NATHALIE PIÉGAY

Une correction magistrale: *Les Aventures de Télémaque* d'Aragon

« La personne qui m'apprit à lire avait, comme si j'avais été le duc de Bourgogne, choisi de me faire déchiffrer jour après jour le Télémaque *de Fénelon. En 1919, quand j'étais à Sarrebrück, ou à Neukirchen, j'ai entrepris de réécrire Fénelon, de le corriger (plus précisément). Il y avait de ma part à la fois un retour à mes commencements, et l'effet de l'influence de Ducasse, comte de Lautréamont, dont je venais de découvrir que* Les Poésies *étaient dans leur ensemble une correction de plusieurs auteurs, particulièrement de ce Vauvenargues, pour lequel j'avais une sorte de passion*[1]. »

Aragon, qui n'a jamais appris à écrire, au commencement, récrit *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon. Cette entreprise est doublement inaugurale: elle se situe au seuil d'une œuvre qu'elle préfigure par de nombreux aspects; elle remonte aux sources d'un apprentissage fondamental: celui de la lecture. La tension entre imitation et invention, écriture et lecture, est en effet une des dominantes de la création aragonienne. C'est dans le creuset de la Bibliothèque qu'Aragon forge son œuvre, dans un incessant recours à une altérité fondatrice de l'identité. Avec *Les Aventures de Télémaque*, l'autre est aussi l'autorité, la référence classique, le discours sage et équilibré. Et c'est en corrigeant Fénelon qu'Aragon trouve ce point de départ à partir duquel il va pouvoir écrire et même se corriger lui-même: passer de Dada au Surréalisme, par l'intermédiaire de Fénelon et de Ducasse. Car l'autre n'est jamais Un: *Les Aventures de Télémaque* ouvre un espace dialogique, où différentes voix se frayent un chemin. Si *Les Aventures de Télémaque* peut être un champ d'étude privilégié pour définir une archéologie de l'écriture aragonienne, elles sont aussi un puissant exercice de lecture.

1. Aragon. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Slatkine Flammarion, 1969, p. 15-16.

C'est en lisant de près la prose d'Aragon qu'on comprend comment il apprit à écrire dans Fénelon par un dialogue pervers avec le texte autre.

Le titre «*Les Aventures de Télémaque*», dans sa dualité significative, annonce clairement la présence de Fénelon et désigne ainsi le texte comme un espace polyphonique et dialogique qui échappe à l'univocité. La récriture est elle-même plurielle et développe des techniques variées.

La visée parodique — et si ludique — est sans doute l'aspect principal de cette «correction». Elle s'accomplit dans un délicat équilibre entre la fidélité au modèle, au maître, et la distance irrévérencieuse vis-à-vis de celui-ci. Ainsi la parenté entre le livre I de Fénelon et celui d'Aragon est flagrante. On remarque tout d'abord une équivalence des séquences narratives qui peuvent aisément être symétriquement mises en regard. Dans les deux livres sont présents successivement la description de Calypso, l'arrivée du bateau des naufragés, le dialogue entre Calypso et Télémaque, le départ pour la grotte de la nymphe, la description de la grotte, la réception offerte par Calypso et ses compagnes aux deux héros, le récit de leurs malheurs, l'épisode en Sicile dans le royaume d'Aceste, le sacrifice sur le tombeau d'Anchise, le stratagème de Mentor qui sauve du péril les deux voyageurs et enfin le départ de Sicile qui clôt le livre premier de Fénelon et d'Aragon. À partir de cette fidélité première, Aragon s'écarte de son modèle, en faussant la signification de certains aspects fondamentaux de l'œuvre de Fénelon. On sait que Fénelon, avec ses *Aventures de Télémaque*, fait une œuvre pédagogique qu'il a entreprise en tant que précepteur du Duc de Bourgogne. Le Mentor d'Aragon, précepteur de Télémaque, est une caricature du pédagogue classique:

> Mentor qui avait horreur des enfants et que Calypso agaçait avait mis à profit tout ce temps pour construire à lui seul un navire et son gréement[2].

À la sagesse du maître et à la conséquente docilité de son élève, s'opposent, chez Aragon, le ridicule du vieillard et l'arrogance du jeune homme:

> Le masque de la vieillesse, ce n'est qu'un masque comme les autres, un prête-nom, un amusement, une supercherie grotesque de laquelle on devrait rire[3].

La mythologie qu'a fidèlement empruntée Fénelon à Homère est elle aussi soumise à la correction. Aragon conserve son appareil et son apparat, pour mieux la parodier. Ainsi, l'érotisme, bien évidemment absent de l'œuvre classique, occupe une place importante dans celle

2. Aragon, *Les Aventures de Télémaque*, Gallimard, 1966, p. 84-85.

3. *Ibid.*, p. 21.

d'Aragon. Calypso a tôt fait de séduire Mentor, qui retrouve sa verte jeunesse, tandis que Télémaque succombe aux charmes de la nymphe Eucharis:

> Languissante, voluptueuse, enflammée, Calypso brilla comme une pièce de monnaie dans l'herbe. Sa tête est penchée sur Mentor, et Mentor renversé au centre des caresses, dévore son amante, se mine, se consume, en la dévorant[4].

Le recours à l'anachronisme est un autre ressort de la parodie. Aragon reprend certains éléments classiques pour les dénaturer: l'arc d'Eucharis devient ainsi un «arc électrique»[5]. La description de la grotte de Calypso obéit au même procédé: quelque moulé qu'il soit sur le patron fénelonien, le *locus amoenus* mythologique et classique, revu par Aragon, devient le lieu de l'extravagance et de la bizarrerie, et non plus celui de l'harmonie et de l'équilibre:

> La grotte de la déesse s'ouvrait au penchant d'un coteau. Du seuil, on dominait la mer, plus déconcertante que les sautes du temps multicolore entre les rochers taillés à pic, ruisselants d'écume, sonores comme des tôles et, sur le dos des vagues, les grandes claques de l'aile des engoulevents. Du côté de l'île s'étendaient des régions surprenantes: une rivière descendait du ciel et s'accrochait en passant à des arbres fleuris d'oiseaux[6].

La mesure cède la place à la fantaisie, l'homme ne se reconnaît plus dans ce paysage d'où la convention a disparu. La belle nature est emplie de constructions aussi artificielles qu'incongrues, elle cesse d'être réelle pour devenir un fabuleux décor:

> Des châlets et des temples, des constructions inconnues, échafaudages de métal, tours de briques, palais de carton, bordaient, soutache lourde et tordue, des lacs de miel, des mers intérieures, des voies triomphales. [...] Le décor se continuait à l'horizon avec des cartes de géographie et des portants peu d'aplomb d'une chambre Louis-Philippe où dormaient des anges blonds et chastes comme le jour[7].

La parodie fait de «l'esthétique Dada» une esthétique anticlassique.

La modernisation du patron fénelonien est incontestablement un élément ludique, le plaisir qu'a pris Aragon à récrire Fénelon est partout perceptible. Ce parti-pris de l'anachronisme rapproche ainsi la parodie

4. *Ibid.*, p. 43.
5. *Ibid.*, p. 49.
6. *Ibid.*, p. 15.
7. *Ibid.*, p. 16.

du burlesque: Aragon traîte bien un sujet noble (*Les Aventures de Télémaque* de Fénelon) en style bas (anachronisme, érotisme...).

Mais c'est surtout la dialectique entre identité et altérité, mise en œuvre par la parodie, qui importe.

Pour parodier Fénelon, Aragon reste à la fois au plus près du texte et s'en écarte radicalement. C'est pourquoi la parodie est si proche de la citation: elle emprunte fidèlement pour déformer, perversement.

> La parodie la plus élégante, la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son contexte et de son niveau de dignité[8].

Ainsi *Les Aventures de Télémaque* apparaît comme une marquetterie de citations de Fénelon. Se démarquer du texte premier, c'est le reprendre, à la lettre, et l'altérer. Un exemple précis montrera cette parenté entre citation et parodie, et par là-même, entre écriture/récriture et lecture.

> Profitez d'un triste exemple. Après son naufrage, vous n'avez plus rien à espérer, ni pour le revoir, ni pour régner jamais dans l'île d'Ithaque après lui: consolez-vous de l'avoir perdu, puisque vous trouvez ici une divinité prête à vous rendre heureux, et un royaume, qu'elle vous offre[9]. (Fénelon)

> Prévenu par *un si triste exemple*, assuré de *ne plus revoir* Ulysse ni votre rocher natal, *consolez-vous de les avoir perdus*: acceptez, Télémaque, ma couche, *mon royaume* et la *divinité*[10]. (Aragon. On a souligné les termes qu'Aragon emprunte à Fénelon littéralement.)

Mais cette technique d'écriture elle-même procède d'un emprunt. À la source de *Télémaque*, il y a Fénelon, mais aussi Ducasse. Pratique irrévérencieuse, la parodie de Fénelon est aussi révérence à Lautréamont. Dans cette logique hypertextuelle, l'admiration et l'influence de Lautréamont ne peuvent s'exprimer que par sa récriture. La trace de Lautréamont se donne à lire, au livre VI par le pastiche que fait Aragon de son bestiaire:

> tout ce qui court dans le monde des imaginations, le monde désert des espaces inutilisés, le monde inconscient des bêtes à cornes, à plumes, à branchies, le vaste monde des regards aux germinations folles des peupliers ensemencés par la neige du vent, aux étreintes mortelles des araignées de grande taille, se précipita. [...] La chèvre de Mongolie qui dort en nous se réveilla. Les esturgeons coururent dans les veines. De la nuit des cheveux se levèrent les

8. G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 84.

9. Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Hachette, 1920, p. 23.

10. Aragon, *Les Aventures de Télémaque*, p. 19.

> cerfs et les oiseaux: chasse enfantine, visage obscur, les tendres tempêtes des regards se peuplèrent. La faune des orages levés par les chiens célestes aux dents d'éclairs, gala des sens désordonnés et perdus, ouvrit ses yeux d'inquiétude derrière les feuillages du temps. Les perce-oreilles dansèrent! les plongeons commencèrent une nuit sans fin: les boucs majestueux passèrent à l'horizon; les hermines aux mains noyées du calme glissèrent sur les tapis de mousse; les poissons rouges gémirent plus doucement que les femmes heureuses[11].

Si Fénelon est le monde dans lequel vient se couler l'invention d'Aragon, Lautréamont demeure le modèle premier: il est à l'origine de l'écriture hypertextuelle.

Pastiche, parodie et citations s'inscrivent dans le cadre de cette dialectique entre identité et altérité propre à l'archéologie de l'écriture aragonienne.

Un autre versant de l'intertextualité est la reprise par Aragon de textes qu'il a lui-même écrits. Avec ces autocitations, le texte s'ouvre, non plus sur l'écriture des autres, mais sur l'écriture d'Aragon, dans une forme de dialogue interne qui pourrait surprendre dans une œuvre liminaire. Et c'est là sans doute que demeure l'intérêt principal de ces autocitations. À peine a-t-il entrepris d'écrire, Aragon n'a de cesse de se récrire. Les fragments glissent d'une œuvre à l'autre, s'interpolent dans le texte, faisant éclater la limite et la clôture du livre, pour instaurer l'espace du Texte pluriel, de l'œuvre ouverte.

Qui ignorerait tout de l'œuvre d'Aragon, excepté *Les Aventures de Télémaque*, verrait sans hésitation en les autocitations une caractéristique du mouvement Dada. En effet, dans le livre II, Aragon cite littéralement et intégralement un manifeste Dada qu'il avait lui-même signé dans le numéro 15 de *Littérature*. Ce texte s'y intitulait «Système d'Introduction à une morale momentanée». Au livre III c'est un texte du numéro 13 de *Littérature* «Révélations sensationnelles» qui est cité. Les autocitations écartent définitivement le *Télémaque* d'Aragon de son modèle. Elles produisent une déflagration brutale dans le texte. Élément radicalement hétérogène, (alors que la parodie assimile son modèle), elles sont le dernier coup porté à une unité déjà fortement menacée par un dialogisme vertigineux. Mais elles sont, en elles-mêmes, un acte Dada: elles produisent une déflagration dans le texte dont elles compromettent la belle unité, elles sont une critique de la Tradition et de la Littérature, symbolisées ici par Fénelon. Les autocitations prennent le parti de la déconstruction contre celui de l'équilibre, construit pour perdurer.

Aussi l'autocitation s'inscrit-elle pleinement dans cette dialectique du même et de l'autre. Apparemment elle est reprise du même par le même,

11. *Ibid.*, p. 82-83.

plus fondamentalement, elle troue le texte, lui imposant une parole autre (ainsi au narrateur de *Télémaque* succède l'auteur des *Manifestes*). C'est à une même personne, celle de l'auteur, qu'elle impose le clivage entre identité et altérité. L'auteur devient lui-même pluriel; identique à lui-même, il ne l'est plus aux différentes instances productrices de ses livres. Aragon semble vouloir, dans *Les Aventures de Télémaque*, renforcer cette hétérogénéité, en soulignant délibérément l'aspect composite du texte. Plus que dans les romans à venir, le découpage et les coutures ou sutures entre les différents morceaux du texte sont apparents. Le texte n'est plus un continuum temporel et logique; il est une combinaison de fragments hétérogènes qui s'articulent, tant bien que mal, les uns aux autres. Le texte devient kaléïdoscope, puzzle. Le recours au même produit l'altération et l'altérité.

Voulant corriger Fénelon, Aragon fait donc œuvre Dada. Mais son texte refuse toute assertion catégorique. De même que Fénelon n'est à l'origine, que pour être dépassé, dans une visée dialectique semblable, le *Télémaque* Dada doit se nier lui-même pour se transmuter, par une alchimie du Verbe, en un *Télémaque* surréaliste.

> On ne s'est jamais autrement étonné qu'un tel livre ait été pour moi le résumé de ce que fut Dada au point de contenir dans la bouche des personnages divers, tous les manifestes de ce mouvement [...] Et comme la critique de Vauvenargues s'est progressivement transformée en critique de Dada, au point que la dernière page soit un exemple de ce qui allait pour nous (Breton, Soupault, Éluard et moi) s'y substituer, c'est-à-dire ce lyrisme de l'incontrôlable, qui n'avait pas encore de nom et devait de notre consentement en 1923 prendre le nom de surréalisme[12].

L'hypertextualité, dans *Les Aventures de Télémaque*, est donc un principe dialectique, qui produit une identité en mouvement, issue d'une altérité qu'elle est toujours destinée à retrouver. Elle montre avant tout combien pour Aragon le recours à l'autre est le support de la création et de l'invention. Cette nécessité de l'emprunt peut renvoyer, classiquement, au besoin d'une autorité qui légitime l'écriture. Une telle hypothèse, pour psychologique qu'elle soit, n'est pas sans fondement dans le cas d'Aragon. On se rappelle l'absence du Père dans le roman familial (si romanesque). Fénelon est cette figure double, maternelle et paternelle à la fois: emblème de l'autorité à laquelle il faut se référer pour pouvoir écrire, il symbolise aussi cette matrice de l'écriture qu'est l'apprentissage de la lecture. Dès lors, corriger Fénelon, c'est entrer dans le domaine de l'écriture, en renouant par un mouvement contradictoire, de reconnaissance et de rejet, avec l'écriture.

12. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, p. 16-17.

On ne saurait limiter *Les Aventures de Télémaque* à un «résumé de ce que fut Dada» ni à un acte de naissance du Surréalisme. L'archéologie de l'écriture, le rôle de la lecture et le statut du texte font bien plutôt des *Aventures de Télémaque* une œuvre-seuil. Expérimentant les différentes voies de l'intertextualité (parodie, pastiche, citations et autocitations), Aragon apprend à écrire en relisant le livre à l'origine de l'écriture: celui dans lequel il a appris à lire. Cette synthèse entre lecture et écriture sera une constante de la prose d'Aragon. L'écriture de la citation obligera toujours ses lecteurs à décrypter le texte sous le texte, à opérer une suture entre les différents éléments hétérogènes. Car cette œuvre redonne toutes ses lettres de noblesse à la lecture: l'unité du texte incombe finalement au lecteur, qui doit lier ce que l'écriture a d'abord séparé puis combiné.

Les Aventures de Télémaque annonce aussi le statut qu'auront les textes de *La Mise à mort, Blanche ou l'oubli* et *Théâtre/Roman*. Ces romans sont en effet des œuvres fragmentaires, composées de résidus de lectures et de répétitions de textes antérieurs.

L'écriture de la citation, moins qu'une attaque contre la Tradition et l'Art, est l'expression d'un sujet pour qui l'espace de la Bibliothèque est premier; à la désacralisation du livre (revendiquée du moins) fait place une sacralisation du texte. *Les Aventures de Télémaque* illustre avec force l'ambiguïté de l'attitude d'Aragon et sans doute de nombreux autres par rapport au Livre: il est à la fois désacralisé, rejeté, découpé, altéré. Il perd sa nécessité et son caractère d'«intouchable», puisqu'on le modifie, le récrit, le déplace. Mais, n'est-ce pas aussi une manière de le sacraliser plus que jamais, que de s'y reporter sans cesse? Car sans le Livre, sans la Bibliothèque, il semble qu'il n'y ait plus d'écriture possible. Torturé, découpé, lacéré et altéré, il l'est, pour être mieux vénéré.

Ainsi, le texte moderne est-il pris dans cette contradiction, dont a déjà conscience le jeune Aragon. Et peut-être n'est-il pas illégitime de rapprocher cette conception de l'écriture et du texte d'une attitude fréquente chez les surréalistes: à la fois iconoclaste et idolâtre, Aragon se cherche des ancêtres pour les critiquer, les corriger.

Nathalie Piégay