

Nedim GÜRSEL

Attaché de recherche au C.N.R.S.

PASTICHE ET PARODIE DANS «LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE» D'ARAGON

Les Aventures de Télémaque est certes le plus dadaïste de tous les livres d'Aragon. L'auteur y pousse l'esprit dada jusqu'à l'extrême, non seulement en insérant dans la trame du récit des manifestes dadaïstes publiés ailleurs, mais aussi (et surtout) en détournant une des oeuvres les plus moralisantes de la littérature française: **Les Aventures de Télémaque** de Fénelon. Ce détournement est rendu possible par un certain nombre de procédés dont l'essentiel se réduit à la parodie et au pastiche. Nous essayerons d'analyser le texte d'Aragon par rapport à son référent parodié (**Télémaque** de Fénelon) pour mieux souligner l'importance de la démarche intertextuelle d'Aragon. Car cette démarche qui se situe dans la lignée destructrice du Mouvement Dada amorce en fait une des constantes de l'écriture aragonienne. Une écriture qui se remet perpétuellement en cause, qui porte en elle sa propre critique, voire sa négation, et qui s'élabore (souvent) à partir d'une réécriture. Dans le cas précis des **Aventures de Télémaque**, la transformation critique de Fénelon par Aragon (ce que nous venons d'appeler le **détournement**) est basée essentiellement sur la parodie, mais aussi sur d'autres modes de l'intertextualité. Il faut noter qu'il s'agit là d'un procédé moderne qui s'enracine d'une part dans la tradition du travestissement burlesque au XVIIIème siècle, et d'autre part dans le mouvement contestataire du groupe Dada¹.

(1) **Le Lutin de Boileau** et **Le Virgile Travesti** de Scarron (XVIIe s.) mis à part, nous avons au XVIIIème siècle deux oeuvres de jeunesse de Marivaux qui parodient Homère: **L'Iliade travesti** et **Télémaque travesti**. Ce dernier raconte l'histoire d'un jeune homme qui se prend pour Télémaque, un peu à la manière de Don Quichotte. Obsédés par **Les Aventures de Télémaque** de Fénelon, un jeune homme d'Orléans et son oncle partent à la recherche du père, officier disparu en Hongrie. Il s'agit là d'une parodie de Fénelon, sans doute la première qui ait été faite jusque-là. Notons qu'Aragon ne mentionne jamais cette oeuvre qui va pourtant dans le même sens que son **Télémaque**, ne serait-ce que dans l'utilisation de la parodie comme procédé de détournement d'un texte sérieux.

Publié en 1922, donc bien après **Feu de Joie** et **Anicet**, **Les Aventures de Télémaque** fut commencé très tôt, juste avant la période parisienne de Dada. Aragon tient à le préciser quarante ans plus tard dans **J'Abats mon jeu**:

«A Sarrebrück j'avais commencé à écrire **Les Aventures de Télémaque**... qui ne devait pas du tout être ce que c'est devenu, mais se passer là, dans le **Saargebiet**, avec un jeune militaire qui me ressemblait comme une **Nuit de décembre** et qui s'appelait Télémaque... et puis mes amis d'alors estimèrent que ça manquait de dignité, alors j'ai fait un Télémaque à l'antique, croisement de Fénelon et de Dada» (op. cit. E. F. R p. 120-121)

Cette juxtaposition de deux noms contradictoires (Fénelon et Dada) dans la bouche d'Aragon n'a rien d'étonnant. Car le «croisement» dont il parle n'est pas une rencontre fortuite. En choisissant pour cible Fénelon, il vise plusieurs objectifs à la fois. D'abord il règle par ce choix un vieux compte. Ayant appris à lire dans **Télémaque**, il prend ses distances vis à vis d'une lecture qu'il considère désormais comme sa mauvaise conscience:

«J'ai bien passé la moitié de ma vie à lire (...) Il faut que je l'avoue, je n'ai pas commencé par les livres d'enfants: on m'a appris à lire dans le **Télémaque** de Fénelon.» (ibid. p. 70)

Et :

«La personne qui m'apprit à lire avait, comme si j'étais le duc de Bourgogne, choisi de me faire déchiffrer jour par jour le **Télémaque** de Fénelon. En 1919, quand j'étais à Sarrebrück, ou à Neunkirchen, j'ai entrepris mon Télémaque à moi.» (**Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit**, éd. Albert Skira, p. 19)

Dans l'expression «mon Télémaque à moi» il n'y a pas seulement un défi lancé à Fénelon. Le thème homérique de Télémaque utilisé par Fénelon au XVII^{ème} siècle pour l'éducation de son élève, le duc de Bourgogne, a été repris au début du XX^{ème} siècle par un auteur très en vogue aujourd'hui. Nous voulons parler de Joyce. **Ulysses**, achevé en 1921 relate l'odyssée de son jeune héros, Stephen Dedalus, à travers la ville de Dublin. Les références implicites et explicites à Homère sont très nombreuses dans le texte de Joyce. L'auteur ne conserve certes pas le texte initial tel qu'il est;

il le transpose dans L'Irlande du XX^{ème} siècle en changeant aussi bien les personnages que les lieux. Mais il garde la structure du texte homérique, ne serait-ce que dans l'organisation des chapitres. Il se sert également des titres homériques qui commencent par «Télémaque» et finissent par «Pénélope». Calypso, Cyclope, Sirènes existent bel et bien chez Joyce sous de multiples formes. Ainsi le titre «Circe» correspond par exemple à la scène au bordel et «Ithaque» à celle de la maison. Une étude portant sur la parodie de Homère dans *Ulysses* de Joyce révélerait beaucoup de points intéressants. Aragon a été un des premiers à remarquer ce caractère intertextuel de l'oeuvre de Joyce. Il en parle dans *Les Incipit* pour mettre les choses au point, mais aussi pour mieux souligner la modernité de son livre qui parodie l'oeuvre de Fénelon greffée sur celle de Homère²:

«C'est à peu près au moment où je remis à Gaston Gallimard mon manuscrit (avril 1921) que, sur le conseil de John Rodker, je m'étais mis à lire dans *Little Review* de New-York ce qui y parut de l'*Ulysses* de Joyce, dans le texte anglais. A vrai dire, malgré son titre grec, qui n'y était en rien justifié, en ce temps là personne ne savait, ne pouvait savoir, ne pouvait lire l'*Odyssée* dans ce texte qui rien ne déchiffre de Dublin, ne pouvait reconnaître dans Stephen Dedalus le jeune Télémaque et pas plus moi qu'un autre.» (*Les Incipit*, op. cit. pp 21—22—23)

A part *Ulysses* de Joyce dont Aragon prit connaissance dès sa publication en anglais, un autre ouvrage traitant ironiquement du mythe antique de l'*Odyssée* venait de paraître en France: *Elpéonor* de Jean Giraudoux. (La première version d'*Elpéonor* date de 1908, et une seconde édition augmentée parut en 1919). Mais l'utilisation de la parodie par Aragon comme moyen de détournement d'un texte sérieux prend source à notre avis dans ses tout premiers essais parus à partir de 1918 dans la revue *Sic* sous le titre de «Critiques Synthétiques». Ces textes mettent en place une forme particulière de critique s'efforçant de donner, sans commentaire discursif, une évaluation à la façon d'un pastiche condensé. Aragon

(2) Mais si l'on croit Jeanne-Lydie Goré, *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon en leurs épisodes principaux sont plus un reflet de l'*Enéide* que de l'*Odyssée* elle-même. (cf. «Introduction à *Télémaque*» éd. Garnier-Flammariion, p. 32)

imité le style des écrivains dont il parle (Apollinaire, Claudel, Bloy, Whitman, Cendrars, Jacob, Giradoux) sans pour autant se moquer d'eux. L'ironie y est presque toujours absente. Mais au lieu de signaler ouvertement leurs procédés de style, il les reproduit de l'intérieur en essayant d'écrire, puis de les critiquer à leur manière. Il aborde ainsi, dès ses débuts en littérature, un des problèmes les plus importants de l'écriture moderne: celui de l'intertextualité.

Le terme d'intertextualité a été proposé pour la première fois par Julia Kristeva dans *Semiotike, Recherches pour une sémanalyse* :

«Le texte est une permutation de textes, une intertextualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent» (op. cit. éd. du Seuil, p. 113).

L'auteur conçoit tout texte littéraire comme une «mosaïque de citations», comme «absorption et transformation» d'un autre texte. Tzvetan Todorov, quant à lui, cerne la même notion d'une façon plus claire et plus didactique:

«C'est une illusion de croire que l'oeuvre a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers littéraire peuplé par les oeuvres déjà existantes et c'est là qu'elle s'intègre. Chaque oeuvre d'art entre dans des rapports complexes avec les oeuvres du passé qui forment, suivant les époques, différentes hiérarchies» («Les Catégories du récit littéraire», in *Communications*, no. 8, p. 126)

Toutefois, il ne suffit pas d'admettre a priori qu'un texte est toujours connecté, dans son surgissement même, avec d'autres qui le précèdent. Il faut insister sur le caractère double de ce processus, à la fois de prélèvement et de transformation, ainsi que le fait J. Kristeva:

«Le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes: il est une écriture-réplique (fonction ou négation) d'un autre (des autres) texte(s). Par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, et la société s'écrit dans le texte. (...) Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes: toute séquence se fait par rapport à une autre provenant d'un autre corpus, de sorte que toute séquence est doublement orientée: vers l'acte de la réminiscence (évoocation

«d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture)» (op. cit. pp. 181-182)

Dans **Les Aventures de Télémaque**, nous avons ce double caractère d'intertextualité dont parle Kristeva. Le texte d'Aragon est à la fois évocation et transformation de l'écriture de Fénelon. Il se crée ainsi, autour de l'écriture d'Aragon, un espace textuel multiple qui s'étend de la morale du XVIIIème siècle jusqu'au Mouvement Dada. L'évocation de Fénelon par rapport à une lecture d'enfance est suivie d'une transformation, celle du discours du Mentor qui ne cesse de formuler les principes dadaïstes.

Dans cette perspective de l'intertextualité, une approche des **Aventures de Télémaque** doit privilégier à notre avis l'étude de la parodie. Car le texte parodique est, par définition, un texte construit avec d'autres textes, s'élaborant à la fois par eux et contre eux. De plus, la transformation qui s'opère au niveau intertextuel est la condition **sine qua non** de toute parodie. Car la parodie n'existe que dans la relation caricaturale (critique) qu'un texte entretient avec son référent parodié. Le regard intertextuel est donc, avant tout, un regard critique (sans ou avec ironie) et c'est ce qui le définit. Nous essayerons donc de mettre l'accent sur le caractère parodique des **Aventures de Télémaque**.

Le Petit Robert propose à l'article «parodie» la définition suivante: «imitation burlesque (d'une oeuvre sérieuse): Le Virgile travesti de Scarron est une parodie de **l'Énéide**.» Cette définition, quoique trop restrictive, met en évidence l'essentiel du processus parodique, à savoir l'imitation, la nature double du rapport au référent (que nous avons nommé le «parodié», le texte imitatif étant lui-même désigné comme parodiant). Mais l'imitation fonde plutôt le pastiche que la parodie. En fait, la parodie n'imité pas un texte, elle le longe soit pour le détourner, soit pour lui imposer une série de transformations convergentes.

«Si la parodie n'imité pas un texte, c'est parce qu'il est impossible d'imiter un texte. On ne peut imiter qu'un style, un genre. Imiter, en littérature, suppose toujours la constitution préalable d'un modèle de compétence dont chaque acte d'imitation sera une performance particulière. Une fois qu'on a saisi le style d'un écrivain, on peut produire dans ce style un nombre illimité d'énon-

«cés» dit Gérard Genette. (Notes inédites du séminaire, fait à L'École Pratique des Hautes Etudes, 1977-1978, sur les intertextualités).

Nous définirons donc le texte parodiant comme une transposition par rapport au texte parodié, comme un détournement de ce texte plutôt que comme son imitation. Mais dans toute parodie il y a du pastiche, puisque le style de l'auteur parodié est imité en même temps que son texte est détourné. Le début des **Aventures de Télémaque** est un parfait exemple de la coexistence du pastiche et de la parodie. Aragon parodie **Le Télémaque** de Fénelon (une oeuvre) tout en pastichant le style de son auteur. Ainsi le procédé parodique prend appui sur la caricature au référent parodié mais ne se confond pas avec le pastiche qui, lui, ne concerne que le style de Fénelon en tant que marque personnelle de l'individu - écrivain. On remarquera que l'écriture d'Aragon se définit à la fois comme écart et comme similitude par rapport à celle de Fénelon. C'est dans ce double rapport (affirmation/négation) que réside la spécificité intertextuelle du livre. Nous reprenons ci-dessous, l'un à côté de l'autre, les premiers paragraphes des oeuvres de Fénelon et d'Aragon de façon à ce qu'on puisse les comparer simultanément:

«Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse. Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse d'être immortelle. Sa grotte ne résonnait plus de son chant; les nymphes qui la servaient n'osaient lui parler. Elle se promenait souvent seule sur les gazons fleuris dont un printemps éternel bordait son île: mais ces beaux lieux, loin de modérer sa douleur, ne faisaient que lui rappeler le triste souvenir d'Ulysse, qu'elle y avait vu tant de fois auprès d'elle. Souvent elle demeurait immobile sur le rivage de la mer, qu'elle arrosait de ses larmes, et elle était sans cesse tournée vers le côté où le vaisseau d'Ulysse, fendant les ondes, avait disparu à ses yeux.

Tout à coup, elle aperçut les débris d'un navire qui venait de faire naufrage, des bancs de ra-

«Calypso comme un coquillage au bord de la mer répétait inconsolablement le nom d'Ulysse à l'écume qui emporte les navires.

Dans sa douleur elle s'oubliait immortelle. Les mouettes qui la servaient s'envolaient à son approche de peur d'être consumées par le feu de ses lamentations. Le rire des prés, le cri des graviers fins, toutes les caresses du paysage rendaient plus cruelle à la déesse l'absence de celui qui les lui avait enseignées. A quoi bon porter ses regards à l'infini, si l'on n'y doit rencontrer que les plaines amères du désespoir? En vain les rivages de l'île fleurissaient-ils au passage de leur souveraine, elle ne prêtait attention qu'au cours stupide des marées.

meurs mis en pièces, des rames écartées çà et là sur le sable, un gouvernail, un mât, des cordages flottant sur la côte; puis elle découvre de loin deux hommes, dont l'un paraissait âgé; l'autre, quoique jeune, ressemblait à Ulysse. Il avait sa douceur et sa fierté, avec sa taille et sa démarche majestueuse. La déesse comprit que c'était Télémaque, fils de ce héros. Mais quoique les dieux surpassent de loin en connaissance tous les hommes, elle ne put découvrir qui était cet homme vénérable dont Télémaque était accompagné: c'est que les dieux supérieurs cachent aux inférieurs tout ce qu'il leur plaît; et Minerve, qui accompagnait Télémaque sous la figure de Mentor, ne voulait pas être connue de Calypso.»

(Les Aventures de Télémaque.
Fénelon, éd. Garnier-Flammarion.
pp.65-66)

Le démarquage d'Aragon est d'abord très net, puis l'écart entre les deux textes s'accroît au fur et à mesure que le texte parodiant se réfère aux images poétiques modernes calquées en quelque sorte sur la description conventionnelle de la nature faite par Fénelon. Tout en imitant le style de Fénelon, Aragon se sert de son propre lexique. Ou plutôt il emprunte quelques concepts au lexique de la philosophie moderne. Par exemple il suffit qu'il introduise des mots ayant une connotation philosophique comme «abstraction» et «entité», ou une image surprenante comme «caresses du paysage» pour que le texte de Fénelon perde toute sa valeur rhétorique. L'ironie qui va souvent de pair avec l'érotisme chez Aragon s'impose ici dès le second paragraphe: «Télémaque qui n'avait encore courbé aucune femme dans ses bras.»

Aragon emprunte à Fénelon quatre personnages principaux et l'essentiel de l'action contenue dans le premier et le sixième livres. Télémaque, accompagné de son précepteur Mentor, débarque dans

Un bateau vint opportunément se briser aux pieds de Calypso. Il en sortit deux abstractions. La première n'avait pas vingt ans et ressemblait si parfaitement à Ulysse que les branches mêmes des arbustes, à la manière dont il les plia, reconnurent Télémaque, son fils, qui n'avait encore courbé aucune femme dans ses bras. La seconde entité n'était compréhensible ni pour le sable des allées ni pour la déesse désolée ni pour le printemps éternel qui régnait sur ces contrées fabuleuses: on ne pouvait reconnaître Minerve sous les traits du vieillard Mentor, fût-on nymphe ou divinité plus haute.»
(Les Aventures de Télémaque.
Aragon, éd. Gallimard, sec. éd.
1966, pp.13-14)

Ogyvie, fait le récit de ses aventures à la manière homérique et voit Calypso, puis Eucharis s'éprendre de lui. De même que chez Fénelon il y a volonté didactique: la moindre péripétie s'accompagne d'un commentaire édifiant et s'achève en démonstration de valeurs. Mais alors que le Mentor de Fénelon s'efforce à former la conscience morale de son disciple d'après les principes chrétiens, le Mentor d'Aragon enseigne le nihilisme Dada. Ainsi il devient un précepteur dada dont le discours subversif inverse celui de Mentor qui prêche la sagesse chez Fénelon. De plus, ici, la pudeur fénelonienne cède la place à l'érotisme. Aragon fait de Mentor (ce Mentor qui protège la vertu de Télémaque contre les charmes de Calypso) un grand libertin. Quant à Télémaque qui est l'exemple même du jeune prince bien éduqué chez Fénelon (le futur roi doit le prendre comme modèle) il partage son lit avec deux femmes à la fois.

«L'idéal de Fénelon, conçu selon la société de son temps, est exactement le contraire de l'émancipation féminine, écrit R. Pomeau avant de le citer: (La femme forte file, se renferme dans son ménage, se tait, croit et obéit(...) Renfermez-la dans les bornes de sa condition (...) Formez son esprit pour les choses qu'elle doit faire toute sa vie)» **Littérature Française**, volume III, éd. Arthaud p. 167)

L'interdit sexuel proné par Fénelon, l'idéal moral du XVIIème siècle qu'incarne Mentor sont bafoués par Aragon. Par exemple lorsque son héros apprend que la nymphe Eucharis lui a donné un fils, il arrache l'enfant à la «vache à rubans» (comprenez sa nourrice) et le jette sur les rochers, mais hors de sa vue, pour ne pas salir le paysage.

«Miso fut lancé en l'air si rapidement que la nourrice n'eut pas le temps de s'arracher les cornes. Il se balança au-dessus de la mer, et alla s'abattre hors de vue pour ne pas salir le paysage. On dit que Jupiter changea la victime en nuage, mais ce n'est pas certain.» (op. cit. p. 87)

Chez Aragon l'ironie a souvent la fonction de démanteler la rigueur d'un autre texte, de lui ajouter une dimension critique. Nous sentons l'auteur derrière chaque mot repris chez Fénelon. Il y est avec sa propre conception du monde, sa logique et son sens du

ridicule. Et pourtant il demeure invisible, inidentifiable, jusqu'à ce qu'il retourne l'ironie contre lui-même, tel dans le passage suivant:

- «— Ta bouche est pleine d'étoiles, ris un peu.
- Je n'ose pas.
- Tes lèvres sont des étés.
- Ah! C'est beau comme au théâtre

.....

'Comment s'appelle donc cette pièce?' demanda Télémaque en bâillant.

Eucharis répondit: «Les Aventures de Télémaque, mon chéri.» (op. cit. pp. 49 et 53)

L'emploi du cliché «c'est beau comme au théâtre» implique une distance.. Aragon, au lieu de se créer un style personnel, recourt à une langue déjà travaillée et usée. Il se sert exprès de tournures toutes faites, d'associations préétablies pour montrer le caractère figé du discours dit «littéraire». Ainsi, par le fait même de s'en servir, il le tourne en dérision.

Nous avons suffisamment insisté sur le caractère parodique des **Aventures de Télémaque**, sans montrer toutefois les principaux mécanismes de cette forme d'intertextualité. Nous l'avons déjà dit: un texte peut être qualifié de parodique à partir du moment où il s'instaure en écart face à un modèle déterminé qu'il déforme. Cette déformation est caricaturale, voire ironique. Pour ce faire, l'auteur du texte parodiant doit recourir à un certain nombre de procédés dont les plus importants sont:

la suppression et / ou adjonction, grossissement et / ou rétrécissement, inversion, déplacement. (cf. pour cette classification: «Le Mécanisme parodique» in **Du Lieu commun à la parodie**, Claude Bouché, éd. Larousse Université, p. 48)

Suppression et / ou adjonction :

Il s'agit pour le texte parodiant d'éliminer un ou plusieurs passages, ou personnages, essentiels dans le texte parodié, ou au contraire d'adjoindre à celui-ci des épisodes, des personnages, etc.. Le plus souvent ces deux mécanismes vont de pair et l'on pourrait parler alors de suppression - adjonction, comme c'est le cas chez Aragon. L'auteur recourt en effet soit à la suppression (pour

réduire) soit à l'adjonction (pour enrichir) le texte de Fénelon. Ainsi, comme nous l'avons signalé plus haut, il n'a gardé des seize livres de Fénelon que certains épisodes contenus dans les premier et sixième livres. Mais par ailleurs, il a enrichi et transformé le texte en y ajoutant ses propres épisodes qui sont pour la plupart des reflets du monde moderne, par exemple, l'épisode de «trois bouteilles apportées par les flots du temps» que Télémaque reçoit en cadeau lors d'un banquet offert par Calypso (p. 58). Les messages contenus dans ces bouteilles parlent des problèmes scientifiques et esthétiques qui étaient à l'ordre du jour au début du XXème siècle.

Grossissement et / ou rétrécissement :

Ce mécanisme repose soit sur l'exagération soit au contraire sur la minimisation (et souvent les deux à la fois selon la perspective choisie) de certains éléments isolés. Ce procédé est en quelque sorte une litote du premier procédé envisagé (la suppression-adjonction), le soulignement ou l'effacement des éléments marqués n'étant ici que partiels au lieu d'être complets. Par exemple Télémaque ne respecte plus son maître, l'irréprochable Mentor de Fénelon, après l'avoir surpris avec Calypso.

Inversion

Il s'agit ici, au contraire, d'une sorte de systématisation d'un procédé de suppression-adjonction; les caractères de l'action, des personnages, des cadres sont volontairement invertis, tout ce qui est noble ou élevé se trouvant rabaissé, désacralisé, bref tourné en dérision. Ici on rejoint la définition qu'Aristote donnait de la parodie dans sa **Poétique**³. Les scènes érotiques que nous avons citées plus haut, ou le discours moralisant de Mentor inversé de l'intérieur même par une négation grammaticale illustrent parfaitement le procédé d'inversion.

Déplacement

On peut regrouper sous cette catégorie une série de mécanismes qui ont tous pour motif principal la transformation,

(3) Aristote considère la parodie du point de vue étymologique (chanter à côté) comme une altération volontaire de la ligne d'un chant. Donc, par extension, comme la déformation d'un texte poétique. (Cf. supra les notes inédites du séminaire de Genette)

condition *sine qua non* de toute parodie. Il faut distinguer deux types principaux de déplacement. Le déplacement chronologique (dans ce cas on a affaire à l'anachronisme) et le déplacement spatial (dans ce cas il s'agit de ce qu'on peut nommer le saugrenu). Tous les deux cas sont très fréquents dans *Les Aventures de Télémaque*. Aragon se sert souvent de l'effet de surprise que produisent l'anachronisme et le saugrenu. Ainsi il rejoint le modernisme comme effet de surprise prôné par Apollinaire dans *L'Esprit nouveau*. Au moment où nous croyons être transportés dans l'île de Calypso, un détail, un détour de la phrase nous ramène au temps du Mouvement Dada.

La comparaison des passages où Fénelon et Aragon décrivent, chacun à sa manière, la grotte de Calypso, pourrait être fort intéressante de ce point de vue. Car elle révélerait non seulement le procédé de déplacement basé sur l'anachronisme et le saugrenu, mais aussi l'écart qui existe entre les conceptions du monde des deux auteurs.

«La grotte de la déesse était sur le penchant d'une colline. De là on découvrait la mer, quelquefois follement irritée contre les rochers, où elle se brisait en gémissant, et élevant ses vagues comme des montagnes.

D'un autre côté on voyait une rivière où se formaient des îles bordées de tilleuls fleuris et de hauts peupliers qui portaient leurs têtes superbes jusque dans les nues. Les divers canaux qui formaient les îles semblaient se jouer dans la campagne: les uns roulaient leurs eaux claires avec rapidité; d'autres avaient une eau paisible et dormante; d'autres, par de longs détours, revenaient sur leurs pas, comme pour remonter vers leur source, et semblaient ne pouvoir quitter ces bords enchantés. On apercevait de loin des collines et des montagnes qui se perdaient dans les nues et dont la figure bizarre formait un horizon

«La grotte de la déesse s'ouvrait au penchant d'un coteau. Du seuil, on dominait la mer, plus déconcertante que les sautes du temtemps 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 engoulevants. Du côté de l'île s'étendaient des régions surprenantes: une rivière descendait du ciel et s'aecrchait en passant à des arbres fleuris d'oiseaux; des cnalets et des temples, des constructions inconnues, échafaudages de métal, tours de brique, palais de carton, bordaient, soutaché lourde et tordue, des lacs de miel, des mers intérieures, des voies triomphales; des forêts pénétraient en coin dans des villes impossibles, tandis que leurs chevelures se perdaient parmi les nuages; le sol se perdait par-ci par-là au niveau de mines précieuses, d'où jaillissait la lumi-

à souhait pour le plaisir des yeux. Les montagnes voisines étaient ouvertes de pampre vert, qui pendait en festons: le raisin, plus éclatant que la pourpre, ne pouvait se cacher sous les feuilles, et la vigne était accablée sous son fruit. Le figuier, l'olivier, le grenadier et tous les autres arbres couvraient la campagne et en faisaient un grand jardin.

(Les Aventures de Télémaque, Fénelon, op.cit.p.68)

ère du paysage, le grand air disloquait les montagnes et des nappes de feu dansaient sur les hauteurs; les lampes-pigeons chantaient dans les volières et, parmi les tombeaux, les bâtiments, les vignobles, des animaux plus étranges que le rêve se promenaient avec lenteur. Le décor se continuait à l'horizon avec des cartes de géographie et les portants peu d'aplomb d'une chambre Louis - Philippe où dormaient des anges blonds et chastes comme le jour »

(Les Aventures de Télémaque Aragon, op.cit.p.16)

Ces deux textes renvoient à deux esthétiques radicalement différentes, l'une tendant vers un idéal pastoral l'autre vers un merveilleux moderne. Chez Fénelon la nature est un grand jardin paradisiaque qui rappelle les parcs de Versailles⁴. Elle reflète le rapport rassurant, établi une fois pour toute entre l'homme et l'univers. Le monde de Fénelon, comme Mentor le souligne ironiquement, est ordonné par Dieu. Il est donc harmonieux et équilibré, à l'opposé de celui que présente Aragon grâce à l'emploi de ce qu'il appellera plus tard dans **Le Paysan de Paris** «le stupéfiant image». Aragon conserve ironiquement le paysage, fait semblant de reprendre la description des «beautés naturelles» faite par Fénelon. Mais, en fait, il nous introduit dans l'univers du saugrenu qu'il considère comme le support du «moderne style», dans le cadre de sa «mythologie moderne» où le règne du végétal a presque entièrement disparu. Des «villes impossibles», des «constructions inconnues», des «échafaudages de métal», des «tours de brique», des «palais de carton» s'entassent pêle-mêle comme dans un tableau dadaïste. Nous sommes en présence d'une nature dénaturée, presque irréelle. Les perspectives y sont renversées. Les

(4) «Cet homme d'action (Fénelon), ce familier de Versailles, l'auteur des lettres de direction si fortement individualisées, ne voit la nature que sous une forme exemplaire et universelle». («Introduction à Télémaque», J.L. Goré, op. cit. p.29)

rievres descendent du ciel et la lumi6re jaillit au niveau du sol. Il s'agit dans le texte d'Aragon d'une sorte d'illumination dont le caract6re rimbaldien s'explique par une r6f6rence directe aux **Illuminations**. La phrase «Des animaux plus 6tranges que le r6ve se promenaient» renvoie en fait 6 «Des b6tes, d'une 6l6gance fabuleuse circulaient» de Rimbaud. (**Illuminations**, 6d. Garnier, «Enfance» p. 256). Aragon souligne la th66tralit6 du paysage qu'il d6crit en employant des mots comme «d6cor» ou «cartes de g6ographie». Ainsi la mise en sc6ne arbitraire qu'il essaie de greffer sur le texte de F6nelon s'ach6ve par une vision bourgeoise et inattendue: une chambre Louis - Philippe o6 dorment «des anges blonds et chastes comme le jour».

Le d6tournement du texte de F6nelon par certains proc6d6s intertextuels place **Les Aventures de T6l6maque** d'Aragon au centre m6me du d6bat sur le modernisme des ann6es vingt. Il est vrai qu'Aragon pousse, dans ce livre, l'esprit liquidateur de Dada jusqu'6 la liquidation de Dada m6me. Mais cet exc6s de nihilisme, cette n6gation de la n6gation dada6ste ouvrira la voie au surr6alisme. **Les Aventures de T6l6maque** amorce d6j6 la rupture, devenue n6cessaire, avec un mouvement qui s'est condamn6 lui-m6me. Avec le d6passement de Dada, tel qu'il est con6u dans le dernier chapitre des **Aventures de T6l6maque**, de nouvelles exp6rimentations seront d6sormais possibles.

N. GÜRSEL

ÖZET

Bu incelemede, yazınbilimin en önemli sorunlarından **betiklerarası özellikler** olgusuna yönelen N. Gürsel, çözümleme örneđi olarak Aragon'un **Les Aventures de T6l6maque** adlı yapıtıyla F6nelon'un aynı adlı yapıtını ele almakta, söz konusu özelliklerin bu yapıtlarda iki temel yöntemle ger6ekleştirdini vurgulamaktadır: 1. **Yansılama** (parodie); 2. **Öykünme** (pastiche).

N. G.'in gözlemlerine göre, Aragon bir yandan F6nelon'un yapıtını dönüştürmüştü (yansılama), öte yandan da F6nelon'un anlatım özelliklerinden esinlenmiştir (öykünme). Bu açıdan Aragon'un yapıtı F6nelon'un yapıtından hem uzaklaşır, hem de onu andırır: **Yadsıma/Benimseme**. N. G. incelemesinin daha sonraki bölümlerinde her iki yöntemle ilişkin örnekler vermekte, bu arada özellikle **yansılama** yöntemini dizeleştirerek sunmakta ve Dadacılığın en güçlü örneklerinden sayılan **Les Aventures de T6l6maque**'in (Aragon) aynı zamanda ger6eküstücülüğün yolunu açan bir yapıt olduğunu da belirtmektedir.