



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 :

Maryse Vassevière, « “Une leçon de ténèbres dans le langage” à explorer », 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>



Atelier sur *Théâtre/Roman*

Maryse Vassevière, ancienne M.C.F., Paris III

Théâtre/Roman : « une leçon de ténèbres dans le langage » à explorer

Je ne rappellerai pas les grands axes de ma communication au séminaire de l'ITEM sur *Théâtre/Roman* comme un roman baroque, dont le manuscrit révèle ce caractère de l'incertitude que Nathalie Limat a déjà noté et dans la "filiation" de laquelle je me suis d'emblée située et me situerai dans l'approche génétique que je me propose d'approfondir de manière exhaustive l'année prochaine. Mais je voudrais revenir sur d'autres points particuliers et faire quelques propositions qui relèvent d'une approche plurielle du roman. J'ai joué le jeu de l'atelier : je ne considère pas cette communication comme une ébauche devant conduire à la communication que je ferai l'année prochaine au Colloque qui sera consacré à *Théâtre/Roman* les 24 et 25 mai 2013 au Moulin de Saint-Arnoult en Yvelines, mais comme le travail préparatoire que l'on fait lorsqu'on aborde une œuvre dans un cours (comme « œuvre intégrale » au lycée, ou pour l'agrégation, ou comme œuvre à confronter à d'autres œuvres dans le cadre d'un cours thématique, par exemple à l'université). Dans un cas comme dans l'autre, il nous faut considérer l'œuvre comme un tout et l'examiner de manière exhaustive. Je ne prétends pas livrer le résultat de cette recherche exhaustive, mais ouvrir des pistes de lecture, d'une manière un peu méthodologique mais qui tient aussi à la spécificité de cette œuvre-ci, car il ne s'agit pas de lui appliquer une grille de lecture mais de la questionner et d'abord de la lire.

Dans l'optique de cet atelier conçu comme un vaste laboratoire de recherche destiné à explorer collectivement les chemins du sens, je formulerai donc quelques pistes de lecture à partir de différents types d'approche qui pourront être plus précisément développés par la suite par les uns ou les autres : l'approche narratologique d'abord pour analyser la diégèse du roman – et ses différents niveaux d'énonciation – comme le récit d'une lutte entre l'Acteur et le Vieux, qui se termine par la domination du Vieux et l'effacement de l'Acteur. La deuxième piste de lecture



Atelier sur *Théâtre/Roman*

sera plus thématique et concernera ce que j'appellerai "la liste des femmes", qui relève du discours "autobiographique" de l'Acteur et qui touche à l'approche narratologique car il s'agit là de la quête du sujet dans le schéma actantiel de Romain Raphaël. Dans un troisième temps conclusif, abordant l'approche sémantique, j'ouvrirai la piste de lecture majeure de la question du sens de ce roman ultime et testamentaire, et ceci nous conduit évidemment du côté de l'idéologie, c'est-à-dire de la politique, entendue dans son sens noble, celui auquel Aragon est resté attaché toute sa vie.

Le récit d'une lutte (et la victoire du Vieux) : approche narratologique

Je suis tentée pour explorer cette approche narratologique de mettre à l'épreuve les outils greimassiens reformulés par Jean-Michel Adam dans une perspective pédagogique (et c'est là comme une plongée dans l'archive de ma mémoire d'enseignante...). Reprenant d'anciennes fiches faites au moment de ma thèse et quand j'avais voulu mettre *Théâtre/Roman* au programme, je constate que si le roman d'Aragon résiste à ces schémas et parfois même les brouille, il ne les rend pas inopérants... au contraire, ce sont eux qui nous aident partiellement à voir clair là où le vertige s'installe et la chaos menace.

Si je reprends les analyses de Greimas dans *Du sens II*, qui développent l'idée du roman comme échanges de communication, je ne peux que constater l'écho étonnant qu'elles trouvent dans ce roman complexe qui est comme une longue conversation entre l'Acteur et la Vieux... (d'où les « pas », abréviation familière de « n'est-ce pas » qui émaillent le texte). Cette conversation finit peut-être par se réduire à un interminable monologue du Vieux, ou de celui « *qui parle d'encre* » (c'est-à-dire l'écrivain lui-même) par-delà (ou par-dessus) la figure du Tiers-auteur (Pierre Houdry)¹. De même la structure narrative de *Théâtre/Roman* que j'analyserais comme l'histoire d'une lutte semble donner raison aux analyses de Greimas sur le double récit-le double sujet et sur la structure « polémico-contractuelle » du récit.

1. Et je rappelais au séminaire de l'ITEM que ce quatuor (le premier (L'Acteur) et le « second narrateur » (L'Auteur), d'où le « Tiers-auteur » et Aragon lui-même) confirmait mon analyse de ce que j'ai appelé dans ma thèse « le carré sémiotique de l'énonciation » d'inspiration très greimassienne, vous l'aurez remarqué maintenant...



Atelier sur *Théâtre/Roman*

Pour résumer l'intrigue de *Théâtre/Roman* comme histoire d'une lutte, je voudrais utiliser le schéma quinaire de Jean-Michel Adam et le schéma actantiel de Greimas². Quelques commentaires s'imposent : la dynamique de l'action, c'est bien la rivalité entre l'Acteur et le Vieux pour le statut de narrateur : qui parle ? qui raconte ? qui écrit ?³ Mais ce roman – qui est l'histoire d'une lutte entre deux figures possibles de l'écrivain, manifestée par une série de rencontres et de fuites, de « conjonctions » et de « disjonctions » dirait-on dans le vocabulaire greimassien, avec toutes les connotations particulièrement appropriées que ces termes-là apportent à ce roman-ci – est aussi « l'aventure d'une écriture » et d'une écriture ultime, celle d'avant la mort. Et ces schémas rendent évidentes les ruses de la narration : comme dans les rêves, il y a un contenu manifeste (la première partie, avec l'invention du personnage de l'Acteur et les fragments de son discours amoureux sur les femmes aimées et parties) et un contenu latent (la seconde partie, avec la tentative du vieil écrivain pour dire le vide laissé par la mort d'Elsa qui n'est pourtant pas explicitement évoquée, et pour dire la solitude absolue qui engendre la réflexion sur la mémoire et sur le temps). Enfin l'observation des schémas actantiels impose clairement une nouvelle hypothèse : que l'Acteur et le Vieux ne font qu'un... Hypothèse que confirme le dossier génétique où la présence du Vieux se fait progressivement, ainsi qu'en témoigne très exactement la « Prose au seuil de parler » :

il y aura dans ce livre un vieil homme [...] Est-ce un acteur qui rêve au jeune homme qu'il fut [...] Ou c'est l'inverse / À votre choix je ne sais plus trop ce que j'avais en tête / Commençant par décrire l'inconnu comme une réserve de blanc [...] Je me souviens pourtant que ce fut par la suite qu'un / Vieillard surgit derrière le décor ⁴.

2. Voir schémas en annexe.

3. Si cette rivalité et ce croisement de l'écriture peuvent renvoyer aussi à l'aventure littéraire qui se joue entre Aragon et Ristat, comme je l'ai un peu montré dans mon article « Aragon et le "plagiat par anticipation" ou la filiation à rebours » (*in La Revue des Sciences Humaines*, « Aragon, une écriture au carrefour », Textes réunis par Maryse Vassevière, n° 305, 1/2012, pp. 207-226), comment interpréter alors cette victoire du Vieux ? Ristat comme écrivain s'est-il fait "avoir" par Aragon ? C'est ce dont il semble avoir conscience lui-même - ainsi qu'en témoignent le projet du livre « En finir avec Aragon » atténué en *Avec Aragon, 1970-1982* (Gallimard, 2003) et la dédicace de l'exemplaire de *Lord B* offert à Aragon, qui se trouve dans la bibliothèque du Moulin, et aussi la séance de lecture de *Lord B* par Aragon lui-même au foyer du théâtre de Toulon organisée par le Parti Communiste Français et la Librairie de la Renaissance en août d'une des années 70.

4. Aragon-Elsa Triolet, *Œuvres Romanesques Croisées (désormais ORC)*, *Théâtre/Roman*, t. 41, p. 16.



Atelier sur *Théâtre/Roman*

C'est d'ailleurs sur cette hypothèse que brode finalement à l'infini toute la seconde partie métaromanesque. Je n'en donnerai qu'un exemple, cette réflexion du Vieux : « *L'histoire de ma vie aura été celle d'un autre qui n'existe pas plus que moi. L'histoire de sa vie est celle de nos rencontres* » (ORC, t. 41, p. 405). Ou encore celui-ci, qui concerne le manuscrit de Denis, l'Acteur, et qui dans le contexte de la lutte introduit la connotation implicite du rapt : « *Est-ce que j'avais lu le manuscrit de Denis ? ou l'avais-je écrit ?* » (ORC, t. 42, p. 121.)

À ces schémas narratifs s'ajoute la composition du roman qui produit la déroute du lecteur, le vertige, mais derrière le désordre apparent des chapitres, emblématisé par la métaphore des cartes battues pour dire la structuration des chapitres, le sens ne s'abîme pas tout à fait, l'écrivain dans la Seconde partie tentant pour nous de mettre à nu le mécanisme de l'erreur, du mensonge (avec l'exemple de Joan Baez à Châteauevallon...), de traquer les invraisemblances et de partir lui-même à la recherche de l'anomalie dans ce jeu de construction qu'est le roman, si bien que la structure du « *théâtre renversé* » – figure baroque par excellence – finit par prendre toute sa signification⁵. Ainsi dans la Première partie, la règle de fonctionnement du récit n'est pas donnée, le statut du narrateur et des personnages reste ambigu, produisant anomalies et faits troublants qui engendrent la panique du lecteur. Mais dans la Seconde partie où le roman se met en abyme grâce à une relecture de la Première, le lecteur reconnaissant assiste à un éclaircissement progressif des ambiguïtés et des anomalies narratives, mais c'est au prix de l'effacement progressif de l'Acteur qui disparaît en tant que narrateur et même en tant que personnage, puisqu'il n'apparaît plus. C'est alors qu'est mis en évidence par le vieil écrivain le fonctionnement autobiographique de l'écriture romanesque, ce fameux « *mentir-vrai* » qui fait des derniers romans d'Aragon ce que Philippe Gasparini appelle des « *romans autobiographiques* » pour les distinguer de l'autofiction⁶. Voir par exemple la note en bas de page

5. C'est ici que l'auteur apparaît sous la métaphore positive du veilleur avec l'image du téléphone dans la cellule du prisonnier, (ORC, t. 42, p. 43, chapitre « Le téléphone ») : le téléphone pour expliquer ce que c'est qu'un roman et le roman comme machine à briser la solitude.

6. On aurait tout intérêt à réexaminer les derniers romans d'Aragon sous cette catégorie du « roman autobiographique » caractérisé, selon Philippe Gasparini, par la belligérance du romanesque et de l'autobiographique - ce qui semble bien être le cas dans *Théâtre/Roman*. Avec par exemple le chapitre de *desinit* de la Seconde partie et aussi de tout le roman, « *L'avenir immédiat* », où c'est l'écrivain qui parle, donne une parfaite définition du « roman autobiographique » :



Atelier sur *Théâtre/Roman*

du chapitre « Du comment » de la Seconde partie qui revient sur le chapitre « Morgane de fil en aiguille » de la Première :

Il ne serait que juste d'ajouter que la rencontre ultérieure de Denis et de Morgane, telle que la raconte l'Acteur, est une pure et simple invention, une vantardise à tout prendre : le véritable personnage de cette aventure inventée (cette *inventure*) n'a jamais, quand ce ne serait qu'une fois, été l'amant de Morgane. Il a prêté (ou permis) ce mensonge à l'Acteur, probablement comme un trait de psychologie. Ou l'on s'y perd. (*ORC*, t. 42, p. 56)

Il y a là une sorte de mise en abyme du brouillage des pistes, du « mensonge », ou du brouillage à l'infini, qui produit le vertige ou peut-être l'irritation ou l'angoisse du lecteur.

Et c'est tout ce fonctionnement-là qui donne au roman sa dimension fantastique et baroque, comme j'ai essayé de le montrer en février à l'ITEM. La grande trouvaille d'Aragon dans ce dernier roman et ce roman des limites, c'est l'unité esthétique d'une forme et d'un sens : la confusion et le vide. La grande question esthétique du romancier dans cette écriture de la vieillesse et de l'absence d'Elsa, c'est : comment faire du vide un récit ? c'est-à-dire comment trouver une forme romanesque pour dire, c'est-à-dire encore pour médiatiser, l'état dans lequel se trouve Aragon après la mort d'Elsa : état de solitude absolue, de dérive, de confusion, de démence même mais aussi de calme, de sérénité absolue. Et cette tentative pour apprivoiser la mort, c'est encore par l'écriture, par les livres qu'elle peut se réaliser, ainsi que le disent si

« Si je n'ai jamais écrit pour le théâtre, du moins je passe pour un romancier. Il est vrai que j'ai fait publier sous mon nom, et d'autres, des livres qui prétendent relever du genre appelé roman. Pour la plupart, la chose se discute. Il m'a d'ailleurs fallu, pour m'en faire une idée, des dizaines d'années. C'est après coup seulement que je me suis aperçu qu'en réalité toute cette littérature, ce n'était pas des romans, mais un seul roman, où sous le même nom, ou sous d'autres, des personnages réapparaissent, les idées aussi, et morcelé que cela soit, à la fin des fins, tout cela n'est qu'un même discours, qui piétine à travers les années de ma vie, mais se poursuit pourtant avec une certaine logique.

Si bien qu'il finit par me sembler que je ne l'ai jamais interrompu, sinon d'apparence ayant pour but d'éclaircir à mes propres yeux des énigmes que, sans en avoir conscience, je m'étais posées sous la forme de fictions, lesquelles ne faisaient que semblant de s'interrompre, et de fait, se nourrissant d'elles-mêmes, finissaient par constituer une mythologie dont j'étais à la fois le Sphinx et l'Œdipe, la victime et le meurtrier. Ou, si l'on préfère le Vautour et Prométhée.

Tiens, je viens de déclencher un mécanisme, à lui seul qui pourrait permettre de mettre sur pied une explication de la volonté de roman, ce fort étrange concept qui a surgi en moi dès ma jeunesse et qu'après tout je n'ai sans doute jamais fait qu'essayer d'éclaircir par la pratique. L'affaire ayant à chaque pas, je veux dire à chaque exemple donné, à chaque démonstration prétendue roman, le double caractère contradictoire d'expliquer et de compliquer. » (*ORC*, t. 42, p. 132.)



Atelier sur *Théâtre/Roman*

pathétiquement à la fois le dernier chapitre-poème « Les mots de la fin », tardivement ajouté ainsi que le suggère son titre polysémique, et la citation ultime du poète breton Paol Keineg⁷.

La liste des femmes : approche thématique

On a déjà vu, avec les schémas actantiels, que cette liste peut aussi s'analyser dans une approche narratologique et pas seulement thématique : elle constitue « l'objet » d'un Romain Raphaël « sujet », parti en quête, depuis le départ de Violette (ou sa mort), du récit de sa vie amoureuse. Le désir d'être écrivain, probablement..., le pousse lui aussi à écrire des textes : il s'agit pour lui de décliner le paradigme des femmes après le traumatisme de la trahison de Violette et son départ. Mais ces « fragments d'un discours amoureux » du point de vue de l'acteur sont aussi le moyen romanesque de la remontée à la mémoire des souffrances du Vieux, comme par exemple le traumatisme de Dieppe dont j'ai déjà parlé il y a longtemps dans mon article de *Recherches Croisées Aragon-Elsa Triolet n° 4* sur le mystère du Manoir d'Ango et de la souffrance causée par Nancy Cunard... L'Acteur apparaît ainsi comme le truchement du vieil écrivain et son paradigme amoureux se révèle une médiation pour dire les amours d'Aragon, soulignant ainsi le pouvoir de contrebande de la fiction... Comme le disait déjà *La Mise à mort* : « Une douleur peut se traduire par une autre »...

Il faudrait ainsi étudier de manière exhaustive les figures féminines et le jeu de l'autofiction dans leur traitement grâce au jeu baroque du double : ce sont les femmes aimées par Romain Raphaël, mais elles renvoient aux souvenirs et à l'imagination d'Aragon et cela pose la question du sens et valeur de leur convocation dans ce roman d'après Elsa... Comme Leporello dans *Dom Giovanni*, essayons d'établir cette liste...

Il y a d'abord Marie, l'amour de l'enfance, qui se trouve en relation de contiguïté avec la mère de l'acteur (autre Marie ?) et de Colette. Je renvoie ici à mon récent article « Aragon et la lumière de Colette » pour les *Cahiers Colette* n° 32, 2011.

7. Poète peu connu mais qu'Aragon a aidé et dont il était très proche, puisqu'il était le parrain de son fils, ainsi que le révèlent les murs de la rue de Varenne...



Atelier sur *Théâtre/Roman*

Il y a ensuite Eurianthe, aimée dans le Midi, à Toulon même : est-ce un écho de la jeunesse d'Aragon ? ou pure affabulation ? Peut-être quelqu'un peut-il répondre et apporter sa pierre à l'œuvre commune de déchiffrement du sens...

Puis vient Thérèse, l'aimée et l'absente, dont on découvre que Thérèse n'est que le surnom que lui a donné Romain Raphaël. Par la connotation trioletienne de ce nom qui est celui d'une héroïne d'Elsa Triolet, Thérèse-Violette apparaît comme le truchement de la figure d'Elsa, de la même manière que Fougère dans *La Mise à mort*. Et cette figure féminine entre dans le paradigme commun des femmes aimées dans les derniers romans d'Aragon. C'est ainsi que Thérèse a quitté Romain, comme Blanche a quitté Gaiffier dans *Blanche ou l'Oubli*.

La grande actrice (Sarah Bernhardt ou quelque autre grande actrice mythique) fait un peu figure marginale, car elle n'est manifestement qu'une concession à la vraisemblance romanesque : dans le parcours amoureux d'un acteur, il y a forcément un moment où il tombe amoureux d'une grande actrice... ce qui ne semble manifestement pas avoir été le cas d'Aragon... À moins que n'apparaisse ici la figure d'Adriana Bogdan (l'actrice roumaine qui joue le rôle de Rose Melrose dans le film *Aurélien* de Michel Favart) si présente sur les murs de la rue de Varenne...

Le cas d'Aurore, la dernière femme aimée par Romain Raphaël, est plus intéressant, car par le biais de la fiction semble se dire un élément de l'autofiction et s'opérer un aveu de taille : celui de l'homosexualité. En effet l'histoire d'Aurore et de son mari cascadeur et homosexuel, Alexandre, semble d'abord une histoire en marge : racontée à la 3^e personne et sans apparition de la 1^e (sauf le « je » de l'acteur, p. 339), elle apparaît comme une parenthèse décisive qui met en scène un étonnant trio amoureux où Romain, l'amant d'Aurore qui s'appelle toujours Denis pour elle... est aussi aimé de son mari. Et il semble s'opérer une superposition des figures masculines avec celles de l'auteur, comme le suggère l'exergue de la partie II de cette histoire, « *Il est un autre* » (italiques de l'auteur) et comme nous invite à le croire le chapitre « Maintenant l'imaginaire » qui ouvre la partie « L'écrivain » (« *et si c'était moi l'autre ? Je veux dire si c'était maintenant que se produit la substitution, maintenant l'imaginaire ?* », t. 42, p. 12). Alors si on opère cette superposition induite aussi par l'étonnant jeu de l'italique sur le « il » et le je » dans le



Atelier sur *Théâtre/Roman*

récit de la scène amoureuse à la fin de la partie II de cette histoire (« *Comme s'il était un autre, et non moi. Non moi. Qui ne suis pourtant qu'il. Ou un autre : le pronom impersonnel. Denis, Alexandre, ou comment donc. J'aime autant ne pas savoir. / J'aime autant ne pas savoir le nom que porte le phallus.* », t. 41, p. 338), on voit se produire une étonnante mise en abyme. C'est une mise en abyme autobiographique qui prend la forme d'une réécriture de *La Mise à mort* avec une inversion capitale qui éclaire le sens incertain, comme laissé en suspens de *La Mise à mort* : dans « Aurore », c'est la femme qui se suicide après la mort de son cascadeur de mari sur le tournage d'un film (accident de travail ou suicide déguisé ?), et dans *La Mise à mort*, c'est le mari car le coup de poing d'Alfred dans la vitre pour tuer Anthoine est bien une manière de suicide... mais on ne sait pas s'il meurt ou s'il est simplement devenu fou et emmené dans un asile psychiatrique (« *Il vous aura aimé à la folie.* », dit le docteur à Fougère...). Et même si cette inversion constitue une différence capitale entre les deux textes, la lettre laissée par Aurore à Denis, où elle avoue qu'elle n'a jamais aimé que son mari et qu'elle a accepté son homosexualité, résonne étrangement comme un aveu biaisé et complexe dans le discours autobiographique du roman, puisque c'est la seule fois, dans ce roman ultime, qu'Aragon imagine un tel couple et explore une telle situation, une telle expérience existentielle.

La question du sens : approche sémantique et idéologique

Je disais en introduction que l'approche sémantique nous conduirait vers une approche idéologique. C'est parce que s'interroger sur la signification globale du roman comme stratégie de l'aveu, nous conduit directement à la question du tragique dans l'histoire du XX^e siècle avec la crise du stalinisme et la vanité de l'engagement telle qu'elle s'exprime de façon magistrale dans le chapitre-poème « La tragédie est ailleurs » sur lequel je voudrais m'arrêter un moment, d'abord en le citant : « J'aurai traversé les rapides / Pour rien / Pour rien brisé / mes bras mon âme et / pour rien / Pris au mors la mort », et cela se poursuit par la belle la métaphore du vieux chêne abattu et résonne comme la conséquence d'un rapport coupable au stalinisme... :

Ne voyez-vous pas que tout fut inutile comme // Un arbre tombé de son haut dans / La
supplication des racines // Je ne donnerai plus l'asile aux oiseaux / Mon front plus jamais / Ne sera



Atelier sur *Théâtre/Roman*

l'amant de la tempête / Les jours sont d'éventrer d'éventer / Ce qui chante ou chanta » (t. 41, p. 390)

J'ai pris sur moi le crime Une infinité / De crimes Caché façon pagure dans / La bouche / Noire des victimes J'ai // Glorifié le meurtre avec la langue coupée / La nuit avec les yeux / Crevés/ Et le frémissement sans fin du sang qui fuit / M'a fait la beauté des bouchers au crépuscule » (ORC, t. 41, p. 389)

Et la métaphore de Barbe-bleue sur laquelle s'ouvre le poème ne peut pas être plus explicite : elle explique toute cette confession tragique et ultime du rapport coupable au stalinisme conçu comme une entreprise de mort : « *Ceux que je fus sont à la fois / Ses femmes et la Barbe-bleue* ».

Ce chapitre-poème « La tragédie est ailleurs » doit être mis en relation avec le chapitre « Les yeux » où la métaphore structurante des yeux crevés est médiatrice d'un aveu de la culpabilité stalinienne, ainsi que je l'ai déjà montré dans ma thèse, sans qu'il soit nécessaire d'y revenir ici... Je ne reviendrai pas sur ce point mais j'ajouterai en complément que le thème de « La tragédie est ailleurs » nous renvoie à l'intertexte possible de Milan Kundera, et j'ajouterai aussi un contrepoint, c'est que cette vision tragique et noire d'une vie gâchée au service d'une illusion meurtrière, trouve son envers optimiste dans un autre chapitre-poème qui suit de près celui-ci : la « Chanson entendue dans une cour du XV^e arrondissement », avec son dernier vers... « *S'il fait bleu dans l'homme à force de noir* » (ORC, t. 41, p. 400) qui est, pour reprendre les termes d'Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire*, le deuxième pied de l'arc ouvert par son *incipit*, sorte de réécriture de « La tragédie est ailleurs » dont il est comme le résumé qui établit un lien évident entre ces deux poèmes⁸ : « *J'aime le pays faux couleur de paroles / Où se tord le pas des danseurs de corde // J'aime l'apparence et ses rapiers purs / Hors-d'œuvre hors d'œil* ».

Je vous laisse rêver sur ces « *rapiers de l'apparence* » qui m'enchantent... et j'en viens rapidement pour terminer à l'hypothèse de l'intertexte Kundera comme un prolongement de ma réflexion sur le plagiat par anticipation... et sur le rapport entre le vieil écrivain et le jeune romancier découvert par lui en 1968. Je formule cette hypothèse grâce à toute une série d'étranges échos entre les livres des deux écrivains...

8. Poète peu connu mais qu'Aragon a aidé et dont il était très proche, puisqu'il était le parrain de son fils, ainsi que le révèlent les murs de la rue de Varenne...



Atelier sur *Théâtre/Roman*

Je relève surtout les échos de Kundera chez Aragon dans *Théâtre/Roman*⁹: et d'abord le titre du chapitre « La tragédie est ailleurs » qui semble venir du roman de Kundera *La vie est ailleurs* (publié en tchèque en Tchécoslovaquie en 1963 et en traduction française chez Gallimard en 1973, c'est-à-dire au moment où *Théâtre/Roman* est en train de s'écrire). Bien sûr, cette parenté s'opère à travers le filtre commun de Rimbaud et Breton (qui cite cette phrase de Rimbaud dans le *Manifeste du surréalisme*). Mais c'est surtout le sujet même de *La vie est ailleurs* – où le vieil Aragon en 68 fait une apparition remarquée... – qui permet ce rapprochement. Kundera y raconte le devenir problématique du jeune poète Jaromil et ses rencontres avec le vieux poète pragois (Nezval probablement) qui veut concilier le surréalisme et le socialisme... Et c'est au cours d'une scène emblématique du roman où les jeunes gauchistes de Prague vilipendent le vieux poète pragois que la figure d'Aragon en mai 68 à la Sorbonne se superpose à celle de Nezval dans une métalepse hardie :

Les étudiants sifflaient et devant eux se tenait un vieil homme qui était venu là parce qu'il les aimait bien ; dans leur révolte coléreuse il voyait les rayons de sa propre jeunesse. Il croyait que son amitié lui donnait le droit de leur dire ce qu'il pensait. C'était au printemps de 1968 et c'était à Paris. Mais hélas ! les étudiants étaient tout à fait incapables de voir dans ses rides les rayons de leur jeunesse et le vieux savant voyait avec surprise qu'il était sifflé par ceux qu'il aimait¹⁰.

Ce qui est commun aussi à Aragon et à Kundera, au-delà de ces métalepses si caractéristiques des deux romanciers, ce sont les décrochages narratifs et énonciatifs dans les romans de Kundera qui ont certainement fort intéressé Aragon... Ainsi le chapitre « Xavier » de *La vie est ailleurs* qui substitue le rêve d'un dormeur (d'un poète ? Jaromil) à la réalité... :

9. Il y aurait aussi à constater les échos d'Aragon dans les romans de Kundera et à les étudier... Ce qui serait l'objet de tout un autre article... Je ne fais que les pointer rapidement : et d'abord le titre du roman qui suit *La Plaisanterie* avec la si retentissante préface d'Aragon : *La valse aux adieux* inspiré, grâce à François Kerel à qui le roman est dédié (traducteur de Kundera et journaliste aux *Lettres françaises*, ami d'Aragon), par la nouvelle d'Aragon « La valse des adieux » reprise dans *Le Mentir-vrai*. Cette communauté des titres traduit une communauté de problématique et de situation historique : être des romanciers qui rendent compte de la révolution et du socialisme et surtout de l'échec de cette utopie... avec par exemple le thème des bourreaux comme dans « Les Yeux » de *Théâtre/Roman*. Mais c'est aussi une communauté esthétique avec la dimension métaromanesque de leurs romans et l'usage de la métalepse qui introduit le romancier dans son roman en train de s'écrire. Pour aujourd'hui je n'irai pas au-delà de ces ressemblances, me réservant de traiter ce sujet (et notamment la figure ambiguë du poète Jakoub dans *Le Livre du rire et de l'oubli*).

10. Pléiade, Gallimard, I, 2011, p. 618.



Atelier sur *Théâtre/Roman*

Xavier ne vivait pas qu'une seule vie qui s'étendait de la naissance à la mort comme un long fil sale ; il ne vivait pas sa vie, il la dormait ; dans cette vie-sommeil il bondissait d'un rêve à un autre rêve ; il rêvait, il s'endormait en rêvant et faisait un autre rêve, de sorte que son sommeil était comme une boîte dans laquelle entre une autre boîte et dans cette dernière encore une autre boîte et dans celle-ci une autre encore, et ainsi de suite. (Pléiade, Gallimard, I, 2011, p. 538)

trouve un écho évident dans le chapitre « Schéma pour un livre à écrire » de *Théâtre/Roman* :

Qui habite ici ? Vraisemblablement l'X annoncé, naturellement pas A dont le capharnaüm est autre, déjà décrit, il ne pourrait y avoir confusion cette fois qu'entre X et B, je suppose pour des raisons d'âge, mais même cela, même cela, l'affirmer serait simplifier, ne pas laisser sa place entière à l'équivoque, ne pas permettre que l'un des personnages se réveille soudain l'autre ou le tiers et réciproquement. Ou s'endorme. D'un sommeil qui n'est celui ni d'A ni de B ni d'X, d'un sommeil qui pourrait ni vraiment finir ni vraiment commencer, un sommeil de mutations perpétuelles, aussi bien pour l'homme que pour le décor – et l'appartement (une sorte d'apartheid) n'avoir ni murs ni plafonds ni planchers, ressembler plutôt à une caisse défoncée, dont l'objet expédié à disparu, et ne reste à l'intérieur qu'un ébouriffement de la paille d'emballage, entre les planches mal jointes, ah, ce courant d'air ! chargé, le courant d'air, d'odeurs imprécises, d'épluchures peut-être, et si nous étions quelque part dans une rue ou une autre ? il n'y a plus de maisons, à proprement parler... rien que des poubelles, tout je veux dire n'ayant plus d'autres destin que la poubelle. (t. 42, p. 109)

C'est là un étrange écho qui est à analyser comme une manifestation « anormale » (ou dissonante) de ce plagiat par anticipation qui unit Aragon à Kundera par le thème des yeux crevés¹¹ à connotation politique. Ce thème des yeux crevés des communistes, on en trouve une première trace en 1974 dans le chapitre « Les Yeux » de *Théâtre/Roman* (avec le rêve des yeux crevés et son inverse... qui fait de l'Acteur - et de l'Auteur communiste) à la fois la victime et le bourreau. Et ensuite c'est Kundera qui s'en empare dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984) :

Ceux qui pensent que les régimes communistes d'Europe centrale sont exclusivement la création de criminels laissent dans l'ombre une vérité fondamentale : les régimes criminels n'ont pas été façonnés par des criminels, mais par des enthousiastes convaincus d'avoir découvert l'unique voie du paradis. Et ils défendaient vaillamment cette voie, exécutant pour cela beaucoup de monde. Plus tard, il devint clair comme le jour que le paradis n'existait pas et que les enthousiastes étaient donc des assassins.

Alors chacun s'en prit aux communistes : Vous êtes responsables des malheurs du pays (il est appauvri et ruiné), de la perte de son indépendance (il est tombé sous l'emprise des Russes), des assassins judiciaires !

11. Concernant le titre, il faudrait pouvoir interroger François Kerel sur la raison pour laquelle il a proposé ce titre aragonien à Kundera (à la place d'*Épilogue* en tchèque) et ce qu'en a dit Aragon, qu'il ne pouvait pas ne pas avoir mis au courant...



Atelier sur *Théâtre/Roman*

Ceux qui étaient accusés répondaient : On ne savait pas ! On a été trompés ! On croyait ! Au fond du cœur, on est innocents !

Le débat se ramenait donc à cette question : Était-il vrai qu'ils ne savaient pas ? Ou faisaient-ils seulement semblant de n'avoir rien su ? [...]

Alors, Tomas se rappela l'histoire d'Œdipe : Œdipe ne savait pas qu'il couchait avec sa propre mère et, pourtant, quand il eut compris ce qui s'était passé, il ne se sentit pas innocent. Il ne put supporter le spectacle du malheur qu'il avait causé par son ignorance, il se creva les yeux et, aveugle, il partit de Thèbes.

Tomas entendait le hurlement des communistes qui défendaient la pureté de leur âme, et il se disait : À cause de votre ignorance, ce pays a peut-être perdu pour des siècles sa liberté et vous criez que vous vous sentez innocents ? Comment, vous pouvez encore regarder autour de vous ? Comment, vous n'êtes pas épouvantés ? Peut-être n'avez-vous pas d'yeux pour voir ? Si vous en aviez, vous devriez vous les crever et partir de Thèbes ! (Pléiade, Gallimard, I, 2011, p. 1279-1280)

On se souvient que Tomas écrit cela dans un article publié en revue pendant le Printemps de Prague mais, après la normalisation soviétique, il est inquiété pour cet article qui lui coûte son poste de chirurgien, et comme il ne veut pas se rétracter, il est condamné à devenir laveur de vitres... On se souvient aussi de l'ambiguïté de Jakoub dans *Le Livre du rire et de l'oubli* où il est à la fois double de l'auteur préoccupé de porter un regard critique sur la Tchécoslovaquie socialiste et de faire le procès des bourreaux, les hommes du pouvoir, et en même temps le double de ces bourreaux car lui aussi, il devient bourreau. Et le narrateur-auteur médite sur le double statut de son personnage et sur « *le drame amer auquel il participait dans ce pays où il était persécuteur et persécuté* » (Pléiade, Gallimard, I, 2011, p. 893). Ce qui est la position même de l'Acteur dans le chapitre « Les yeux » avec son rêve des yeux crevés où il est à la fois persécuté (c'est à lui qu'on creve les yeux) et persécuteur (c'est lui qui creve les yeux d'une victime). Si bien que ce que dit le narrateur de Jakoub : « *Il était un assassin et son orgueil était réduit en poussière. Il était devenu l'un d'eux. Il était le frère de ces assassins navrants.* » (Pléiade, Gallimard, I, 2011, p. 921), c'est un peu ce que dit Aragon de lui-même dans « La tragédie est ailleurs » avec la métaphore de Barbe-bleue dont j'ai parlé plus haut dans l'approche idéologique. On voit donc bien comment ces deux-là, Aragon et Kundera, sont frères... et comment Aragon a reconnu en Kundera son semblable en écrivant la mémorable préface de *La Plaisanterie*¹².

12. Sur laquelle aussi il y aurait lieu de faire le point car les choses ne sont pas si simples que le dit une certaine critique qui fait des gorges chaudes de sa suppression par Kundera dans l'édition Folio. C'est aussi ce que je ferai dans cet article que je dis...



Travaux pratiques. Une explication de texte ?

— Les récits de rêves (où s'affiche le retour d'un certain baroque surréaliste) :

1. Rêve des enfers (la longue marche dans la boue) au chapitre « L'acteur rêve-t-il ? »

2. Rêve des yeux crevés (chapitre « Les yeux »)

3. Rêve du Carnaval (chapitre « L'Anonyme »)

Remarque formelle ; le parallélisme du premier et du dernier rêves : l'appel du nom de l'acteur par le Vieux (Rêve 1 : Appel du Vieux (« *Denis !* »)). Pas d'écho. Chute du Vieux devant l'autobus qui emmène Romain Raphaël, *ORC*, t. 41, p. 68. Rêve 3 : Appel du Vieux (« *Romain !* »). Écho mais Romain Raphaël est séparé du Vieux par les masques (comme Jean-Louis Barrault et Arletty, à la fin des *Enfants du Paradis...*). Puis le brouhaha des masques (c'est-à-dire des fantômes de l'au-delà), l'appel d'une femme (« *Denis !* ») qui s'adresse à l'Acteur... Rencontre impossible entre le Vieux et l'Acteur... C'est peut-être l'image d'un rêve réel, les appels d'Elsa dans sa nuit... « *Allez écrire cela.* » (*ORC*, t. 41, p. 408.)

— La mise en perspective de *Théâtre/Roman* avec les rares écrits d'Aragon pour le théâtre, à la suite de l'article bibliographique de Georges Aillaud qui fait le point sur la question, de ce point de vue là, mais qui demande à être poursuivi du point de vue de l'analyse littéraire...

• Sur *L'Armoire à glace un beau soir* et *Au pied du mur*, voir mon article « Aragon et la métaphore du théâtre » dans les *Mélanges offerts à Henri Béhar*, Champion, 2007.

• Sur les textes inédits, pour certains écrits avec Breton, *Le Troisième Faust*, *Le Trésor des Jésuites* et *Plutus* (écrit en 1938 après leur séparation et dans un but d'agit-prop lié au contexte du Front populaire) : à mettre en relation avec la veine burlesque dadaïste et surréaliste retrouvée dans *Théâtre/Roman* (voir « L'acteur sur la plate-forme de l'U » et le Vieux aux Galeries farfouillette...).

Faut-il rattacher à cette veine burlesque surréaliste, cet étonnant premier acte – et demeuré sans suite – d'une pièce, *Plutus*, paru dans le n° 55 de *Commune* en mars 1938 (et repris dans *OP VIII*, p. 57 mais non dans la Pléiade) ? Il est vrai que c'était après la rupture avec Breton,



Atelier sur *Théâtre/Roman*

mais l'humour surréaliste y est mis au service de la dénonciation des ploutocrates fauteurs de guerre... De même qu'en 1929, le troisième tableau du *Trésor des Jésuites* y mettait ce même humour au service de la dénonciation de la guerre, puisque la scène se passait en 1939 dans un café d'une France alors en guerre à titre préventif, au prétexte que « *la Société des Nations a dû accepter le mot d'ordre de guerre perpétuelle [...] pour éviter de nouvelles guerres.* » (*Œuvres Poétiques complètes*, Pléiade, Gallimard, t. I, p. 476). Étonnante prémonition... Quant au *Troisième Faust* projeté avec Breton (*Œuvres Poétiques complètes*, Pléiade, Gallimard, t. I, p. 456-459), qui n'est pas allé plus loin que le premier tableau écrit par Aragon, on y voit de manière étonnante se fabriquer la matrice de certains thèmes et motifs de l'œuvre à venir : il y a d'abord en prologue devant le rideau, un *incipit* à la Diderot où dialoguent A et B, « *les auteurs* », dit le paratexte tardif – celui du *Trésor des Jésuites* hésitait entre Shakespeare (le prologue devant le rideau) et Brecht (la distanciation humoristique de l'allégorie qui fait dialoguer le Temps en vieillard à la faux et l'Éternité en jeune fille tenant dans ses bras une poétique étoile lumineuse) – puis la scène se passe entre les féminines sirènes et de mâles fantômes initiateurs des petites filles devant une vieille maison hantée au bord de la mer : celle du vieux Faust qui dort pour avoir épuisé tous les désirs. Arrive Mariette-Marguerite. Conformément à leur promesse, les fantômes lui présentent, puisqu'elle est bien la petite fille du phare devenue grande, le vieux Faust endormi en qui elle persiste à voir un beau prince charmant... (*Œuvres poétiques complètes*, Pléiade, Gallimard, t. I, p. 456-459.)

D'une manière générale, on est frappé dans ces fragments de pièces de théâtre par deux choses, qui semblent contradictoires, mais qui ne le sont pas... Comme *Le Paysan de Paris* peut aussi le confirmer. Tout d'abord le merveilleux surréaliste : voir la première réplique de Mariette dans *Le Troisième Faust* :

Mes amis, c'est bien moi. L'enfant qui jouait sur la grève, l'enfant qui cherchait dans le sable les coquilles étranges où lire le secret des flots, l'enfant qui s'étonnait des migrations des dunes, qui creusait dans le sable pour trouver les galeries où se sont enfuies les fées, se rappelle une promesse ancienne que vous lui aviez faite, vous qui savez effrayer les hommes mais qui ne dédaigniez pas de parler avec la gamine en haillons. (*op. cit.*, p. 457)

ou alors la réponse de l'Éternité au Temps qui croit que tout passe, alors qu'elle-même croit que ce qui persiste c'est « *Ce qui trouve dans la vie un écho merveilleux...* ». Et l'exemple



Atelier sur *Théâtre/Roman*

qu'elle lui donne est étonnant car il nous ramène à la seconde chose : la présence du réel le plus aigu, le plus en prise avec la modernité des mœurs et de l'art. Car elle donne un exemple de cinéma (l'actrice Musidora) qui va justifier toute la fable burlesque :

« Tiens, puisque tu t'intéresses au cinématographe, je vais te faire assister à l'apothéose d'un genre oublié, que les événements de chaque jour font renaître. On comprendra bientôt qu'il n'y eut rien de plus réaliste et de plus poétique à la fois que le ciné-feuilleton qui faisait naguère la joie des esprits forts. C'est dans *Les Mystères de New York*, c'est dans *Les Vampires* qu'il faudra chercher la grande réalité de ce siècle. Au-delà de la mode, au-delà du goût. Viens avec moi. Je te montrerai comment on écrit l'histoire. (Au public, très haut :) 1917 ! (*op. cit.*, p. 464.)

Et c'est cette réalité qui explique certaines trouvailles dramaturgiques, notamment concernant les lieux. De même que dans la pièce inédite de Jacques Baron, *Les Voyageurs debout*, qui était au Fonds Triolet/Aragon et que j'ai publiée dans *Mélusine XXXI* en 2011, plusieurs scènes se situent dans le train (dans l'avion chez Baron) et dans un café, dont l'importance symbolique déjà proclamée dans le finale d'*Anicet*, est soulignée par la réplique finale de Musidora dans *Le Trésor des Jésuites* : « *Avenir, avenir ! Le monde devrait finir par une belle terrasse de café* ». Cette dramaturgie s'accompagne, par le biais de l'humour, de hardiesses de mises en scène bien en avance sur leur temps et bien dans la veine du théâtre de Vitrac, l'ami des surréalistes : au début de *Plutus*, le couple du valet et de son maître – qui annonce le brechtien *Maître Puntila et son valet Matti* bien plus qu'il ne réécrit *Dom Juan* dont pourtant le souvenir du finale (« *Mes gages ! Mes gages !* ») n'est pas loin – attend le train et fait la rencontre sur le quai de la gare du mendiant aveugle – et c'est ici Homère qui est subtilement convoqué, comme le confirme le paratexte tardif de *L'Œuvre Poétique* – que le maître devra suivre, puisqu'il est le premier homme qu'il a rencontré, pour se conformer aux injonctions de la Vierge de Lourdes à qui il est venu demander s'il devait élever son fils dans l'honnêteté ou si l'esprit du temps n'était pas à la crapulerie... Puis arrive le train et cela s'accompagne d'une fort hilarante didascalie qui a, à elle seule, valeur d'art poétique : « (*Ils se reculent. Le train s'avance sur la scène et les cache aux spectateurs*) ». Car cette didascalie est l'équivalent d'un scénario de cinéaste... Une autre didascalie, celle qui introduit la scène IV, est à lire comme une sorte de réécriture du *Paysan de Paris* :

(Une rue de Paris. — Un magasin d'orthopédie, une banque, un pâtissier dans le fond. Sur le côté gauche, la terrasse d'un café. À droite, comme c'est un coin de rue, il n'y a rien qu'un



Atelier sur *Théâtre/Roman*

agent qui règle le trafic. Toute la scène est coupée de coups de sifflet, de deux en deux minutes, quand la circulation est interrompue dans la rue, alternativement de gauche à droite et de droite à gauche. Alors défilent, cachant le trottoir du fond, des silhouettes découpées d'autos, de camions, de voitures à bras, etc. L'avant-scène constitue le trottoir de ce côté-ci. Passants bien et mal habillés, pauvres, riches, ouvriers, bourgeois, fonctionnaires, etc... Un camelot fait son boniment¹³ en agitant une cloche sur une sorte d'escabeau. Il a un bicorne d'académicien et une longue-vue. Les gens s'amassent autour de lui.) (*L'Œuvre Poétique*, VIII, p. 70.)

À d'autres détails encore on voit tout ce que ce théâtre surréaliste (et aussi d'agit-prop, puisque *Plutus* est écrit dans les années de la lutte antifasciste) doit au cinéma et au roman, et notamment la superposition des temps et des lieux, autres métalepses qui voisinent avec les métalepses de personnages (comme faire apparaître Plutus, le dieu de l'argent en la personne du mendiant aveugle, en une comique "actualisation" de la pièce d'Aristophane ou la réelle actrice Musidora devenue par anagramme Mad Souris, la marraine du soldat Simon dans *Le Trésor des Jésuites*)... Ainsi dans *Le Trésor des Jésuites* deux lieux et trois temps se superposent : les tranchées de la guerre de 14 et les couloirs d'un hôtel où officie la légendaire Musidora, rat d'hôtel consacré par les films de Feuillade, dans le Premier Tableau qui se situe en 1918, pendant que le Deuxième se situe en 1928, le moment même de l'écriture et de l'assassinat de Mad Souris par son amant Simon qui l'étrangle pour sa trahison, et que le Troisième se situe par anticipation en 1939, à la terrasse d'un café de la France en guerre où des clients (« Premier consommateur », « Deuxième consommateur », etc.) se demandent ce que leur réserve 1940... Sur ce caractère prémonitoire Breton s'est émerveillé dans un texte de 1947, « Devant le rideau », repris dans *La Clé des champs*. Et Olivier Barbarant qui le cite (p. 1355) dans ses notes de la Pléiade, a bien tort d'ironiser sur cet obscurantisme bretonien... (« *Aragon s'est toujours gardé de telles dérives*

13. Il ne reste d'une autre pièce d'agit-prop de 1936 contre le pouvoir de l'argent, *Un mariage d'amour*, sur « un argument poétique et satirique d'Aragon » (article de Léon Moussinac dans *L'Humanité* cité par Olivier Barbarant dans les notes de la Pléiade, p. 1423), une sorte de réécriture bouffonne de *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht créée par le groupe Regards, troupe ouvrière de Bobigny, à la Mutualité le 29 avril 1936 et publiée dans *Soutes* n° 3 (1^{er} mai 1936), que le prologue significativement nommé « Boniment ». Un camelot sur le mode parodique annonce à la manière brechtienne le sujet de la pièce : « *Mesdames Messieurs Bonnes d'enfants et soldats / Je m'adresse à vous en ces termes / parce que vous vivez dans un monde absurde, absurdement / divisé où toute chose / a perdu son sens pour prendre un sens nouveau / ce sens que lui donne l'argent mêlé à toute chose / Et il n'y a plus ni père ni mère ni enfant ni amour / mais héritiers dot concurrence commerciale / sauf parmi ceux qui n'ayant rien de rien / peuvent encore avoir un cœur sans tralala [...]* » (Pléiade I, p. 687.) Il annonce aussi que les époux bourgeois qu'on verra dans leur salon en train de lire les journaux financiers porteront des masques alors que le jeune couple du peuple qui jouera dans un coin une scène en contrepoint jouera sans masques...



Atelier sur *Théâtre/Roman*

obscurantistes. ») car il signifie seulement ce pouvoir d'anticipation de l'écriture auquel Aragon ne peut que souscrire...

Conclusion

Il me faut maintenant pour terminer justifier le titre de cette première exploration d'aujourd'hui : « *une leçon de ténèbres dans le langage* » qui vient du texte de *Théâtre/Roman* lui-même. Cette métaphore musicale d'un office de la Semaine sainte met l'accent sur le fait que tout le roman est une écriture de la vieillesse – c'est peut-être cela que Luc Vigier appelle une écriture « fusiforme »...

D'où la lutte du Vieux avec le jeune (l'acteur) qui n'est peut-être que la figure (la forme ?) ancienne de lui-même¹⁴. D'où la forme que prend la quête de la femme : l'exploration d'une liste comme au moment d'un bilan final, au moment où la femme absente (Violette partie, Aurore suicidée, mais aussi Elsa morte...), il n'est plus question de nouvelles aventures, comme le disait si bien Julie Morisson pour répondre à Daniel Bougnoux sur l'homosexualité "terminale" d'Aragon lors de notre dernier séminaire de l'ITEM. D'où enfin la posture du jugement dernier et de l'écrivain au tribunal des lecteurs que j'ai examinée avec l'intertexte caché de Kundera et la problématique de la révolution gâchée. Mais dans ce contexte pessimiste de la mort de l'illusion et du remords, la métaphore du théâtre introduit du dialogisme, de l'écart, de la dissonance dans cette problématique du jugement car « *le théâtre c'est le contraire du Jugement dernier* », comme le dit Aragon dans le chapitre sur Molière, « *Jouer Dom Juan (ou le physique de l'emploi)* » (*ORC*, t. 41, p. 310). Où l'on voit, pour finir, que toujours coexistent l'un et l'autre chez Aragon, et que là où l'on croyait enfin s'accrocher à une certitude du sens, un autre point de vue vient contredire le précédent et produire à l'infini ce vertige du lecteur où au séminaire de l'ITEM j'avais cru reconnaître la marque d'un certain baroque aragonien.

14. C'est le sens de la superposition des deux séquences dans la boue : la chute du Vieux dans la boue au chapitre « L'acteur sur la plate-forme de l'U » et la longue marche dans la boue de l'Acteur et des femmes au chapitre « L'acteur rêve-t-il ? »



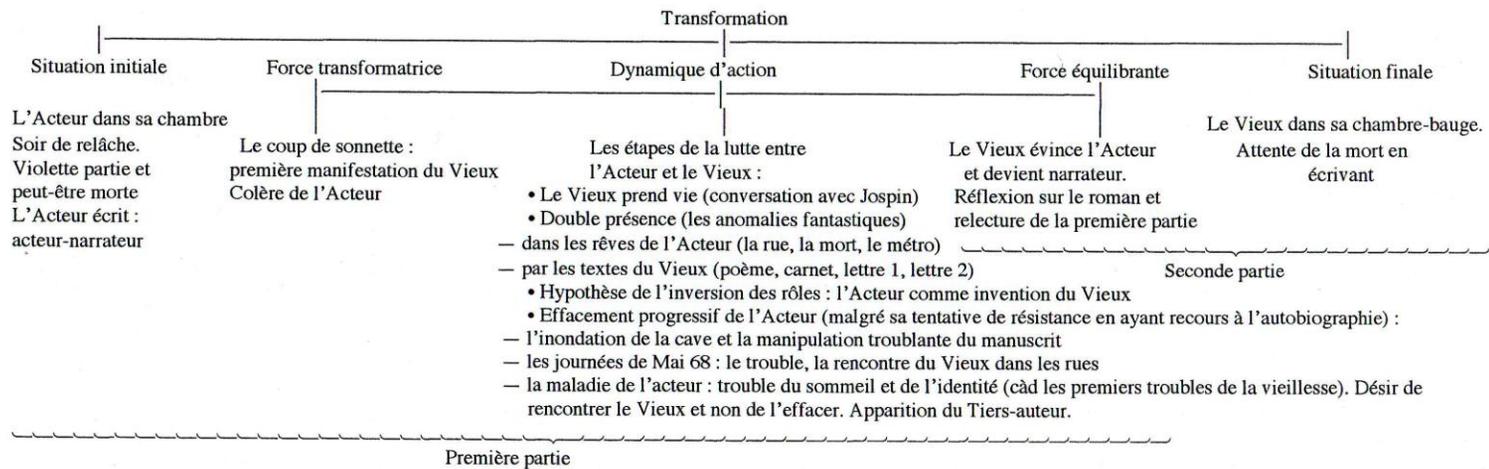
Atelier sur *Théâtre/Roman*

Et au moment de conclure, il me faut donc maintenant ajouter un contrepoint majeur : il ne faut pas oublier que tout le sérieux de ces analyses (par exemple narratologiques), de ces constructions du sens que j'essaie de clarifier et qui correspondent à un aspect indéniable du texte, reposent aussi sur un arrière-plan, – un arrière-texte ? – obscur (ce qu'Alain Trouvé appelle « le négatif »), de ténèbres comme l'indique mon titre que j'explicité enfin : non pas seulement « la leçon de ténèbres dans le langage » que la mort proche inaugure, mais aussi « la leçon de ténèbres » de la vieillesse et de sa folie... Et on sait combien est douloureux d'entendre parler à propos des êtres chers de « démence sénile »... et pour les poètes de s'approcher du moment où la poésie alterne avec le radotage...



Atelier sur *Théâtre/Roman*

Schéma de l'action dans *Théâtre/Roman*



Schémas actantiels de *Théâtre/Roman* : les forces agissantes

