



**HAL**  
open science

## Queneau, Aragon et le surréalisme

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Queneau, Aragon et le surréalisme. Cinq études sur Aragon Théâtre/Roman : Du texte à l'arrière-texte, Hors-série, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.91-110, 2021, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-203-0. 10.4000/books.epure.2321 . hal-04546885

**HAL Id: hal-04546885**

**<https://hal.science/hal-04546885v1>**

Submitted on 15 Apr 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Alain Trouvé

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

Éditions et Presses universitaires de Reims

---

# Queneau, Aragon et le surréalisme

## Une hypothèse pour la lecture de Théâtre /Roman

---

DOI : 10.4000/books.epure.2321  
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims  
Lieu d'édition : Reims  
Année d'édition : 2021  
Date de mise en ligne : 9 octobre 2023  
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture  
EAN électronique : 978-2-37496-203-0



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2021

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



### Référence électronique

TROUVÉ, Alain. *Queneau, Aragon et le surréalisme : Une hypothèse pour la lecture de Théâtre /Roman*  
In : *Cinq études sur Aragon Théâtre/Roman : Du texte à l'arrière-texte* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2021 (généré le 15 avril 2024). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/epure/2321>>. ISBN : 978-2-37496-203-0. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.2321>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 12 octobre 2023.

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

---

# Queneau, Aragon et le surréalisme

Une hypothèse pour la lecture de *Théâtre /Roman*

---

- 1 Vers la fin des années 1960, le surréalisme fait un retour au premier plan dans le discours d'Aragon sur son œuvre. En témoignent les deux articles des *Lettres françaises* consacrés en 1967 à Lautréamont-Ducasse<sup>1</sup>, la théorisation en 1969 de l'*incipit* comme embrayeur de l'écriture romanesque<sup>2</sup>, l'évocation dans ce même essai, après une longue période de silence, de *La Défense de l'infini*, tentative de roman total des années 1924-1928, objet d'un autodafé partiellement manqué dont les vestiges refont surface. Ce retour n'est pas une répétition, pas plus que les trois décennies du *Monde réel* n'ont effacé ce qui a souterrainement continué à irriguer l'écriture aragonienne<sup>3</sup>. La pensée tardive du surréalisme accueille quelques références nouvelles jusqu'alors absentes. C'est dans cette perspective que nous voudrions proposer l'hypothèse Queneau.
- 2 *Théâtre/Roman*<sup>4</sup> paraît en 1974 avec en bandeau la mention « mon dernier roman » ; quelques allusions à l'auteur de *Zazie* y figurent peut-être, bien qu'elles aient, semble-t-il, échappé aux commentateurs<sup>5</sup>. Il est vrai que l'apparition d'un intertexte Queneau a de quoi surprendre tous ceux qui ont jusqu'alors constaté la dissemblance profonde des univers littéraires. Non que les deux hommes se soient totalement ignorés, mais Queneau, cadet de quelques années<sup>6</sup>, s'est fait connaître après sa rupture avec le groupe surréaliste en 1929, en partie en réaction contre lui. Se dissociant de ce « lyrisme de l'incontrôlable » par lequel Aragon définit encore rétrospectivement le surréalisme<sup>7</sup>, il s'affirme en édifiant un univers romanesque mêlant humour et écriture à programme. Lorsqu'en 1950 il rejoint le collègue de 'Pataphysique, il affirme une veine qui l'apparente depuis longtemps sans doute à Alfred Jarry, identifié dans le Manifeste de 1924 aux côtés de Lautréamont et de quelques autres comme surréaliste avant l'heure.
- 3 Tout se passe comme si la constellation surréaliste était traversée par deux courants divergents. D'un côté, une filière (minoritaire) relierait Jarry, Ducasse, Queneau et quelques autres, Dali, par exemple : à la clef, des œuvres associant de façon intuitive ou plus savante un jeu avec l'inconscient et une attitude narquoise (pataphysique) vis-à-vis de la Révolution. De l'autre, un courant plus large nourri de Rimbaud et de Lautréamont-Ducasse réunirait au sein du groupe surréaliste, et par-delà leurs différences idéologiques, tous ceux qui s'attacheraient à concevoir l'articulation entre littérature et transformation du monde. Cette diversité, spectaculairement illustrée par

la rupture en 1932 entre Breton et Aragon, n'est pas ici notre objet : elle ne saurait faire oublier le souci commun de la Révolution.

- 4 Chez Aragon, la conversion au réalisme socialiste s'opère sous le patronage des *Poésies* et de la fameuse « réécriture au Bien » dont un article de 1930 donne le signal par son titre programmatique : « Contribution à l'avortement des études maldororiennes<sup>8</sup> ». Au nom de la dialectique, Aragon se propose de dépasser comme Ducasse l'avait fait des *Chants de Maldoror* dans les *Poésies* l'avatar idéaliste et néoromantique du surréalisme afin d'œuvrer à la transformation du monde réel, mouvement vers le Bien. Ce rapport privilégié à Lautréamont concerne surtout Aragon. Queneau n'a pas de son côté laissé de commentaire marquant de cette œuvre double dont l'onde de choc, portée par le surréalisme, a traversé tout le siècle et ses avant-gardes. Il semble regarder davantage du côté de Jarry. Il n'empêche, ce qui sous-tend ces relations complexes est sans doute un débat sur la dialectique. On y reviendra.
- 5 Quoi qu'il en soit, les dernières œuvres d'Aragon baignent dans la lumière tragique d'une contradiction insurmontable entre un attachement maintenu à un idéal d'émancipation et la conscience aiguë de son échec historique. Plutôt la mise en scène littéraire de l'effondrement identitaire que la dévalorisation axiologique de l'idéal. C'est dans ce cadre qu'il convient d'examiner l'hypothèse avancée. Le sixième chapitre de la première partie réaliserait, si la lecture se vérifie, la conjugaison inédite de références à Queneau et à Lautréamont, avec réévaluation implicite à la clef. Mixer tardivement Queneau et Lautréamont équivaut pour Aragon à explorer l'autre versant potentiel du surréalisme et à tourner le dos aux choix qui ont fondé son parcours littéraire et politique. C'est une forme de suicide intellectuel, aussi n'est-elle présente dans *Théâtre/Roman* qu'à titre de virtualité, peut-être écartée plus loin – ce sera le second volet de l'exploration.
- 6 La situation intellectuelle des deux écrivains permettra en préambule de corriger ce qui vient d'être brossé à grand traits. On examinera ensuite l'hypothèse intertextuelle dans le chapitre « L'Acteur sur la plate-forme de l'U » (I, 6) comme relation binaire puis dans sa forme élargie à d'autres ramifications. À la lumière des enjeux esthético-politiques ainsi entrevus, le chapitre « Jouer Dom Juan ou le physique de l'emploi » (I, 27) sera envisagé comme résurgence quenienne et réécriture distanciée.

## Proximités intellectuelles

- 7 Aragon et Queneau ont tous deux rompu avec le groupe surréaliste après y avoir tenu des rôles incomparables et dans des circonstances non moins différentes. Queneau a transposé cette expérience dans *Odile* (1937), le plus autobiographique de ses romans, et, selon les spécialistes, réglé quelques comptes à travers des figures de personnages à clefs<sup>9</sup>.
- 8 Une des traces communes de l'héritage surréaliste est néanmoins l'intégration du freudisme comme donnée culturelle majeure. Volontiers sarcastique vis-à-vis des vulgarisations de la critique psychanalytique, Aragon place très haut la figure de Freud, dès le *Traité du style*. Il le situe parmi les « grands postes émetteurs<sup>10</sup> », aux côtés de Rimbaud et d'Einstein, autres découvreurs de continents nouveaux. On retrouve dans le roman de 1974 le docteur Freud à la fin du chapitre « L'Acteur rêve-t-il ? » (I, 9). Transposition de rêve ou rêve éveillé : le discours de l'acteur est posé non sans

ambiguïté comme objet potentiel pour une lecture analytique. Queneau s'intéresse après sa brouille avec Breton en 1929<sup>11</sup> aux écrits des fous littéraires comme cas cliniques<sup>12</sup>. Il continue à lire Freud qui s'intègre dans sa volonté de connaissance encyclopédique. Il raconte dans *Chêne et Chien* (1937) sur un ton mitigé l'analyse entreprise en 1933. La psychanalyste Anne Clancier a montré que ses romans offraient un matériau de choix pour une lecture analytique<sup>13</sup>. Paul Gayot note plutôt de son côté à propos des multiples allusions présentes dans ses romans « la possibilité, non pas d'interpréter l'œuvre de Queneau par la psychanalyse, mais de retrouver les éléments psychanalytiques qu'il y a consciemment dissimulés<sup>14</sup> ». Un dernier point relie les deux auteurs à ce sujet : une distance très tôt prise avec l'écriture automatique, peu pratiquée de part et d'autre. Rationalité et réflexivité viennent en quelque sorte border l'irrationnel. Le goût de Queneau pour les mathématiques participe de la forme de ses œuvres intégrant notamment de nombreux paramètres numériques. En 1961, il participe à la fondation de l'OU.LI.PO. aux côtés du mathématicien Le Lionnais. Dès 1928, Aragon affirme de son côté : « [D]ans le surréalisme tout est rigueur. Rigueur inévitable<sup>15</sup> ». Son souci de la forme, même s'il la conçoit différemment, n'est pas moindre : aussi son dernier roman insère-t-il les propos apparemment les plus décousus dans une subtile structure.

- 9 Les deux auteurs se signalent encore par une réflexion poussée sur les langues. La prédilection de Queneau pour le français parlé remonte aux années 1930 et se manifeste dès ses premiers écrits. L'idée de hisser le « néo-français » au rang de langue littéraire serait née d'un voyage en Grèce. Queneau y a découvert « la lutte entre la [catharévoussa] et la démotique<sup>16</sup> », entre le grec ancien pur et le grec parlé par le peuple à l'époque moderne. Il a aussi médité la leçon de Céline et avant lui d'Aragon dans *Le Libertinage* ; leurs livres ont ouvert la voie à une libération du langage littéraire, ainsi que le relève un article d'abord paru dans *Les Lettres françaises* en 1947<sup>17</sup>. Dans *Blanche ou l'oubli* (1967), Gaiffier est un linguiste qui médite sur la différence entre la langue savante et la langue populaire<sup>18</sup>. La distinction entre « katharévoussa » et « démotiki » revient enfin dans *Théâtre/Roman* – chapitre « Jouer Dom Juan » – se mêler aux réflexions de l'acteur Romain Raphaël sur l'interprétation du personnage de Molière. Voyons-y, pour l'instant, selon une sorte de chiasme temporel, comme un clin d'œil inversé à l'article de Queneau publié en 1947.
- 10 Trois autres aspects achèvent de donner au roman de 1974 une couleur quenienne diffuse. Le processus de déconstruction du personnage romanesque, poussé à son paroxysme par la métaphore du théâtre mental, conduit à une réversibilité des rôles. Romain Raphaël se demande si le Vieux de l'escalier dont il croit recevoir les visites sans parvenir à établir un contact véritable n'est pas un produit de son imagination, mais le soupçon inverse s'immisce dans le récit : il pourrait n'être qu'un personnage et le Vieux serait l'auteur. Cette manière déréalisante de traiter les personnages n'est pas incompatible avec la construction dans l'esprit du lecteur d'une diégèse qui montrerait un acteur répétant dans les années 1960 des rôles pour diverses pièces. On trouve de ce dispositif une forme apparentée dans les romans de Queneau, à commencer par le premier, *Le Chiendent* (1933), dans lequel les personnages évoluent au sein d'un univers cohérent mais finissent par découvrir qu'ils sont inventés par l'un d'entre eux, nommé Pierre Le Grand. L'emploi majoritaire de la troisième personne accentue chez Queneau l'effet de distanciation. Le large usage de la première personne le réduit au contraire dans *Théâtre/Roman* et fait partager au lecteur l'impression de trouble identitaire.

- 11 Le recours au calembour dont on trouve des traces anciennes chez Aragon, notamment dans la poésie de l'époque dadaïste, semble franchir dans son dernier roman un seuil quantitatif et qualitatif qui n'est pas non plus sans rappeler un des traits les plus connus du style quenien. Rompant avec le propos sérieux sur le vertige de l'acteur devant son miroir, la phrase s'achève en à-peu-près sonore non dépourvu de lourdeur : « En cette fin d'après-midi problème d'être toupie or not toupie » (p. 85). Ces « dragées qu'on dit » (p. 197) ne sonnent-elles pas comme du Racine revu par Queneau ? Là où ce dernier par l'emploi massif fait admettre son néo-français enrichi de toutes les facéties possibles, on supportera plus difficilement les dissonances tonales repérables chez Aragon qui joue encore du haut langage lyrique. D'un côté, la lourdeur affichée comme une forme de suicide expressif, de l'autre l'expression débridée revendiquée comme un programme d'écriture. On ne saurait se laisser prendre au piège des similitudes.
- 12 Il en va de même enfin du mélange des genres. Queneau l'a pratiqué comme un exercice de style parfaitement réglé dans un livre comme *Les Temps mêlés* (1941) construit en trois parties enchaînant une forme versifiée, une partie récit et un dialogue théâtral. Poésie, théâtre, roman : le livre d'Aragon conjugue également les trois genres mais de façon plus troublante procédant d'une hybridation multiforme. Le roman des gens de théâtre se mêle au théâtre intérieur dédoublé dans les voix de l'acteur et de l'écrivain. La poésie transcende les catégories de la versification et de la prose. La régie poétique agence l'ensemble, donnant à éprouver un en-deçà des paroles : « dans ce que je vois il y a toujours ce que je ne vois pas » (p. 222). Les convergences qui viennent d'être dégagées incitent à la prudence dans le rapprochement. Qu'en est-il alors d'un intertexte plus précis ?

## « L'Acteur sur la plate-forme de l'U » : un « Exercice de style » ?

- 13 Est-il bien raisonnable de supposer un lien entre ce chapitre de dix pages en sept séquences et les quatre-vingt-dix-neuf variations composant les *Exercices de style* (1947), dont la gageure – autant de façons de décliner un récit sur presque rien – n'a pas peu contribué à la renommée de Queneau ? Jouons le jeu de l'identification contradictoire.
- 14 Un autobus, une plate-forme, un personnage central : dès le titre vient rôder dans notre esprit de lecteur – l'intertextualité est liée à un processus de reconnaissance – le souvenir de Queneau et du scénario minimaliste prétexte aux *Exercices de style*. L'autobus est le motif central et l'usage de la lettre, en l'occurrence le U, renvoie à l'avant-guerre. Aujourd'hui les lignes sont répertoriées par numéros. D'où l'épigraphe « Tu dates, Bébé ! », côté Aragon, épigraphe qu'on ne se hasarderait pas à appliquer aux *Exercices* eux-mêmes, faute d'identification certaine d'une relation intertextuelle. D'autant que chez Queneau, il s'agit de l'autobus S. Voyons tout de même ce qu'il en advient quelques pages plus loin avec le retour de la rime enjambée, cette invention aragonienne :
- Nous ne sommes pas sur l'auto-  
Bus  
Il n'y a plus d'autobu-  
S il n'y a plus d'autobus U (p. 66)
- 15 La foule des passagers qui remplit l'autobus S – on est « à l'heure d'affluence » – motive chez Queneau la première séquence fondée sur une ébauche de relation conflictuelle.

Le personnage principal se fait « bousculer » ou « marcher sur les pieds » selon la variante. Un narrateur à la troisième personne écrit dans *Théâtre/Roman* : « On est de toute évidence en surnombre et son voisin marche sur le pied de l'Acteur ne s'excuse pas précisément mais sourit lui ne trouve pas ça drôle du tout » (p. 65).

- 16 La forme de cette citation éloigne le chapitre aragonien de sa référence supposée. En lieu et place des quatre-vingt-dix-neuf variations queniennes, le chapitre propose l'alternance de deux régimes d'écriture : forme versifiée à la première personne en caractères romains, forme narrative en prose à la troisième personne principalement et en italiques. Cette alternance esquisse la dualité fondatrice de la structure globale du roman : I - L'Homme de théâtre - II - l'Écrivain. Elle participe aussi de l'orchestration du trouble identitaire : « M'aurait-on mis le cœur d'un autre », dit la voix de l'Acteur. Le narrateur installe le doute selon une rhétorique bien rôdée dans les récits fantastiques qui étayent l'anomalie sur un récit faussement objectif :

jusqu'ici tout gardait le caractère muet quand à l'instant de repartir une sorte d'ombre noire un vieux monsieur avec un cache-nez semble-t-il une serviette sous le bras agitant la main se précipite vers l'autobus criant essoufflé quelque chose d'incompréhensible si ce n'est qu'il voulait monter (p. 65)

- 17 Si l'on examine plus globalement le chapitre, la divergence s'accroît. Ont disparu notamment l'accessoire vestimentaire (chapeau avec « galon tressé »), l'aspect physique du personnage au « cou trop long » : détails dont joue savoureusement l'écriture queniennne sur un mode pseudo-réaliste. Supprimée la seconde séquence sur les conseils vestimentaires (le « bouton » à « ajouter » au « pardessus ») adressés au même personnage par un troisième comparse, Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare.
- 18 Le monologue de l'Acteur qui forme la trame du chapitre aragonien laisse entendre qu'il ne se passe rien, encore moins que dans la double saynète des *Exercices*, pourrait-on dire. Le discours ouvre en revanche sur une polysémie de l'image. Car cet « autobus imaginaire », selon l'aveu final de l'Acteur, figure par sa plate-forme bondée à la fois l'espace théâtral, scène et salle associées, et une scène mentale encombrée de souvenirs et de rôles à jouer : le chapitre 8, « L'Acteur devant le faux miroir », glosa sur quelques-uns de ces rôles : Hamlet, Œdipe, Dom Juan.
- 19 Relevons enfin, pour achever de mesurer la distance d'un texte à l'autre, le critère distinctif de la parole lyrique. Queneau en joue dans le texte « Ampoulé » comme d'un morceau de rhétorique, s'amusant à parodier quelques-uns des clichés du haut langage : « À l'heure où commencent à se gercer les doigts roses de l'aurore, je montai tel un dard rapide dans un autobus ». La première personne est alors une forme vide de toute substance personnelle. Tout le contraire de la voix prêtée à Romain Raphaël, l'acteur, qui tresse le drame personnel et la tragédie du siècle :
- Or moi je ne suis jamais que le bruit d'un costume  
Voyageur immobile sur la plate-forme d'un autobus qui n'existe pas [...]  
Le pare-brise éclaté du siècle vingt  
Pour les météores qui vont  
Au matin joncher les trottoirs  
Dans le bataclan des couvercles (p. 71-72)
- 20 On ne saurait donc conclure à l'existence indubitable d'un intertexte Queneau, si on le conçoit comme coprésence manifeste d'un énoncé exogène à l'intérieur d'un texte donné, voire, dans un sens large, comme transformation de cet énoncé<sup>19</sup>. Ni l'une ni l'autre de ces deux acceptions ne paraît satisfaisante. En revanche rien n'interdit

d'envisager une forme latente que les théories classiques délaissent en général mais qu'Aragon a lui-même suggérée en reprenant à son compte la notion d'arrière-texte proposée par Elsa Triolet<sup>20</sup>.

- 21 Dans cet arrière-plan de l'écriture, il n'est plus nécessaire de s'attacher à une relation biunivoque ni de présupposer un travail conscient de réécriture. Les relations intertextuelles fonctionneraient plutôt sur le mode de la condensation, amenant à concevoir l'élaboration scripturale sur le mode du travail de rêve.

## Triple connexion intertextuelle

- 22 Précisément, le syntagme « plate-forme de l'autobus en U » nous paraît renvoyer au moins à deux autres référents littéraires. On peut d'abord penser<sup>21</sup> aux *Voyageurs de l'impériale*, troisième volet du cycle *Le Monde réel*, dont le titre désigne allusivement un autre type d'omnibus un peu plus ancien. L'analogie reste toutefois approximative : la traction du véhicule s'effectue encore par des chevaux<sup>22</sup> dans le roman de 1940 ; si « la plate-forme de l'U » se trouve à l'arrière du bus et sert d'accès aux voyageurs, l'impériale se situe au-dessus et offre aux passagers une vue surplombante. De ce survol Aragon a tiré dans *Les Voyageurs* une application métaphorique : Pierre Mercadier, comme les bourgeois de son temps, celui de la Belle Époque, croit maîtriser les ressorts de l'existence mais passe à côté des mécanismes profonds de la société. Son individualisme apolitique le conduit à une impasse dont attestent ses errances jusqu'à son aphasie finale. Le dernier mot que parvient à articuler le moribond trop tard désillusionné est précisément le mot « politique ». Le monologue de Romain Raphaël paraît lui faire écho : « J'avais longtemps cru comprendre le sens des choses ». Mais le soliloque de l'acteur anticipant les rôles à interpréter – « Voici venir le jour de feindre » – intègre dans la subjectivité du discours la conscience de la fragilité identitaire. L'image fantasmée du bus associe dans un scénario commun, l'acteur et son alter ego problématique, le Vieux de l'escalier, là où le texte de 1940 paraissait condenser les significations sur la seule figure de Pierre Mercadier.

- 23 Cet écart signale la présence souterraine d'un autre hypotexte plus ancien, celui des *Chants de Maldoror*, dont une saynète (II, IV) se déroule déjà dans un autobus à impériale. Nous avons étudié ailleurs<sup>23</sup> sous l'hypothèse d'un intertexte latent la résurgence dans le grand roman réaliste d'une écriture du mal qui apporte au second degré un correctif à une entreprise romanesque censée participer d'une « correction au Bien » du monde réel. Dans la strophe maldororienne, un enfant essaie en vain de faire arrêter l'omnibus et se heurte à la mauvaise volonté indifférente des voyageurs assis à l'impériale :

« Arrêtez, je vous en supplie ; [...] mes parents m'ont abandonné... [...] je suis un petit enfant de huit ans, et j'ai confiance en vous... » Un de ces hommes, à l'œil froid, donne un coup de coude à son voisin, et paraît lui exprimer son mécontentement de ces gémissements [...]. (*Chants de Maldoror*, II, 4)

- 24 Le « vieux monsieur » dans le roman de 1974 hérite symboliquement du rôle de l'enfant :

Un vieux monsieur se précipite vers l'autobus criant dans l'étoffe essoufflé quelque chose d'incompréhensible si ce n'est qu'il voudrait monter [...] l'Acteur a cru reconnaître son nom le sien celui de son enfance pas celui de la scène [...] l'homme de l'escalier qui perd haleine manque la marche et s'étale dans la boue au grand amusement de tout le monde (p. 65-66)



- 25 Comme dans la matrice maldororienne, *Théâtre/Roman* revient à la confusion des personnes et joue avec la matière morale du scénario. L'acteur associe à son fantasme une imagination de l'accident :

Il règne un air d'échange Une monnaie  
Mentale a cours On se croirait dans un  
Accident de voiture Ailleurs Toujours ailleurs  
Place  
Aux bons sentiments  
C'est l'Heure prioritaire On se  
Range pour laisser route à la Bonté (p. 64)

- 26 Le palimpseste du roman de 1974 semble donc bien croiser auto et intertextualité. Mais l'intertextualité perd son statut de référence latente, en quelque sorte refoulée sous l'injonction de 1930 : elle retrouve en 1974 la visibilité ordinairement considérée comme le critère de son existence. C'est toutefois sous une forme différée, au prix d'un léger déplacement d'une trentaine de pages, que s'opère la mention explicite. Le premier volet du rêve dans le chapitre « L'acteur rêve-t-il ? » (I, 9) est assorti de ce commentaire :

Je jetai un regard de regret par-dessus mon épaule, entraîné par le flot, et murmurant la vieille rengaine déformée du Sud-Américain égaré dans la chambre de la rue Vivienne : beau comme la rencontre de la chair humaine et d'un presse-papiers (p. 95)

- 27 Retour à *Maldoror*, donc ? Oui, en quelque sorte. Mais distancié. Le mot nouveau est en effet « rengaine ». Jusqu'alors, le modèle *Chants/Poésies* avait été traité séparément ou conjointement sur le mode de l'hommage. Même les pastiches assez nombreux à l'époque surréaliste s'inspiraient de l'humour hyperbolique des *Chants* pour produire des effets similaires. Le terme dépréciatif vient briser un cycle qui est peut-être aussi celui de la dialectique, qu'on la pense à l'échelle interne des *Chants de Maldoror* comme exorcisme à partir d'une amplification des formes romantiques du mal, ou dans le rapport avec les *Poésies*, comme voie d'accès à une connaissance supérieure par opposition et dépassement des catégories classiques du Bien et du Mal. C'est dans ce ton nouveau que nous proposons d'entendre ici l'effet persistant du modèle quenien dont l'amalgame avec la forme lauréatienne introduit un surcroît de dérision. Cet amalgame est-il tenable ?

## Enjeux esthétiques et politiques

- 28 Tentons d'en saisir les implications. La première concerne le roman. Dans la préface au volume 4 des *Œuvres Romanesques Croisées*, Aragon évoque en 1964 l'interdit posé par les surréalistes contre le roman et l'assèchement de sa veine romanesque aux premiers temps de sa « conversion » au communisme. Il analyse ce moment crucial :

[Il]<sup>24</sup> marque [...] l'arrêt de l'invention romanesque pendant des années : ce que n'avait pu m'imposer la « morale » des Surréalistes, paradoxalement c'est le fait de briser avec eux qui m'y soumet. Parce que le procès qui se mène en moi des idées que j'avais eues en commun avec eux rend impossible le roman, lequel suppose, comme je l'apprends ainsi, une conception du monde qui en soit le fondement.<sup>25</sup>

- 29 Comprendons : les idées partagées avec les surréalistes avaient pu générer la tentative hétérodoxe de *La Défense de l'infini* ; la rupture est aussi bien esthétique que politique. En attente d'une conception nouvelle, le romancier est en panne. Cette conception sera

celle du réalisme socialiste dont Aragon tentera de montrer qu'elle n'est pas contradictoire avec le mouvement de l'imaginaire, au nom notamment de la dialectique. Autre histoire.

- 30 Queneau qui partage avec Aragon le goût du roman et sentit peser moins fortement l'interdit romanesque en raison de sa participation périphérique au surréalisme refuse tout cadrage idéologique, si souple fût-il. Ce refus, moins simple qu'on pourrait le croire, s'articule à deux données complémentaires : le renforcement des contraintes formelles et l'attitude pataphysique. « Technique du roman », un article de 1937, énonce une nouvelle pensée de l'invention romanesque :

Il n'y a plus de règles depuis qu'elles ont survécu à la valeur. Mais les formes subsistent éternellement. Il y a des formes du roman qui imposent à la matière proposée toutes les vertus du Nombre.<sup>26</sup>

- 31 « Vertus du nombre » : on a évoqué le Queneau féru de mathématiques. Ce goût se traduit par des contraintes numériques encadrant l'invention romanesque : nombre de chapitres, de personnages, disposition non aléatoire de leurs apparitions et disparitions. Queneau attend de ces contraintes des surprises de sens. La phase de l'OU.LI.PO. poussera le principe un peu plus loin, laissant au lecteur le soin de concevoir les effets de sens éventuellement générés par les choix formels que s'impose l'écrivain.

- 32 Une telle stratégie d'écriture signifie-t-elle du côté de l'écrivain la disparition de toute « conception du monde » au sens politique et philosophique ? C'est ici que la 'pataphysique prend le relais. Ni sérieuse, ni purement ludique, la discipline inventée par Jarry prend la forme d'un signifiant à valeur indécidable comme le suggère la graphie précédée de son apostrophe. Le principe de « l'identité des contraires<sup>27</sup> » distingue cette attitude mentale de la dialectique au sens hégélien, plutôt orientée vers une unité des contraires dans une entité supérieure, qu'on la nomme synthèse ou absolu ou, avec Breton lecteur de Hegel, « point sublime ». Paul Gayot qui rappelle les origines normandes de Queneau et son intérêt pour la philosophie de Hegel invente à son propos un néologisme plaisant : « La normanditude de Queneau ou l'hégélianisme au Pays d'Auge<sup>28</sup> ». Pas sûr que les deux notions puissent faire bon ménage. De fait l'indifférence refusant de trancher entre des contraires axiologiquement marqués se coule aisément dans le moule de la pensée jarryque dont on trouve des traces dès les écrits surréalistes de Queneau en 1928 : « Foutre merdre je voudrais bien que les papillons dans leur vol prennent le dôme des Invalides pour un fromage de Hollande et s'en servent comme pâte dentifrice<sup>29</sup> ».

- 33 L'antagonisme avec la dernière pensée aragonienne n'est pas total. Déjà *Blanche ou l'oubli* réunit au sein du même chapitre « Berceuse pour un éléphant » les figures de Léon-Paul Fargue et d'Alfred Jarry, traités entre sérieux et dérision comme deux inventeurs de potassons. Il n'est pas jusqu'à la définition renouvelée du roman donnée dans ce même livre qui ne puisse faire songer à Jarry. Aragon : « Le roman, je vous dis, est une science de l'anomalie<sup>30</sup> ». Faustroll/Jarry : « la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoi qu'on dise qu'il n'y a de science que du général<sup>31</sup> ». Mais le signe et l'énoncé jarryque ont-ils le même statut que dans le texte aragonien ? À en croire Michel Arrivé,

le travail de structuration du signe aboutit [chez Jarry] à une destruction du signe. Car ce n'est [...] plus un signe, que cet objet sémiotique [...] auquel sont attachés plusieurs contenus dont les relations réciproques peuvent aller jusqu'à la contrariété.<sup>32</sup>

- 34 Pas sûr qu'Aragon veuille aller jusque-là, même si, sous la pression de l'Histoire, il tente d'ébaucher dans ses dernières années une nouvelle pensée du roman.
- 35 L'ultime cohérence que vise *Théâtre/Roman* paraît également adossée à une pensée élargie de l'inconscient qui se distingue du néo-freudisme quenien. Les attitudes prêtées par Queneau à ses personnages, les scénarii dans lesquels il les entraîne sous l'effet des contraintes formelles choisies puisent dans la palette de la clinique psychanalytique étudiée par l'auteur naviguant entre les textes freudiens et les textes des fous littéraires sur lesquels il s'est penché. À ce titre, le roman quenien est le roman d'un moderne postfreudien. L'emploi dominant de la troisième personne et la multiplication de séquences réalisant différentes contraintes a pour effet de tenir cet inconscient à distance et de le traiter comme symptôme à déchiffrer par le lecteur. Tel est selon Jacques Rancière un des courants majeurs de la pensée du littéraire hérités du freudisme. L'autre pôle, baptisé « inconscient esthétique », s'attacherait à faire valoir « la voix anonyme de la vie inconsciente et insensée<sup>33</sup> ».
- 36 Le maintien massif de l'écriture romanesque aragonienne dans le sillage d'une première personne dépossédée de son identité l'oriente dans cette direction qui rejoint le versant lacanien de la pensée analytique, centré sur le déni, la forclusion, autrement dit sur une pensée à la fois présente et résistant à son entrée dans le champ de la symbolisation. Il s'agit moins alors pour l'énonciateur de déchiffrer implicitement que d'appréhender poétiquement cette structure du déni. Cette expression poétique de la folie avait intéressé suffisamment Lacan pour qu'il en fit la pierre de touche de son séminaire de 1964, citant alors deux quatrains du « Contre-Chant » (*Le Fou d'Elsa*) : « je suis ce malheureux comparable aux miroirs / Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir<sup>34</sup> ».
- 37 Si les façons d'appréhender le roman et la place de l'inconscient dans son élaboration restent fortement divergentes, un dernier critère décisif est sans doute le rapport à la langue.

## « Jouer Dom Juan » : surenchère et mystification sérieuse

- 38 C'est sans doute ici qu'affleure de la façon la plus manifeste la référence à Queneau par l'évocation du couple démotiki/katharévoussa. S'apprêtant à interpréter le personnage de Dom Juan, l'Acteur imagine un dialogue avec le « Pseudo-Molière », une figure d'Auteur dirait la critique d'aujourd'hui. Dans sa pièce, Molière a prêté à ses paysans un parler paysan : la rêverie sur la langue trouve ainsi un ancrage ancien. Le néo-français auquel Queneau voudrait « donner un style<sup>35</sup> » littéraire est toutefois attribué – c'est ce qui fait sa nouveauté – à un énonciateur global, émanation de la voix d'auteur. Précisément, dans le chapitre d'Aragon, la voix d'auteur est déléguée à l'acteur qui raconte et converse imaginativement avec l'auteur du Dom Juan. Dès la première page, on assiste à un festival de calembours et d'à-peu-près sonores :

Pourquoi, lui dis-je, avoir choisi dans votre commencement de placer la pièce en Sicile ? [...]. Il dit : « La Cécile... la Cécile ? Si je me souviens bien, ça n'y commence pas, en Cécile ? Qu'est-ce que vous me chante-au-nez ? C'est tout long n'a rive qu'au second tact, et encore, à en jucher sur le parler des peillisans, ça se pourrait bien qu'on soille en Normandille... » Mais, – lui dis-je, vous avez écrit que la scène se

passé en Sicile. Il l'avait oublié (l'avait tout plié), prit le livre pour vérifier. Ma foi, c'était vrai, la scène se passe, il l'avait écrit (il lavait aigri) (p. 287)

- 39 La langue prêtée à Molière puis adoptée par l'acteur est tout aussi artificielle que le français à peu près académique sur lequel s'ouvre le chapitre. Les tournures calquées sur le langage oral – « ça n'y commence pas, en Cécile ? » – se combinent avec la paronomase qui déforme Sicile en Cécile et avec les redécoupages syntaxiques les plus farfelus : « il lavait aigri ». On assiste à une sorte d'éreintement du principe d'écriture quenien par sa radicalisation tous azimuts. Si le parler populaire signale une créativité collective qui peu à peu introduit une frontière entre langue vivante et langue morte, le sujet écrivain possède toujours une longueur d'avance dans la créativité, semble dire Aragon à Queneau.
- 40 Un pseudo article de journal propose un « erratum » rectifiant les propos tenus par une certaine « Mme Eleni Kazantzaki » sur « l'utilisation du démotiki, la langue savante ». Il fallait lire « du katharé doussa, la langue savante ». Mais l'erratum est lui-même partiellement faux. Après un « essai de diction » phonétique délirant – Uneu reugraitable horreur s'aigle hissée dans l'in'terviou de Mame –, le narrateur rectifie : « On ne dit pas non plus du Katharédoussa, mais de la Katharévoussa (de la « langue purifiée » en un seul mot) » (p. 290).
- 41 Ce jeu, en dépit ou en raison de son excès, n'est pas gratuit. Il implique d'abord qu'en régime littéraire, le commentaire savant est lui-même susceptible d'entrer dans le champ fictionnel. Queneau avait rêvé en 1937 de « rédiger en français parlé quelque dissertation philosophique<sup>36</sup> » ; une pensée nouvelle devait surgir de ce parler nouveau. Mais l'« Écrit » formulant ce projet reste pour sa part énoncé en français relativement soutenu. C'est donc le sujet énonciateur – émanation de l'auteur – qui demeure maître du jeu, incluant des différences de registres. La rectification finale sur la « katharévoussa » réintroduit au demeurant un registre sérieux dans lequel on peut entendre l'écrivain Aragon, ordinairement masqué dans le concert des voix énonciatives, rétablir la bonne prononciation et son étymologie.
- 42 Comme l'écriture à programme version O.U.L.I.P.O., la pratique du néo-français ne suffit pas à dédouaner l'auteur de sa responsabilité, laissant surgir le sens des effets résultant d'une pratique nouvelle du langage. Tel pourrait être en substance la ligne de démarcation posée par Aragon entre son œuvre et l'importation du parler quenien. Il n'est pas surprenant dans ces conditions de voir surgir dans ce chapitre de tous les délires formels une réflexion on ne peut plus sérieuse sur le sens humain à donner aux pièces de théâtre, sens partagé entre l'inscription due à l'auteur et les remodelages apportés par les grands metteurs en scène, lecteurs interposés entre la pièce et les spectateurs. Ce devenir représentatif de l'écriture théâtrale a souligné l'importance des couples de personnages comme incarnations scéniques de problèmes moraux. Sganarelle/Dom Juan, Orgon/Tartuffe, Don Quichotte/Sancho Pança : autant de scénarisations dialectiques de questions morales. La citation à la lettre de la tirade de Dom Juan sur l'hypocrisie achève de ruiner l'idée un temps côtoyée de l'équivalence des valeurs : « Personne ne remarquera que ton Grand d'Espagne vient de prononcer l'éloge de Tartuffe ». Façon de congédier, peut-être, la solution pataphysique à la question des valeurs.
- 43 \*
- 44 La veine Queneau/Jarry paraît liée dans l'ultime roman aragonien au pôle entropique de l'écriture, fondé sur une déstructuration du signe linguistique et des formes

littéraires. On pourrait associer cette polarisation à l’empreinte dans l’œuvre d’Aragon de l’esprit Dada qui accompagne sa traversée du surréalisme et lui survit. Il n’est pas surprenant de voir ressurgir cette veine un peu plus fort dans son dernier roman qui affronte plus que jamais le vertige de la dissolution identitaire. L’humour aragonien, plus grinçant que l’humour quenien, en côtoie néanmoins le registre, rendant plus supportable la contradiction tragique dont l’énonciateur ne peut ou ne veut sortir, laissant éventuellement aux générations à venir le soin de la dénouer.

- 45 Aragon rejoint en ce sens Queneau également ouvert au rôle interprétatif du lecteur et comme lui travaillé par un désir de roman impliquant un compromis entre un imaginaire et un cadre de pensée. Cette volonté commune de roman, bravant l’interdit surréaliste, en réalise paradoxalement le programme par l’ouverture concertée de l’imaginaire à la matière inconsciente que chacun continue à explorer à sa façon.
- 46 On aurait tort par ailleurs de supposer que la fantaisie et les absurdités de langage impliquent chez Queneau un renoncement à la connaissance. La dimension encyclopédique de ses recherches entrevue ici atteste du contraire. La différence entre les solutions esthétiques adoptées par les deux écrivains réside pour une large part dans l’implication, directe ou indirecte, du sujet donnant à lire son rapport au monde. Ou si l’on veut, dans le dosage original réalisé de part et d’autre entre humour, jeu et fonction cognitive.

---

## NOTES

1. « Lautreámont et nous », *Les Lettres françaises*, n° 1158, 1<sup>er</sup> juin 1967, et n° 1186, 8-14 juin 1967.
2. *Je n’ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969.
3. Suzanne Bernard, *Aragon. La Permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Paris, Corti, 1984.
4. Édition de référence utilisée dans cet article : Gallimard, collection « L’Imaginaire », 1998.
5. Aucune mention, par exemple dans la récente édition de La Pléiade : Aragon, *Œuvres Romanesques Complètes*, V, 2012.
6. Il est né en 1903, six ans après Aragon.
7. *Je n’ai jamais appris à écrire*, p. 21.
8. « Contribution à l’avortement des études maldororiennes », *S.A.S.D.L.R.*, n° 2, octobre 1930, *L’Œuvre poétique* en quinze volumes, Paris, Livre Club Diderot, 1974-1981, V, p. 129-137.
9. Voir à ce sujet, Queneau, *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2002, p. 1557-1591. À remarquer que Saxel, pilotis possible d’Aragon, est un peu moins mal traité qu’Anglarès, transposition de Breton, raillé dans sa posture de chef.
10. *Traité du style*, [1928], Paris, Gallimard, « L’Imaginaire », p. 70.
11. Il invoque à ce sujet des « raisons strictement personnelles et non [...] idéologiques » dans « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Idées », p. 37.
12. Une partie de ce travail sera transposée dans *Les Enfants du limon* (1938).
13. Voir son ouvrage, *Raymond Queneau et la psychanalyse*, Paris, Éditions du Limon, 1994.
14. Paul Gayot, *Raymond Queneau*, Paris, Le Cherche-Midi, 1967, p. 25-26.

15. *Traité du style*, p. 190.
16. « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 16. Nous rétablissons l'orthographe usuelle « catharévoussa », mot à mot, « langue épurée », bien que l'éditeur donne à lire « cathaveroussa ».
17. « Le *Voyage* est le premier livre important où l'usage du français parlé ne soit pas limité au dialogue mais aussi au narré ; on ne trouve cela que dans quelques nouvelles du *Libertinage* : l'influence d'Aragon et du surréalisme général sur Céline est incontestable » (« On cause », *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 55). L'article date de 1947 ou 1948 selon les notes du volume. Je remercie Johanne Leray de m'avoir signalé la première ce renvoi à l'œuvre d'Aragon.
18. Dès le chapitre 2, « Le je et le vous ».
19. Transformation que Gérard Genette préfère pour sa part nommer hypertextualité, donnant à l'intertextualité son acception la plus restreinte. Voir à ce sujet son ouvrage de référence, *Palimpseste*, Paris, Le Seuil, 1982.
20. Voir à ce sujet, *Je n'ai jamais appris à écrire*, *op. cit.*
21. Suivant ici le commentaire de Philippe Forest, *OC*, *op. cit.*, p. 1501-1502.
22. La première partie du roman se déroule à l'aube du vingtième siècle. D'où cette notation dans la conscience du protagoniste principal : « Dans le boucan des chevaux, avec les grincements des roues et des pierres, le panorama des maisons de commerce déroulait sa kermesse pour Pierre » (*Les Voyageurs de l'impériale*, « folio », p. 343).
23. Voir à ce sujet notre article « De *Maldoror* aux *Voyageurs de l'impériale* : résonances scripturales », in Luc Vigier (dir.) *Lectures d'Aragon « Les Voyageurs de l'impériale »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 115-128 ; et pour une reprise théorique de l'hypothèse, « Sur les traces de l'intertexte latent », *La Lecture littéraire*, n° 9, Reims, URCA, CRIMEL, 2007, p. 163-177.
24. « Il » renvoie au « drame qui était commencé avant que je te connaisse » – la préface s'adresse à Elsa Triolet. Façon de réfuter au passage la thèse selon laquelle la conversion d'Aragon au communisme serait due à l'influence de sa compagne.
25. « Les contes de quarante années », in *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 1964, vol. 4, p. 14.
26. Raymond Queneau, « Technique du roman », *Volontés*, 1937, repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 33.
27. La formule apparaît notamment dans *César Anté-Christ*.
28. Paul Gayot, *Raymond Queneau*, *op. cit.*, p. 17.
29. Raymond Queneau, *Textes surréalistes*, [1928], *OC*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 1034. On relève aussi dans le dernier chapitre du *Chiendent* le surgissement du « roi Bougreles », directement prélevé dans le personnel d'*Ubu roi* (*OC*, II, p. 227).
30. Aragon, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 537.
31. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, Fasquelle, 1911, *Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de La Pléiade », I, p. 668.
32. Alfred Jarry, *OC*, I, p. XX.
33. Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2007, p. 57.
34. Lacan, *Séminaire XI*, 1964.
35. Raymond Queneau, « Entretien avec Georges Ribemont-Dessaignes », *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 40.
36. Raymond Queneau, « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 16.