentaux qui traversent l'œuvre sous divers habillages.

Il me semble que le Néron de Racine - auteur auquel Aragon a toujours été lié (est-il besoin de rappeler Bérénice ?), qui est la source avouée de ce chapitre et dont il reconnaît dans le roman : « Racine [...] entendu, c'est quelqu'un » - avait quelques raisons de parler à Aragon, raisons allant de l'intime au politique. Les voici.

Néron et Britannicus sont de(ux) faux frères⁶, pris dans une histoire familiale d'une grande complexité où s'opposent un fils légitime et un fils adopté, dont les noms sont modifiés sinon fabriqués par un père.

En effet Britannicus, fils de l'Empereur Claude Ier, reçoit son nom de Britannicus après la conquête de la Bretagne (Angleterre) par son père : c'est donc un toponyme imposé par son père - lequel n'avait pas opéré en Espagne, encore moins en Aragon⁷.

⁴ Ce titre émane néanmoins de *Théâtre/Roman* : « aux abords d'une Rome ou d'une autre », p. 162.

⁵ Notamment le sous-titre « FINAL » (p. 99) par analogie avec le poème d'Hamid Foulâdvind.

⁶ On dirait aujourd'hui « quasi frères » ; mais Néron chez Racine use du terme « frère » pour Britannicus (qui est en réalité son beau-frère puisque Néron a épousé sa sœur Octavie).

⁷ On rappelle que c'est le père d'Aragon, Louis Andrieux, qui donne à son fils illégitime ce patronyme-toponyme, en principe inspiré par une fonction d'ambassadeur en Espagne.



Pour Néron, ce n'est que lorsque Claude l'adopte que Lucius Domitius Ahenobarbus (Barbe d'Airain, cf p. 157), fils de Cnaeus Domitius Ahenobarbus, devient Nero Claudius Caesar Drusus.

Par ailleurs Néron (37-68) a traversé les âges comme symbole d'un pouvoir despotique et cruel en même temps que comme figure de potentat se prétendant artiste, pratiquant le théâtre et récitant des vers : la référence à Néron est devenue commune au point que Goering a pu être affublé du sobriquet de « Néron parfumé ».

En somme Néron concentre dans sa personne les turpitudes (anomalies) familiales, l'ignominie politique et la scène.

La pièce de Racine, qui a été caractérisée comme tragédie du pouvoir et drame familial, se focalise sur le moment où Néron, après des hésitations, va basculer dans le crime, va tuer Britannicus. Et Romain Raphaël dans *Théâtre/Roman* est en proie à des questionnements sur la manière de jouer cette mutation.

Pourtant ce n'est pas par cet aspect du texte que je voudrais commencer dans mon commentaire libre de ce chapitre. Une mise en garde de l'écrivain m'a rétrospectivement mis la puce à l'oreille :

Vous n'avez jamais remarqué, au théâtre, comme on peut devenir sourd à l'entourage, à tout ce qui n'est pas *l'intrigue* ? (chapitre « L'ainsi-dire », p. 354).

On a d'ailleurs été prévenu peu après notre chapitre, à propos de Néron, d'avoir à ne pas « oublier le faux-jour sur lui du temps qu'il fait » (« Daniel ou le metteur en scène », IV, p. 191).

Prenant le terme entourage dans son sens premier et le mot temps dans son acception historique plutôt que météorologique, je me propose de circonscrire, comme premier aspect du chapitre, le faux-jour politique qui faut-il dire éclaire ? ou obscurcit ? ce texte. Puis j'examinerai la naissance et la contagion de la monstruosité et enfin je m'arrêterai à l'interprétation d'un théâtre de la violence et de l'effraction.

Faux-jour et détours politiques.



Le chapitre me semble marqué par l'« entourage » de la guerre d'Algérie tout d'abord et plus généralement esquisser l'idée de l'Histoire (politique) comme théâtre.

Le faux-jour algérien

Cet entourage m'est apparu comme validé lorsque j'ai appris récemment, dans le cadre du cinquantenaire des accords d'Evian (18 mars 1962) et de l'indépendance algérienne (5 juillet 1962)⁸, que la veille du Putsch des Généraux (Salan, Challe, Jouhaud, Zeller) - ceux que De Gaulle dans un discours fameux a qualifié de « quarteron de généraux à la retraite » -, le 21 avril 61 donc, De Gaulle avait assisté à une représentation de *Britannicus* à la Comédie Française, accompagné de Léopold Senghor⁹. On les voit dans un document de l'INA arriver et monter les marches ensemble¹⁰.

Il semble avéré que De Gaulle était au courant du putsch qui se préparait, n'en laissa rien paraître, mais fut informé de l'évolution des événements pendant l'entracte, grâce à une cellule de crise montée dans le théâtre par le préfet de police – qui n'était autre que Maurice Papon...¹¹.

Ce putsch a été qualifié de « putsch d'opérette » et l'on ne peut qu'être frappé par la conjonction, dans ce lieu hautement théâtral, d'une pièce qui évoque un pouvoir criminel, d'une révolution de palais (le putsch) qui fait écho à celle de la pièce de Racine et de la question algérienne ouvrant à travers la présence de Senghor sur la question coloniale en général.

De plus la mise en scène de Michel Vitold reconstitue le cadre historique de la Rome du Ier siècle : Robert Hirsch y joue le rôle de Néron avec couronne de lauriers et frange sur le front – la fameuse frange qui constitue pour Barthes dans *Mythologies* le signe (cinématographique) de la romanité. C'est la Rome impériale qui est donnée à voir - et la mise en cause de l'empire, ou de l'impérialisme, est bien au cœur de ce qu'on appelait les événements d'Algérie.

⁸ Dans un film documentaire de B. Stora diffusé sur Arte.

⁹ Futur président du Sénégal.

¹⁰ Site www.herodote.net/evenement-19610421.php

¹¹ Il fera arrêter le lendemain à Paris les sympathisants des putschistes.



Il me semble hautement improbable qu'Aragon, avec la passion politique qui le tenait et son intérêt pour le théâtre n'ait pas eu vent de cette soirée politico-théâtrale et n'en ait pas été frappé.

Des analogies entre les situations apparaissent avec force dans notre chapitre, qui autorisent une double lecture. L'annonce quelque peu solennelle : « Maintenant Néron règne » ouvre la voie à une déferlante du mal s'exprimant par des images généralisantes et symboliques (« temps de la fureur », « parfum d'impunité ») mais aussi par d'autres, concrètes : « sang versé », « couteau dans la plaie » qui cadrent mal avec l'empoisonnement de Britannicus chez Racine.

Par ailleurs on sait que le pouvoir de Néron, si épouvantable qu'il en apparaît comme illégitime, lui a cependant été dévolu dans des conditions légales (l'adoption est une pratique romaine¹²) : il en va de même pour le pouvoir du gouvernement français en Algérie, légal et inique tout à la fois.

Enfin la lutte mise en scène dans Racine ou dans notre chapitre où Néron va tuer Britannicus est une lutte fratricide – tout comme celle des Français de la Métropole et d'Algérie qui constituent en principe un même peuple – mais elle dresse l'un contre l'autre des frères qui n'en sont pas vraiment, et dont l'un apparaît clairement comme une victime de l'autre : là encore la comparaison avec l'Algérie fait sens.

Je voudrais montrer que la perspective algérienne est attestée par un certain nombre de "détails" ou liaisons qui peuvent passer inaperçus à la première lecture de ce roman foisonnant mais non aux suivantes. Je rappelle qu'on peut aussi déceler une Algérie *indirecte* dans *Le Fou d'Elsa*, écrit dans le contexte de cette guerre et je renvoie sur ce point à l'article de Maryse Vassevière « La métaphore de Grenade ou l'inscription du temps dans *Le Fou d'Elsa* », écrit pour le colloque *Le Rêve de Grenade*¹³.

Le chapitre « Je vais tuer Britannicus » est annoncé discrètement, mais par deux fois. Romain Raphaël va répéter¹⁴ une pièce qui est déjà commencée, et dont l'indication seule mais suffisante qu'il n'y apparaît qu'au Second Acte assure qu'il s'agit bien de *Britannicus*. A la fin du chapitre suivant (« Où se poursuit l'anomalie ») il revient sur cette répétition (« Ça

¹² Auguste lui-même a adopté le fils de sa femme Livie, Tibère, pour le faire régner.

¹³ *Le Rêve de Grenade, Aragon et Le Fou d'Elsa*, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp. 133-149.

¹⁴ « dans ce Super-marché qu'une municipalité généreuse a transformé en salle de spectacles » (« Soliloque du comédien », p. 145).



fait un bout de temps que je m'y rends, à cette répétition », p. 151) ; et entre les deux notations prend place une sorte de traversée onirique des ténèbres et des époques dans le métro – où il est question de la guerre d'Algérie¹⁵. Il s'y produit pour Romain Raphaël une sorte de superposition entre guerre d'Algérie et guerre du Viêt-nam¹⁶ - laquelle superposition peut aussi bien valoir pour la guerre d'Algérie et la Rome de la *répétition* qu'il va jouer¹⁷.

Il me semble aussi que le jeu sur les dates et titres de France-Soir dans le chapitre « La comédie du lévrier », est une sorte de "déplacement" de ce qui est sous-jacent dans « Je vais tuer Britannicus » et le certifie : il y est question d'un autre coup de force de l'armée, celui du Général Massu – avec variation entre le 14 et 15 mai 1958 qui montre que la comédie du lévrier est donnée la veille d'une rébellion militaire en Algérie (avec en dénominateur commun : Salan et même De Gaulle suggéré par Pflimlin).

Enfin l'usage d'une autre pièce classique, *La Mort de Pompée*, me semble poursuivre le système d'allusions chiffrées à la guerre d'Algérie.

Cette pièce intervient dans le sillage de *Britannicus*. Dans le chapitre IV de « Daniel », Romain Raphaël revient à Néron, dans une conversation où il revendique la part créative de l'acteur et qui débouche comme sur une démonstration (« Tiens l'autre saison », p. 193) sur un autre rôle, tenu par lui dans *La Mort de Pompée*

On notera en passant que les deux pièces furent l'occasion d'exprimer un conflit fratricide entre Racine et Corneille, lisible notamment dans les deux préfaces de Racine à sa pièce.

En tout cas les deux rôles de Romain Raphaël ne sont pas si éloignés car dans *Pompée* Romain Raphaël est César (autre nom de Néron - qui lui est donné à plusieurs reprises chez Racine). De plus on voit Romain Raphaël occupé, comme dans « Je vais tuer Britannicus », à « repass[er] [son] rôle » (p. 194).

Le passage répété est celui où César vient d'arriver en Egypte, après un combat fratricide avec Pompée (avec lequel il avait d'abord gouverné¹⁸) - combat dont il est ressorti vainqueur à la bataille de Pharsale. On se retrouve donc dans la configuration politique où coexistent pouvoir pris par la force et Empire (l'Egypte en fait partie et Ptolémée lutte pour en

¹⁵ Quelques pages plus haut (p. 142) Romain Raphaël a évoqué « le supplice de la baignoire » - qui s'entend nécessairement comme allusion aux tortures pratiquées par les français pendant la guerre d'Algérie.

¹⁶ « La guerre d'Algérie... Le Viet-nam... la guerre d'alors, qu'est-ce qui la faisait ? [...] on s'y perd » (p. 151).

¹⁷ C'est bien ce qui est suggéré dans le chapitre qui suit « Je vais tuer... » par la formulation : « aux abords d'une Rome ou d'un autre » (162).

¹⁸ En triumvirat avec Crassus ; à la mort de celui-ci se déclenche une guerre civile - et César franchit le Rubicon.



être le chef politique). L'indication d'une situation de type colonial est lisible dans la citation qui est faite de Corneille – où César demande de traiter Cornélie (veuve de Pompée qui vient d'être assassiné alors qu'il cherchait refuge en Egypte) « en dame romaine, / C'est-à-dire un peu plus qu'on n'honore la Reine... » (p. 196).

Pour corroborer la similitude que je perçois entre les deux personnages, je signalerai que l'image du César de *La Mort de Pompée* donnée dans *Théâtre/Roman* est nettement péjorée par rapport à celle de Corneille, non seulement parce que Romain Raphaël en César, représenté comme Néron lors d'une rencontre avec une femme, imagine de violer Cornélie, mais aussi parce qu'il attribue à César le meurtre de Pompée, son mari¹⁹ – ce qui ne correspond ni à la pièce de Corneille ni à la vérité historique où c'est Ptolémée qui par calcul politique (pour plaire à César et diriger le pays plutôt que sa sœur Cléopâtre) a commandité l'assassinat.

Tout se passe comme si ce César-là non seulement se comportait en soudard et en assassin, mais niait les tentatives des pays colonisés pour décider de leur sort²⁰.

César est tiré par Romain Raphaël du côté de Néron et d'une interprétation politique similaire.

J'ajouterai qu'Aragon a pu ressentir comme nous avec une certaine stupeur prospective cette remarque de Corneille dans son *Examen* de la pièce, disant qu'il n'y en a guère « où l'histoire soit plus conservée et plus falsifiée tout ensemble. Elle est si connue que je n'ai osé en changer les événements ; mais il s'en trouvera peu qui soient arrivés comme je les fais arriver ».

Voilà qui ne peut qu'orienter vers une lecture politique plus générale de notre chapitre : celle qui superpose spectacle théâtral et exercice de la politique.

Autre détour romain : le théâtre de l'Histoire

On sait que Néron fut poète, acteur, récitait des vers au théâtre, bref éprouvait un grand intérêt pour les valeurs esthétiques et se pensait comme artiste, et qu'il fut accusé

¹⁹ Ce qui colore de sadisme le plaisir pris « de celle à qui j'ai fait tuer son homme » (p. 196).

²⁰ Dans la réalité, César repartira d'ailleurs rapidement, en – 47, pour aller mater la rébellion du roi du Pont (rives de la Mer noire) qui refusait de se soumettre à Rome.



d'avoir incendié Rome pour jouir de la beauté du spectacle. Des vers de Lamartine en témoignent :

Honte a qui peut chanter pendant que Rome brûle
S'il n'a l'âme et la lyre et les yeux de Néron²¹

On connaît le mot présumé de sa fin : *Qualis artifex pereo* !

Dans « Je vais tuer Britannicus », Néron n'est pas désigné précisément comme artiste mais bénéficie d'une sorte de qualification indirecte : c'est au fond en tant qu'artiste sensible à la beauté d'un spectacle qu'il est frappé par Junie et s'éprend d'elle ainsi que le suggère la première citation d'un vers de la pièce de Racine : « LES OMBRES LES FLAMBEAUX LES CRIS ET LE SILENCE » (p. 155).

La personnalité artistique de Néron est explicitement prise en compte quelques pages plus loin par Romain Raphaël : « si j'arrachais ma chemise on le verrait tel qu'il fut le tiers Néron comme nous homme de théâtre » (p. 191).

Une ramification plus lointaine dans le roman achève d'en extraire un sens. A la fin du chapitre « Maintenant l'imaginaire », dans un paragraphe consacré aux nombreux interdits qui ont frappé le théâtre au cours du temps (ghettos pour les acteurs morts, réglementations et restrictions diverses), l'Ecrivain vise explicitement la censure de la Grèce des Colonels mais aussi implicitement L'URSS, par cette remarque : « les rois de théâtre devenus dangereux comme des contre-révolutionnaires ». Alors resurgit la figure de Néron – en tant qu'exception à la règle, comme « seul monarque qui ait jamais fait du théâtre le scandale officiel de son règne » (p. 343) et l'Ecrivain ironise sur le fait qu'il ait été décrié plus peut-être pour avoir déclamé en public que pour les jeux du Cirque qui se concluaient par des morts.

Une relation tacite me semble s'établir avec les pages qui suivent, où un théâtre « planté suivant les règles de l'art réaliste » (entendons : réaliste-socialiste, p. 353) peut glorifier des hommes politiques qui ont suscité des mises en scène qui se révéleront par la suite aussi fatales pour eux que les Jeux du Cirque : ce qui suggère que les dirigeants qui ont voulu comme Néron gouverner l'art ont fait du théâtre le scandale *officieux* de leur règne.

Néron serait ainsi l'objet d'une sorte de réhabilitation pervertie dans la mesure où il fait apparaître le scandale du règne et exhibe ce qui est dissimulé par d'autres : que tout

²¹ « Réponse à Nemesis », 1831.



pouvoir est jeu de Cirque – particulièrement sans doute un pouvoir où comme chez Néron ou dans le socialisme, exercice de la politique et Art ne sont pas séparés. Ne provoquent-ils pas d'ailleurs leur propre anéantissement – que ce soit par l'incendie de Rome par ou l'élimination des siens, thème déjà inscrit dans le double rêve de *La Mise à mort* ?

Cette manière d'user de Néron m'a fait penser à l'auteur et metteur en scène de la pièce « Le système de Ponzi » (représentée au Théâtre National de Strasbourg, en 2012), David Lescot, qui s'est dit attiré par le personnage de l'escroc (Ponzi est l'inspirateur de Madov), parce que celui-ci présente le grand intérêt de montrer clairement comment le système social fonctionne.

J'ajouterai que la thématique de l'histoire comme théâtre qui traverse tout le roman²² trouve dans « Je vais tuer Britannicus » une manière de fondement : non seulement Néron est figure historique de souverain-homme de théâtre, mais surtout nous sommes immergés dans une Histoire de scène, une Histoire de théâtre, autrement dit une Histoire remaniée par le théâtre. C'est en effet l'Histoire revue par Racine (ainsi Junie est un personnage inventé) ; par ailleurs, l'allusion à un historien, Suétone, n'est faite qu'à propos d'une légende (la barbe d'airain) et s'il fut l'une des sources de Racine (à travers « La Vie des douze Césars »), il est soupçonné d'avoir "retouché" Néron dans une intention dévalorisante.

Le Néron de l'Histoire était sans doute prédestiné à finir en roi-de-théâtre – comme le narrateur finit par le penser de tous les monarques.

Pour en finir sur ce point, je dirais que la dimension subreptice de l'orientation politique du chapitre me semble représentative de la présence dans le roman de « l'énorme contexte du monde » (p. 147).

Contagion de la monstruosité

Je voudrais rappeler d'abord que la pièce de Racine semble marquée du signe de la cruauté – et non seulement en raison de son sujet.

²² Par exemple : « l'Histoire, ce théâtre », p. 354 ; « ce spectacle monstrueux à quoi il faut bien donner le nom d'Histoire », p. 338 ; « le théâtral couvrait les rues », p. 298 : 1968 comme théâtre dans le chapitre « Les Yeux », pp. 297-314.



Ainsi la première représentation de *Britannicus* (13 décembre 1669) n'eut rien d'un succès, car elle avait été concurrencée par un spectacle plus attirant²³, l'exécution d'un marquis (le marquis de Courboyer) en Place de Grève.

Par ailleurs, *Britannicus* suit de près la mort de la femme de Racine, la Du Parc, en décembre 68, dans des conditions obscures puisque la mère de la comédienne soupçonne Racine d'empoisonnement. Dans le cadre de « l'affaire des poisons » (la Brinvilliers – les « poudres de succession ») la Voisin accuse Racine - lequel sera inquiété ; un ordre d'arrestation de 1680 ne sera pas suivi d'effet en raison des protections dont il bénéficiait (il est historiographe du Roi depuis 1677).

Enfin Racine, à titre personnel, semble avoir eu une réputation d'assez grande méchanceté²⁴. En tout cas sa première Préface contient des remarques fielleuses contre Corneille.

Voici donc qui pourrait expliquer sa fascination pour Néron dont il a voulu montrer, en le stylisant, le passage à la monstruosité, qu'il a portraituré en « monstre naissant » (Première Préface). C'est précisément aussi cette transition qui fait l'objet de notre chapitre où le thème de la monstruosité occupe le devant de la scène.

La monstruosité de Néron

Elle apparaît comme une évidence dans le chapitre, corroborée par la récurrence lancinante d'un lexique hyperbolisant : « monstre », « homme de l'enfer », « abîmes », « délire », « crime », « paquet de viande violente », « férocité », « sang versé », « vice » et « fureur », terme racinien s'il en est (Connais donc Néron et toute sa fureur !).

Néron en porte d'ailleurs les stigmates : la lippe épaisse, le menton de plomb, le cou large de ce taureau à bec d'aigle constituent un ensemble hétéroclite monstrueux mais lui composent aussi un faciès d'assassin.

Cette monstruosité est atavique, son mal vient de plus loin. Et s'il n'est pas fils de Minos et de Pasiphaé, être celui d'Agrippine et d'Ahénobarbus implique une lourde hérédité. Le texte évoque ses ancêtres, « Comparables au couteau pour l'éclair et la /Férocité » (p. 157).

²³ Ainsi que l'a raconté Boursault, dans une nouvelle, *Artémise et Poliante* (1670).

²⁴ Cette réputation se fonde notamment sur son attitude avec Nicole ou Molière.



On rappellera que la mère de Néron, Agrippine, est la sœur de Caligula ; qu'elle a empoisonné son premier mari Ahénobarbus, dont la cruauté était si affreuse qu'on le surnommait, à partir de Barbe d'airain, « bouche de fer²⁵ et cœur de plomb » (il est connu notamment pour avoir arraché un œil à un chevalier qui lui portait contradiction) ; qu'Agrippine a séduit l'empereur Claude, après que celui-ci a supprimé sa femme Messaline, et l'épouse alors qu'il est son oncle, dans le but de faire régner Néron (à la place de Britannicus) et en réalité de régner par son intermédiaire ; et qu'elle a empoisonné Claude afin de hâter la succession.

La monstruosité est donc affaire familiale (Aragon le redit depuis son roman *La Défense de l'infini*). Quand Néron fera empoisonner Britannicus, il ne fera que se comporter en fils bien élevé suivant l'exemple de sa mère. Pourtant dans ce chapitre on est frappé que le nom même d'Agrippine n'est pas prononcé, et qu'il n'est question de mère qu'en tant qu'elle n'a pas encore été supprimée (le texte reprend la Seconde²⁶ Préface de Racine : « IL N'A PAS ENCORE TUÉ SA MERE SA FEMME... », p. 159). Ce traitement fait quasiment basculer la mère du côté des victimes : on retrouverait donc là une configuration profondément aragonienne – d'autant plus qu'est prononcé, sans grande insistance cependant, le nom du père.

Le contexte criminel fait surgir un intertexte shakespearien. Un monstre de Shakespeare vient doubler celui de Racine et Aragon : le difforme Richard III suggéré par « Mon royaume pour un miroir », évident plagiat de « Mon royaume pour un cheval » (p. 157). La chute du chapitre « Lumière lumière lumière » le relie à *Hamlet*. Marie-Christine Mourier²⁷ m'a fait observer que ce triple cri était une reprise de la scène 2 de l'Acte III, c'est-à-dire du moment où devant le spectacle fabriqué par Hamlet, le Roi se levant et criant : « Lumières ! » révèle par là-même qu'il est criminel. La suite de la scène confirme la proximité des deux textes : Hamlet, prié d'aller parler avec sa mère après cet esclandre, s'exhorte à ne pas la tuer en invoquant... Néron !

Pour en revenir à notre chapitre, il y aurait donc une fatalité de la monstruosité néronienne, inscrite dans la généalogie.

Mais ce qui fait la spécificité et la virulence de ce texte est, bien au-delà, la postulation d'une monstruosité générale.

²⁵ Métaphore que l'on retrouve dans le « secret de fer du personnage » (p. 153).

²⁶ Une note en bas de page attribue cet extrait à la Première Préface.

²⁷ Grâce lui soient rendues.



La sauvagerie universelle

Tout un lexique de la préhistoire, du commencement des temps tend à donner le crime comme originel et lié à l'animalité : « ère de sauvagerie », « crime d'avant/Les temps convulsifs d'avant la bête/d'avant l'homme » (p. 154).

La monstruosité serait la trace indélébile de la « brute » (p. 157) au sens latin de bête sauvage, déclinée en « bête effarée », « fauve fou », « félin » (p. 160).

La sauvagerie (qui prend relief d'être montrée à Rome, berceau de notre civilisation !) est toujours prête à resurgir chez tous comme « une contagion d'incendie » (p. 159) ; tout un chacun et non seulement Néron n'a pas encore tué sa mère, Romain Raphaël-Néron rappelle (au deux sens du terme) cette barbarie initiale : « Regardez-vous comme je vous ressemble/Beaux meurtriers » (p. 160).

On observe que la révélation de la monstruosité se fait à l'occasion de l'accession du « gamin »²⁸ à l'âge d'homme - Néron devient empereur à 17 ans, en 54²⁹ - c'est-à-dire en rapport avec le désir³⁰.

C'est la femme, dans la mesure où elle est inatteignable, qui fait naître la violence et le plaisir de faire le mal, comme le souligne la citation de trois vers de Racine :

ELLE AIME MON RIVAL JE NE PUIS L'IGNORER MAIS/JE METTRAI MA JOIE À LE
DÉSESPÉRER JE ME FAIS/DE SA PEINE UNE IMAGE CHARMANTE (p. 159).

C'est aussi la femme qui subit la violence de l'homme : pour Junie le rapt³¹. Dans *La Mort de Pompée*, c'est également une femme, Cornélie, qui suscite et subit la violence de César-Romain Raphaël – sous la forme du viol auquel Junie a échappé.

²⁸ Il avait « Le regard clair d'un enfant » (p. 157).

²⁹ Néron, selon les historiens, régna quelque temps de façon normale avant de se singulariser

³⁰ Les deux premières citations de Racine par Romain Raphaël émanent de la scène 2 de l'Acte II, moment où Néron, voyant dans la nuit Junie dont il a ordonné l'enlèvement, tombe amoureux d'elle et fasciné par son image en perd le sommeil (comme le signale la citation : « Mes yeux sans se fermer ont attendu le jour », p. 157).

³¹ Et dans la pièce de Racine : la mort de celui qu'elle aime, Britannicus - elle n'échappera aux instances de Néron qu'en se réfugiant chez les Vestales, *ie* dans un univers sans hommes.



On aura deviné où je veux en venir : à travers la physiognomonique tête d'assassin, à travers l'hérédité du crime envisagée à la fois comme familiale et atavique (généralisée à l'espèce), à travers l'idée de guerre des sexes supposée originelle : - ce que l'on trouve sous l'habit de Néron ou sous la blouse de Romain Raphaël, c'est la bête humaine.

Il y a là véritablement une représentation qui consonne avec celle de Zola, avec ce pessimisme radical qu'on pourrait, en plagiant une formulation d'Aragon, énoncer comme : « la monstruosité, c'est la règle ».

Pourtant cette monstrueuse sauvagerie me semble présenter deux caractéristiques proprement aragoniennes, l'une touchant au fond, à son rapport avec la création, l'autre touchant à sa mise en forme.

Le crime d'imaginer, l'imaginaire monstrueux

Ce qui se lit dans notre chapitre, c'est que si on ne l'imaginait pas, le crime n'existerait pas :

C'est moi, c'est moi qui vais dans l'autre imaginer l'ère de sauvagerie [...] ah s'il n'en'it ne m'/était donné le pouvoir affreux d'incarnation le vertige de faire enfin l'enfant semblable à l'horreur de moi-même/jamais peut-être en lui n'eût mûri le fruit pourpre [...] Et sans moi qu'eût-il fait jamais de sa jeunesse/l'Ingénu » (pp. 154-155).

C'est l'imaginaire qui est à l'origine du crime, imaginer est criminel.

Il n'est pas indifférent à cet égard que les personnages qui déchaînent - ou désenchaînent - les pulsions de violence, Junie et Cornélie, soient des personnages fabriqués par Racine et Corneille³² (ce que ne pouvait manquer de savoir Aragon) et en constituent une sorte d'illustration. Il est encore plus probant que le viol de Cornélie soit l'effet de l'imagination de l'Acteur et se surimprime à son rôle – on assiste à une sorte de démonstration par l'exemple³³.

³² Corneille écrit dans son *Examen* : « Je n'y ai ajouté que ce qui regarde Cornélie, **qui semble s'y offrir d'elle-même** », *Théâtre choisi de Corneille*, Classiques Garnier, p. 284.

³³ Il existe peut-être un fil reliant cette représentation et celle assimilant dans le roman la création à une jouissance sexuelle, qui, sans relever du viol, n'est pas dénuée de violence.



La jonction entre création et crime est un thème aragonien exposé dans *Les Incipit*³⁴ ou dans *La Mise à mort*³⁵, qui peut être rapporté à une culpabilité liée à sa naissance, et qui en tout cas prend une ampleur remarquable dans *Théâtre/Roman*. Ce passage est un des fils de la toile qui se tisse dans le roman avec les bibliothèques considérées comme « une accumulation d'aveux » (p. 371) ou le roman perçu comme crime³⁶ et aboutit au « crime d'exister » (p. 438).

Mais la sauvagerie s'inscrit aussi dans l'écriture de ce morceau.

La sauvagerie du langage

Celle-ci s'exerce dans le cadre assez contraint du monologue intérieur du comédien pensant son rôle, qui ne favorise pas la joute, la violence conflictuelle avec autrui.

Son écriture construit néanmoins une parole scindée : deux strates apparaissent dans celle de Romain Raphaël (commentaire du rôle et commentaire du commentaire) visualisées par l'alternance romaines/italiques ; et elle s'accompagne de la voix racinienne, elle-même double : des vers de Britannicus et un extrait de la Seconde Préface mais que la présentation graphique s'emploie, tout en la différenciant de celle de Romain Raphaël, à unifier : la voix de Racine est valorisée par les capitales d'imprimerie, mais celles-ci confondent vers et prose, d'autant plus que les vers ne respectent pas le passage à la ligne³⁷.

La triple graphie scande le texte - tout comme le démantèlement de certains paragraphes avec ruptures brutales de la syntaxe et décrochages brusques lui donnent un aspect plastique et un rythme décalés, à contre-temps.

Mais la sauvagerie gît dans une violence faite au langage, dans un dérèglement emporté qui prend des formes diverses. On s'y heurte à la butée du bégaiement curieusement associée à la précipitation verbale : « *s'il ne m'il ne m'* » (p. 154), « *il y il y a [...] il y a qui voufre voufre vous frôle [...] il y a qui voufle voufle vous flaire* » (p. 160).

³⁴ Où s'affiche l'idée que tout roman est la reconstitution d'un crime.

³⁵ On y lit que « Le romancier respire l'homicide le plus naturellement du monde ». Aragon, *La Mise à mort* [1965], Gallimard, Folio, 1973, p. 469.

³⁶ « tout roman prend caractère de crime », p. 438.

³⁷ Ceci rapproche d'ailleurs les deux auteurs, Racine étant tiré vers le vers libre d'Aragon et ces vers libres comportant des alexandrins comme par contagion racinienne.



On assiste à une sorte d'auto-engendrement phonétique du langage à partir des sonorités : « ch » (p. 155), « ec » (p. 158), « v » et f » (p. 160). La dérégulation de la chaîne parlée se manifeste par des découpages de mots et des couplages inattendus ; et une prolifération incontrôlée débouche sur ce qui peut apparaître comme des associations délirantes et surtout sur l'invention (la création) de mots :

L'éclampsie/Non Sur moi tout à coup/ *Ou lui/* l'écume l'écureuil volant/ l'écornure du jour qui s'accroît l'écran noir l'écrevisse de la / ténèbre à reculons sur l'éclat du monde une mort qui me mord/ l'éclanche m'écôte m'écranche m'étouffe m'éclate m'éclame/ m'étreint m'écharne m'écharpe m'écharse m'éteint [...]. (p. 158)

De ce point de vue un vers me semble relever quasiment du métadiscours, en tout cas caractériser le texte : « Phrase soi-même sans fin échevelée » (p. 156) avec les sonorités majeures du texte (s, ch, f, v).

On ne peut que se souvenir ici des choses vues dans *Blanche ou l'oubli*, où « le parler perd ses boulons »³⁸ et où la bouteille à la mer vire à « bout'à la m' », « boute-à-l'âme », « boutalame » (ou « bouthalame »). Je rappelle que Nathalie Limat-Letellier a étudié dans sa thèse ces aspects singuliers, ce « vertige de l'écriture » dans les derniers romans d'Aragon.

On retrouve ailleurs dans *Théâtre/Roman* l'évocation d'un détraquement de la syntaxe (« le verbe dans les orteils... », p. 292) et l'impression d'être dépossédé de sa langue³⁹.

Ce qui me semble particulier dans notre chapitre, c'est que le langage altéré s'empporte comme si, de plus en plus déchaîné, fulgurant et frénétique, il prenait une existence autonome.

Le langage, qu'une métaphore donne comme « Enfant de mon ventre à l'envers/Accouché » (p. 155) est en quelque sorte séparé du corps qui l'a jeté dans le monde (littéraire !) et vit d'une vie propre et violente, rendue sensible par sa matérialité sonore.

La monstruosité du langage est une force, une puissance plus qu'une pathologie, un empire qui dicte ses propres lois. On songerait presque à l'expression « l'empire bleu des phonèmes » (« Les mots, Madame... », p. 268), si la couleur céleste n'ôtait à cet empire sa dimension infernale ; plus éloquents sont, dans le même chapitre le « chant barbare » et le « parler sauvage ».

³⁸ Aragon, *Blanche ou l'oubli* [1967], Gallimard, Folio, 1976, p. 401. Cf aussi : « le chant altéré par la multiplicité des échos » (pp.400-401) , « le jeu labyrintho-syntactique » (p. 402).

³⁹ « les mots [...] se groupent bizarrement », correspondant à la perception de soi comme un hétéroclite « assemblément de prothèses » et ceci aboutit au sentiment d'une perte : « les mots ne m'appartiennent plus » (p. 236).



Ce traitement du langage m'a ramenée à un spectacle de Pierre Meunier (représenté au TNS en 2012), « Du fond des gorges », spectacle sur le langage et sa « réalité pneumatique » (le décor est un atelier de réparation de pneus). Dans le fascicule d'accompagnement de la pièce, Pierre Meunier caractérise la parole comme « catapultage d'un grumeau de syllabes aérodynamiques évadées du corps » et les mots comme « masse vrombissante, profuse, dont chaque élément tressaillait du désir d'être dit ».

La monstruosité apparaît comme une puissance négative certes, aux confins de la peur et de la démence, mais aussi comme proche d'une énergie fondamentale, fondatrice et passible d'un plaisir étrange : la jouissance de la violence qui s'exprime dans le roman. On en a lu dans le roman, deux chapitres *supra*, une démonstration à travers l'histoire de l'ascenseur où Romain Raphaël s'imagine terrorisant un malheureux avec délices ; et L. Follet en a décelé une trace précoce, étonnante et détonante en travaillant sur les *Lettres d'Aragon à André Breton*⁴⁰, et il signale dans son « Introduction » que dans un compte-rendu d'un ouvrage de Drieu, en 1920, Aragon écrit : « Nous avons aimé la guerre comme une négresse » et « le soleil de la peur est un punch incomparable ».

Le soleil du jeu théâtral semble bien en être un autre.

Théâtre de la violence

L'acteur et la violence du rôle

L'acteur auquel est dévolu un rôle est livré (se livre) à une violence multiforme.

Tout d'abord, implicitement dans « Je vais tuer Britannicus », mais ce sera l'objet de développements deux chapitres plus loin, l'acteur doit faire face à celle du metteur en scène dont Néron semble bien une figuration préliminaire. En effet Néron est un « taureau rouge » qui « tient cette rousseur des Dioscures » et lui correspond un Daniel metteur en scène « roux de poils » (p. 168), à « l'emphysème de rouquin » (p. 191) qui « renifle » et « souffle de toute

⁴⁰ *Lettres d'Aragon à André Breton, 1918-1931*, édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet, Gallimard, Cahiers de la NRF, 2011.



sa forge rousse » (188) ; d'ailleurs ses « cheveux collés de sueur à son front » (p. 188) le rapprochent du « front sous une couronne de virgules » (p. 157) et le qualificatif de « monstre ingénu » (p. 190) répond à une dénomination de Néron : « L'Ingénu » (p. 155 ; ce terme signifie « né libre », en droit romain)⁴¹.

On peut d'ailleurs observer que la rousseur chez Aragon est souvent lié à une figure de la brutalité : ainsi le taxi avec lequel se bat Méré dans *Les Voyageurs de l'impériale* est « un grand bonhomme rouquin », une « espèce de colosse roux » ; ou encore le soldat allemand rencontré à Angoulême dans *La Mise à mort*, « court et gras » est « comme un taureau, un taureau roux, avec ses gros yeux saillants ».

Pour l'acteur lui-même le jeu est une violence, et l'interprétation du personnage est métaphorisée par l'effraction.

Si la pièce de Racine a pu être qualifiée de « tragédie devant une porte », l'image est détournée par Aragon qui figure le personnage à interpréter comme caché derrière une porte close - porte à forcer comme l'indique un lexique surabondant : « seuil de l'homme », « mot de passe », « serrure », « doigts cambrioleurs » (p. 153), « faire jouer le pêne », « alarme », « porte », « l'huis de la nuit »⁴² (p. 154).

La pénétration de l'acteur dans le personnage est une tentative d'investissement, il faut trouver une ouverture et le stratagème (la stratégie) pour y parvenir est l'objet d'un interrogation lancinante dans le texte.

La manipulation des mots apparaît comme inopérante à elle seule⁴³. Il n'est pas possible de s'approprier le langage du personnage sans un ancrage corporel.

On observe dans ce chapitre l'omniprésence du corps : corps de l'acteur, corps du personnage Néron évidemment - mais les mots eux-mêmes sont restitués comme matière corporelle vivante : souffle qui fait « l'ascension du larynx » et force le « passage des lèvres » et que l'on entend dans l'inflation des allitérations ; « va-et-vient » des « vers ailés » ou

⁴¹Daniel, le metteur en scène entre dans la galerie des monstres (« Monstre, tais-toi »), comme tous les **dictateurs**, y compris l'écrivain, un Néron lui aussi qui aime à se sentir le maître – du discours (p. 347), de tout (p. 199) et de soi : « être mon seul maître... [...] je ne joue que moi » (p. 110).

⁴² On songe à la porte ouvrant sur le noir du tableau de Matisse choisi pour la couverture du 1^{er} tome de *Henri Matisse, Roman*.

⁴³ S'il est « apparemment facile de mentir /Les mots » (p. 158), cela reste insuffisant : « comment puis-je en lui pénétrer/Rien que par la merveille unique des paroles/ C'est trop peu d'épouser une langue perverse » (pp. 157-158).



« pieds de bruit » du discours (p. 155)⁴⁴. Si les mots ne sont pas suffisants, l'« éclat du vocable » (brillance et sonorité) est pourtant nécessaire.

Pour comprendre (au sens de s'agréger) « l'homme joué », il faut à l'acteur un corps à corps au sens de la lutte avec un ennemi (plus explicite dans l'édition de *La Petite Sirène* où l'expression « Livre-toi », qui ne figure pas dans *Théâtre/Roman*, implique la capture), mais aussi au sens où le corps de l'acteur doit se transformer : l'acteur doit « mentir » le sang, la salive, les squelettes, les viscères, l'haleine, les rotules, les mains, il lui faut « être ce joueur/De rugby ce paquet de viande violente » (p. 157), il lui faut user du « pouvoir affreux d'incarnation » (p. 154). Le verbe se fait chair⁴⁵. L'acteur acquiert « le poil roux » de Néron et « sa ma voix » (p. 159).

La métamorphose en personnage est donnée à voir dans le chapitre comme une naissance, et la conversion de soi en personnage présente toutes les souffrances d'un accouchement difficile : elle se fait dans les convulsions de l'éclampsie (syndrome qui affecte les femmes enceintes et se caractérise par convulsions et coma).

Le langage lui-même se fait convulsif, comme cafouillant à partir du début "ec" de l'éclampsie en écume, écureuil, écornure, *etc.* ; et, on l'a vu, il accouche lui-même de nouveaux vocables.

Ce délire fiévreux mène à une sorte de mort, coma ou perte de conscience⁴⁶, mais la descente dans les ténèbres (avec l'image du bandeau de la Synagogue) débouche sur une délivrance, sur la venue au monde-résurrection de soi-Néron : « Maintenant Néron règne je suis non moi mais lui moi même » et comme premier signe (cri) il va faire « entendre sa ma voix » (p. 159).

Possessions et saisissement

Le théâtre est-il alors le lieu ou le signe de l'aliénation – se couler dans un autre relevant à l'évidence d'une problématique identitaire ?

⁴⁴ Le jeu sur le mot pied se retrouve, dans le contexte de *La Mort de Pompée*, dans la merveilleuse image du « charpentier qui réparait la scène et son marteau brisait les alexandrins aux chevilles » (p. 195).

⁴⁵ La dimension charnelle s'exprime dans le bouche-à-bouche du « baiser mental » qui doit « épouser une langue perverse » (p. 158).

⁴⁶ « c'est le non luire [...] le non voir le non vivre » (p. 158).



Dans un certain sens, il règne dans ce passage (chapitre) une atmosphère de folie à travers l'imagination hallucinée de l'Autre (Romain Raphaël cherchant à (se) représenter Néron, qui passait pour fou), à travers le délire verbal, à travers la scission du locuteur, à travers le déchaînement de l'Acteur-Néron, de sa fureur de « fauve fou » « *prêt à bondir sur vous une bête effarée en sa fureur d'enfer prise de malefaim sur vous fabuleuse qui fond* » (p. 160)⁴⁷.

S'agit-il d'une aliénation au sens d'une perte de soi, d'identité ? On peut lire dans le roman que le métier d'acteur a le mérite de permettre « des vacances de soi » et ce chapitre débute en ces termes : « L'Autre comment trouver le secret qu'il me cache/ Et pour m'anéantir quel geste commencer » (p. 153)⁴⁸.

Pourtant ce qui nous est donné à voir ensuite relève d'autre chose que de la réduction à néant de soi. Au contraire, la maîtrise d'œuvre est le fait de celui qui incarne le personnage : « L'Acteur est la parole/Et Néron le fantoche » (p. 155).

Nous voyons bien que l'acteur prend possession de Néron, bien plus qu'il n'est possédé par lui. Il s'insinue en lui pour s'imposer à lui. S'il se met dans la peau de Néron, c'est pour lui donner sa propre forme. L'acteur est un prédateur, c'est un *prédacteur*.

Autrement dit, il ne devient pas fou ou avide de meurtre parce qu'il incarne Néron qui l'était, mais se révèle à lui-même sa propre folie meurtrière. C'est bien lui qui s'adresse aux machinistes du théâtre en les suppliant de jouer le rôle de garde-fou : « Je [...] ne peux plus désobéir à ma démente » (p. 160).

Et si la superposition identitaire se lit dans les amalgames et licences de langue : « je suis non-moi mais lui moi-même [...] Allons parle toi moi parle », ils indiquent quand même la domination du je : « S'il je veux »⁴⁹ (p. 159).

Dans ce passage (ce chapitre et cette transformation), c'est l'essence même du métier d'acteur qui est signifiée ; en effet Romain Raphaël se métamorphosant en Néron au moment même où celui-ci se métamorphose en monstre, représente la métamorphose, c'est-à-dire la qualité d'acteur, autrement dit lui-même.

⁴⁷ « Les temps de la fureur [...] une danse cannibale/ Une contagion d'incendie », « Tous mes plaisirs sont du mal qu'on peut faire/A en crier » (p. 159) ou encore les dents qui deviennent des crocs » et l'épouvante du « *fauve fou* », du félin « *prêt à bondir sur vous une bête effarée en sa fureur d'enfer prise de malefaim sur vous fabuleuse qui fond* », (p. 160).

⁴⁸ Et un peu plus loin : « Anéantir/le fantôme en moi-même de ce qui fut /Moi-même » (p. 158).

⁴⁹ Dans ce passage, la ponctuation de La Petite Sirène affaiblit le texte, et la densité de l'indifférenciation, en tranchant : « mais lui, moi-même [...] parle toi, moi ».



En tant que cette transition relève de l'éclipse, on constate bien que le théâtre fabrique de l'identité précisément ainsi définie dans le roman : « Je ne suis moi-même que par éclairs par éclipses » (p. 398), le théâtre permet l'accès à « pays noir qu'on ne voit jamais/Que les jours d'éclipse » (p. 359). On retrouve ici des constantes de la « palette d'images » d'Aragon ou de ce que S. Ravis a appelé son « sol mental » : l'« autre coté des choses » des *Voyageurs de l'impériale* ou encore *Le Paysan de Paris* : « Ce qui me traverse est un éclair moi-même [...] Je suis une limite, un trait »⁵⁰.

Il me semble qu'on peut lire là un saisissement de soi, au sens de la perception et de la construction de soi mais aussi au sens que Didier Anzieu lui donne comme élément de départ de l'acte créateur⁵¹.

Le saisissement, en tant qu'il est à la fois actif et passif, de l'ordre des affects et de l'intellect, me semble ici lisible dans l'éclipse (annihilation-résurrection) et effectivement emblématique de la création.

Le caractère démoniaque affirmé de cette création (« Je suis le démon créateur », p. 155) est attesté par la violence, mais aussi par le désir sexuel dévoyé : le lexique des désirs infernaux, du vertige du vice et de la débauche y renvoient assez nettement et fabriquent une représentation de l'écriture comme jouissance assortie de cruauté (« férocité ») qu'on voit également se déployer dans le chapitre « Les mots, Madame... » (p. 259 *sq.*).

Une variante sous forme d'ajout du « tiré à part » de *La petite Sirène* confirme cette hypothèse : « Tous mes plaisirs sont du mal qu'on peut faire/A en crier » modifié en « A en crier l'encrier » (p. 99).

En guise de conclusion : « Parle, œil ! »

Dans le travail d'interprétation de l'acteur n'a pas encore été évoqué le rôle majeur de l'œil. L'œil au singulier et au pluriel fait partie de la palettes d'images et de signes de *Théâtre/Roman*.

⁵⁰ Aragon, *Le Paysan de Paris* [1928], Le Livre de Poche, 1970, p. 137.

⁵¹ Pour Anzieu, toute crise créatrice - nécessairement au fondement d'un réel « décollage créateur » et dont le prototype est la naissance (on retrouve ici une naissance perçue comme crise) – débute parce qu'il appelle un « saisissement créateur » : un surgissement d'impressions, d'émotions, d'images pouvant confiner à l'hallucination s'accompagnant souvent d'une angoisse terrible et qu'il s'agira ensuite de subsumer en un code organisateur de l'œuvre à laquelle il donne un corps.



Dans les nombreuses références au corps, l'œil a un statut particulier. C'est lui qui permet de franchir le seuil de l'autre (Néron), de pénétrer son intériorité : « Il se pourrait que j'entre dans cette ombre/Par l'œil » (154) avec l'ajout si "parlant" de La Petite Sirène et son jeu sur la chaîne sonore : « ... Parle, Œil ! » (83).

Il faut à Romain Raphaël voir avec l'œil de Néron en même temps que saisir le changement du regard de Néron sur le monde : « Œil ouvert innocent puéril/Œil d'avant le délire et le crime » (p. 154).

Et il y parvient, il voit ce qui va faire basculer Néron dans la pièce de Racine, il voit le rapt nocturne de Junie⁵², il voit aussi les lieux romains hantés par Néron, Rome, ses collines et ses bas-fonds : le quartier mal famé de Suburre où l'on court au crime, où il court la nuit à la poursuite de Néron dans les « venelles fardées » (p. 156)⁵³.

Et l'œil est bien la clef car l'imaginaire se déploie : « Le songe me naît à la gueule comme /A mon poignet le sang » (156). Il est bien la voie de l'incorporation du personnage.

Il est peut-être la voie par laquelle s'évader du pays de profil, de la vie impaire « Où rien n'a qu'un œil » et pour avoir « avoir deux âmes » (358) comme on a deux yeux.

Par ailleurs il permet et signifie à la fois une vision du personnage par l'acteur qui, il le dit s'adressant à Daniel, s'ajoute à « l'œil racinien » et participe de « ce point focal où vont se croiser ces trois Néron [...] dans la nouvelle vue où de toutes parts les images semblent des chevaux de partout vers l'acteur accourant » (p. 191).

Je terminerai en évoquant deux images.

L'œil figure sur le dessin de Fassianos à l'ouverture du texte. D'une romanité très accentuée (temple, pose de statue), ce dessin montre un homme nu – donc sans doute dans sa vérité ! ou au moins sans dissimulation. Le personnage, Néron à l'évidence, est néanmoins protégé par un bouclier. Cette arme de défense est ornée d'un œil central. Il semble que le peintre ait voulu rendre sensible l'idée que percer l'œil, ou passer par l'œil, permet de toucher le personnage et de le capturer – idée corroborée par la transparence du bouclier.

Enfin l'œil ne peut manquer, me semble-t-il, d'évoquer le théâtre comme vision du monde, baroque sans doute, mais aussi tel qu'il (elle) est figuré(e) dans le dessin de l'architecte Claude-Nicolas Ledoux – dessin que Claude Simon examinera dans *Les*

⁵² « LES OMBRES LES FLAMBEAUX LES CRIS ET LE SILENCE » (p. 155) : vision densifiée par l'absence de ponctuation.

⁵³ La descente dans Suburre est le pendant de la nuit sans sommeil – les yeux ouverts – du Néron de Racine.



Atelier sur *Théâtre/Roman*

Géorgiques et qui représente le théâtre de Besançon (que Ledoux fit construire) comme l'intérieur d'un œil : théâtre-iris, théâtre pupille et prunelle.

L'œil de « Je vais tuer Britannicus » ouvre certainement sur le personnage de théâtre, mais au-delà plus sûrement encore sur le théâtre, un théâtre intérieur à l'œil, le théâtre intérieur qui est celui de *Théâtre/Roman*, l'espace de la création : « le lieu intérieur où je situe mes songes et mes mensonges ».

L'œil est un cadre, un cadrage – celui de l'univers propre du créateur⁵⁴.

Et de renchérir tout à la fin du roman : « C'est mon regard qui est l'invention. C'est-à-dire la preuve de ma vie ».

⁵⁴ Dans « L'ainsi-dire » (351) l'œil se leste d'autres significations. Le narrateur imagine des accidents pour des représentations théâtrales, et recourt à l'image de l'œil alors qu'il propose une autre définition du décor : « La limite de l'œil ou la limite de l'homme » où la limite acquiert une dimension sociale, politique et apparaît comme restriction du champ (de vision, de compréhension, d'intervention possible) : « Cela par quoi se cloisonne l'espace humain. Cela par quoi se définissent les rapports, la vie, murs, familles, routes, les règles du jeu, les haies franchies, les maisons, les lois. Puis comment tout cela se détraque, et il n'y a pas de plombier ou d'électricien des sociétés ».