

Pascal Durand

* SEMEPLASMES (SURREALISTES),
OU AUTRES

à Paul Henderickx.

Il y a aussi les idées en forme de boîtes à sardines. (1)

L'aventure surréaliste de Raymond Queneau (au sens où l'on a «une aventure», une relation hâtive – mais il en est qui marquent un parcours, ne serait-ce qu'*en creux*) est à ce jour encore trop mal connue (2) et, du reste, un tel sujet trop vaste en cette circonstance de colloque abondé pour que je me risque à la détailler, encore moins à l'analyser sous plusieurs aspects. De façon plus restreinte, je me propose d'interroger les rapports de Queneau poète (publié), en particulier celui des *Ziaux* et de *Marine* (3), avec *le régime rhétorique* du surréalisme, pour ce qu'il a, parfois peu parfois prou, participé aux activités du mouvement (entre 1924 et 1929) et surtout pour ce qu'un poète écrivant dans ces années-là ne pouvait pas ne pas se situer par rapport à lui. Dans l'adhésion, l'indifférence ou le refus. Ou la rupture.

Qu'entendre par «régime rhétorique»? Depuis quelques temps, en somme depuis qu'entre histoire et formes littéraires tendent à se jeter des ponts plus ou moins solides, on s'avise de ce qu'un moyen efficace d'opérer un classement parmi les mouvements poétiques qui se succèdent et se chevauchent consiste dans le repérage, à travers leur production, de constantes formelles qui peuvent concerner tant

le dispositif prosodique que l'appareil rhétorique. Pratiquement, il s'agit de déterminer, sur base à la fois des textes et des éventuels discours programmatiques, selon quelle *dominance* rhétorique se déploie un courant littéraire, sans que la démarche, bien sûr, ne tende à oblitérer la diversité des formes et techniques qui lui sont propres. De la sorte, si l'on creuse au-delà de l'«image», concept flou qui a condamné nombre d'études stylistiques à l'approximation en frappant d'indistinction des faits textuels souvent multiformes et irréductibles, on observe, par exemple et pour s'en tenir au registre des métrasèmes⁽⁴⁾, que le romantisme gravite autour d'un puissant métaphorocentrisme, que Baudelaire, par ailleurs, divise et rassemble à la fois son œuvre sous le signe éminemment dialectique de l'oxymoron, ou que les symbolistes, Mallarmé en tête, se focalisent sur la synecdoque et se déplacent surtout par subtiles métonymies.

Soit. Mézalors?

Certes l'intérêt d'une telle approche serait bien mince s'il ne résidait qu'en un classement, si rigoureux soit-il, et la méthode bien coûteuse si elle ne devait aboutir qu'à entériner quelques découpages historiques. Essentiellement double, l'enjeu se situe au-delà de ces travaux d'arpenteur :

1) Outre au fait que l'analyse de l'usage rhétorique d'un écrivain, d'un groupe, ouvre une voie royale à la compréhension de la spécificité de leur travail, il touche en premier lieu à ce que la forme, en elle-même, constitue pour eux un enjeu fondamental, ce qu'attestent assez les polémiques qui les opposent quant au privilège (ou l'anathème) à donner à l'une ou l'autre (qu'on songe par exemple au différend Parnasse/romantisme). L'examen du régime rhétorique permettrait donc d'approcher l'une des modalités des luttes concurrentielles. Cet aspect ne retiendra pas davantage mon attention (ni la vôtre) aujourd'hui;

2) D'autre part, et ceci tracera l'horizon rhétorique de mon propos, l'enjeu de la démarche s'inscrit au cœur même de la question (problématique) du *sens de la forme* et, en particulier, de la trame idéologique (au sens large) qui sous-tend le tissu rhétorique. Par rapport au code langagier dont on a souligné plus d'une fois (Greimas, Barthes, Baudrillard et d'autres) qu'il transmet une *vision du monde* en instituant, notamment, une déconstruction paradigmatique de celui-ci, l'usage rhétorique peut apparaître comme une *parole*, d'emblée oblique, disant et dévoilant, dans son travail sur la langue, une certaine relation au réel déjà réglé par et inscrit dans le système de la langue. Dominant un régime rhétorique, *tel type* de figure recouvrirait donc, outre un sens obtus, un contenu idéologique latent. (Sous cet angle, les polémiques quant aux modes d'écriture emporteraient d'autres enjeux que purement formels : il n'est pas de forme innocente), Cela dit, tout le problème est de cerner la validité *in abstracto* de cette hypothèse : y a-t-il un «éthos idéologique» de la figure ou dépend-il uniquement de l'occurrence contextuelle de celle-ci? Question ouverte que je laisse en suspens pour serrer au plus près notre sujet et tenter de l'argumenter à la lumière de la pratique quenienne.

Mais à vrai dire mes compagnons incertains et naïfs vivaient peu et leur affranchissement ne se manifestait guère que dans le domaine de la métaphore ou de l'antonomase. (5).

Le surréalisme, on le sait, s'annonce en fanfares sous le règne de la métaphore reine, tout au moins de l'«image analogique» abstraction faite, de préférence, du «comme». Du *Manifeste* de 1924 à *Signe ascendant*, les discours théoriques foisonnent qui célèbrent la déesse Analogie comme présidant aux constantes réussites de l'écriture surréaliste, lesquelles proviennent de ce qu'en dépit de l'arbitraire de leur production, ses métaphores recèlent en sous-main une justesse, une pertinence jamais démenties. Entendez ici la voix prophétique de Breton qui n'hésita souvent pas à s'instituer l'exégète de ses propres textes (dans *l'Amour fou* ou *les Vases communicants*, par exemple) afin de décrypter l'imparable *nécessité* de leur progression rhétorique. Cette célébration de la métaphore est d'autant plus significative, en fait d'idéologie, qu'elle s'accompagne d'un dédain et d'une proscription des autres figures. Dédain : «Il est bien entendu qu'au près de celles-ci (comparaison, métaphore) les autres «figures» que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt» (6). Proscription : «(L'image) a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif. S'il n'existe plus de mots nobles en revanche les faux poètes n'évitent pas de se signaler par des rapprochements ignobles dont le type accompli est ce «Guitare bidet qui chante» d'un auteur abondant, du reste, en ces sortes de trouvailles.» (7)

Car, sauf à conspuer d'aussi réjouissantes institutions que l'armée ou la religion (chez Péret notamment), la métaphore surréaliste est non moins célébrative que célébrée. Célébrée parce que célébrative : elle est l'emblème et l'outil d'investigation d'un *monde plein*, homogène, organisé autour d'un point central où s'abolissent les antinomies, d'un monde parcouru en tous sens de réseaux analogiques, de correspondances dont l'imaginaire inconscient perçoit la cohérence et qu'il retraduit en textes qui sont autant de lectures euphoriques et nécessaires d'un *décor très existant*. L'homme surréaliste parcourt un univers où tout fait signe, lui fait signe, en lequel il se reconnaît, *où il ne saurait s'égarer* pourvu qu'il échappe à l'emprise de la raison. De ce monde strié, feuilleté d'analogies, la métaphore filée est l'exact miroir, le reflétant au sein de poèmes de facture parfois purement liturgique (Cf., entre cent exemples, *l'Union libre* de Breton et *Allo* de Péret).

Aussi les discours théoriques et autoexégétiques du surréalisme font-ils de la métaphore le parangon d'une rhétorique *naturelle* (8). Sous le régime du hasard objectif, elle atteste une nécessité, au rebours de l'effet d'absurdité produit superficiellement par de nombreux textes. De ceci découlent deux comportements apparemment inconciliables : l'un consiste à débusquer sous le réseau des métapho-

res un message prophétique (dans *Odile*, Queneau parodie une séance d'interprétation de ce type à laquelle se livrent, devant Travy, Anglarès et Vachol; lors d'une première rencontre avec le groupe d'Anglarès, Travy avait déjà assisté à un tour de passe-passe interprétatif à propos d'un «caillou-crocodile»⁽⁹⁾); l'autre tend à jeter un interdit sur toute tentative d'élucidation sémantique⁽¹⁰⁾: herméneute fidèle du monde, la métaphore se passe d'explication, elle s'explique d'elle-même.

L'isthme se croisa les jambes et, chavirant par dessus la balustrade de l'alphabet, tomba dans le précipice des significations, chute éternelle, sans plus de fin qu'un rêve lorsque la nuit délire.⁽¹¹⁾

Raymond Queneau nous semble bien éloigné de ces rêveries idéalistes. Du reste, au cours de sa période surréaliste, il courut plus volontiers les rues du Château que les Fontaines 42 où l'on devait trop se préoccuper à ses yeux «d'inconscient cosmique» et de médiumnité; attachée à l'humour gris, la compagnie de Prévert, Duhamel, Leiris (avec lequel il présente de fortes affinités) lui convenait mieux, semble-t-il, ou moins mal, que celle des Vachol et autres Chênevis dont *Odile* a laissé de très vitriolés portraits. Nonobstant l'Oulipo, le groupisme n'est pas son fort. Sa participation à *la Révolution surréaliste* paraît bien discrète: un *Récit de rêve* (n° 3, p. 5), deux *Textes surréalistes* (n° 5, p. 3; n° 11, p. 13), un compte rendu d'une exposition de Chirico (n° 11, p. 42) et un seul poème: *le Tour de l'Ivoire* (n°s 9-10, p. 20), repris plus tard dans *Marine*⁽¹²⁾. *Les Ziaux* paraissent d'ailleurs près de treize ans après sa rupture avec le groupe, suivant de quelques années un roman en vers dont le sous-titre déchaîné a dû faire aboyer maint surréaliste (la doxa bretonneuse tient la poésie pour le contraire du roman et de la littérature: accoupler les deux, c'est jeter un chien de plus dans le jeu de quilles surréaliste. Soit dit en passant, *Chêne et Chien* n'en est pas le seul exemple: comme le notait Paul Gayot dans son *Queneau*, *Odile* ne comporte, chose rare, qu'un seul calembour, emprunté à Cocteau: *le crocodile croque Odile*; quand on sait la haine que les surréalistes portaient à Jean Cocktail (pardon: Cocteau), cette Grande-Tête-Molle réacadémicienne, on ne peut y déceler qu'un sarcasme de plus et une subtile provocation). Dans le débat autour des *Recherches sur la sexualité* (*R.S.*, n° 11, pp. 32-40), Queneau est celui qui pose les questions à ne pas poser et dévoile, sans l'air d'y toucher, le caractère coercitif et moralisateur de certains orthodoxes.

Sur un plan thématique, un examen rapide des *Ziaux* et de *Marine* révèle qu'y affleurent nombre de traits dont le surréalisme est pavé: la dérive citadine, le tarot⁽¹³⁾, le rêve bien sûr⁽¹⁴⁾, des expressions comme «ordre mystagogique» ou «rangs hypnagogiques»⁽¹⁵⁾, bien

d'autres encore, mais qui me paraissent peu contrebalancer le travail formel spécifiquement quenien, lequel le met nettement en marge du surréalisme bretonnant. Anticipant sur la conclusion de mon exposé, je soutiendrais même que ce travail, entre autres, signifie, désigne cette distance prise.

Mu
????

En effet, au plan formel qui nous occupe, il apparaît que Raymond Queneau révèle d'emblée ce qu'il faut bien appeler sa vive conscience rhétorique (rappelons que le Groupe a constellé d'exemples queniens sa *Rhétorique générale*), laquelle conscience ne pouvait évidemment que se sentir à l'étroit dans le corset métaphorique dogmatiquement noué par Breton. Tout y passe, à tel point qu'il serait malaisé, voire impossible, de déterminer chez lui une quelconque dominance rhétorique, ce qui traduit déjà une transgression du primat de la métaphore, à moins qu'on ne la situe, cette dominance, du côté des métaplasmes, ou figures d'expression, nombreuses ici mais souvent assez discrètes. Deux trois exemples :

la grue très oblique
les *porcs* les barriques (...)
sont rien moins que vus

(*Port*)

les toits *réverbèrent* la nuit

(*Sous les toits*)

(...) quel levain fera de cette cendre *éthique*
le pain qui nourrira tout l'espoir du mourant?

(*la Meule*)

Le repas ridicule, en français démotique

parapluie ô parapluie ô *paraverse* ô
paragouttes d'eau *paragouttes* d'eau de pluie

(*Il pleut*)

Les anagrammes de *Don Evané Marquy*

Nous *lézards* aimons les *Muses*

(*Muses et Lézards*)

Les Ziaux, bien entendu
Etsétra...

Est-ce à dire que la métaphore ne s'y rencontre guère? En dépit d'un titre d'Hubert Juin, *Queneau le métaphorique*, on s'accorde généralement pour dire que Queneau métaphorise peu (¹⁶). Toutefois nos recueils apportent un léger démenti, tout au moins un correctif, à cette affirmation : les figures analogiques, en effet, s'y lisent d'abondance mais il me paraît que leur «contenu idéologique» les situe aux

antipodes des surréalistes, cette hypothèse reposant sur deux ordres de faits que je me propose d'examiner rapidement à la lumière de deux textes-clés : 1) le contenu thématique manifesté par les poèmes quenienais; 2) le dispositif rhétorique particulier mis en scène dans l'ultime poème du premier recueil : *Les Ziaux*.

1) Soit ce poème superbement célèbre ou célèbremenent superbe (*ad libitum*) : *Explication des métaphores*. De nombreuses analyses et interprétations en ont été proposées (¹⁷); mon ambition n'est pas d'en ajouter une nouvelle mais de montrer en quoi ce texte fondamental me semble exemplaire du statut spécifique de la métaphore quenienne, puisque, d'un même mouvement, il marque (entre mille autres choses) une nette distanciation quant à la mystique surréaliste soucieuse à la fois de préserver à toute métaphore son mystère et d'en décrypter les vertus herméneutiques, et un dévoiement de l'idéologie véhiculée par cette mystique.

En surface, le problème posé est, comme on sait, celui de la signification d'une métaphore, en fait de deux comparaisons explicites qui, prises individuellement, n'offrent à l'exégèse aucune résistance, mais dont l'accouplement entraîne une antithèse effectivement insoluble :

[(...) un homme est égaré]
Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore (...)

Considération métrarhétorique, absente du poème surréaliste, et qui pose d'emblée la confrontation de l'homme égaré face à la question cruciale du langage.

Lecture immédiate d'un monde articulé d'analogies, la métaphore à la bretonne, on l'a vu, se dispensait de toute explication, sinon prophétique, étant *par nature et originellement* sensée. A l'inverse, absurde, indéchiffrable, l'univers quenien ne saurait être en aucun cas le réceptacle fertile d'un sens déjà là, déjà donné : il est un simple *décor*, et - *d'ailleurs inexistant*. Que l'égarement aveugle de l'homme parmi une forêt sans symboles détermine la question du sens métaphorique est d'évidence attesté par la construction formelle du poème qui subordonne l'interrogation quant à la signification de la métaphore au syntagme «D'ailleurs inexistant» mis fortement en exergue par un tiret et surtout par le rejet de strophe à strophe qui est comme iconique d'un mouvement de déceptivité, redoublant l'inanité du décor :

Loin du temps, de l'espace, un homme est égaré.
Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore,
Les naseaux écumants, les deux yeux révulsés,
Et les mains en avant pour tâter le décor
- D'ailleurs inexistant. Mais quelle est, dira-t-on,
La signification de cette métaphore :(...)

Dans cet univers absent, ce «Théâtre du Monde illustré par l'horreur»⁽¹⁸⁾, d'autant plus en dérélition qu'il tourne à vide sur son propre vide, toute métaphore est *au préalable* incompréhensible, rapprochant d'illisibles concepts. Au rebours de l'homme surréaliste, l'homme quenien ne rencontre dans sa dérouté aucun signe, sinon trompeurs, sinon factices :

Si les feux dans la nuit faisaient des signes certes
la peur serait un rire et l'angoisse un pardon
mais les feux dans la nuit sans cesse déconcertent
le guetteur affiné par la veille et le froid

(*Veille*)

Le sens ne saurait naître par nature du *SANS*, le sans avec tous ses dérivés : la mort, le malheur, l'incompréhension, etc., sera l'emblème cardinal de la thématique de Que Monde n'y aura (puisque son propre nom en produit la clé anagrammatique) :

Et sans un plan sous les yeux
on ne nous comprendra plus
car tout ceci n'est que jeu
et l'oubli d'un temps perdu

(*l'Amphion*)

Tout ceci n'est que jeu. En somme, la leçon à tirer pourrait se résumer dans la déclaration fameuse : «Si ce monde nous inquiète, feignons d'en être l'organisateur». Une telle préoccupation va régir, on le sait, tout le comportement d'écriture de Queneau : l'univers est un indéchiffrable palimpseste, il faut donc le chiffrer; l'aigresistence est absurde, insensée, il faut donc régler son discours, à savoir ce que le poète a pris et maîtrisé, l'organiser selon des formes impeccables, déployer en tous sens les virtualités rhétoriques et ludiques du langage. Entre Raymond Queneau et le surréalisme, ce sont deux stratégies scripturales qui s'opposent, recouvrant l'une et l'autre deux visions du monde radicalement antagonistes. Pour Queneau, le hasard surréaliste ne sera jamais assez objectif; pour les surréalistes, l'objectivité quenienne manquera toujours de hasard. Ceci illustre bien, à mon sens, que les préoccupations formelles et en particulier rhétoriques ne relèvent pas simplement d'un souci d'ornementation ou de complexification, mais traduisent, à travers la matière même de la langue, la spécificité d'un rapport au monde.

2) Je terminerai en touchant enfin au pourquoi de mon intitulé et de son néologisme sous astérisque : * séméplasse. Cette dénomination, fruit monstrueux de l'accouplement entre les noms génériques de deux catégories de figures (méta-sémèmes et méta-plasmes), entend désigner un procès rhétorique particulier, illustré par *les Ziaux*. Procès rhétorique exemplaire du traitement réservé par Queneau à la métaphore.

Concrètement, il s'agit de la figure construite par le texte au fil de son déroulement syntagmatique : *ziaux*, en quoi l'on reconnaît bien entendu un mot-valise assorti du *z* démotique et *zazien*. Au premier abord, rien de bien exceptionnel. Deux remarques me semblent toutefois s'imposer : d'une part, le texte se construit quasiment selon un processus métarhétorique implicite puisque, sous nos yeux, les deux mots qu'il va fondre sont déployés, sur le mode de l'expansion, dans l'une et l'autre des deux premières strophes puis articulés dans la strophe ultime. Dont le premier vers :

eau de ces yeux penché sur tout miroir

présente une collocation étroite des deux signifiants anticipant sur leur union finale, tandis que le *miroir* souligne qu'ils vont se refléter l'un dans l'autre jusqu'à se confondre.

Deuxième remarque : ce mot valise paraît d'un type très particulier et assez rare, dans la mesure où la fusion métaplasme qu'il réalise s'est substituée à une fusion métasémémique stéréotypée, à savoir la métaphore yeux/eau (ressassée notamment par les surréalistes, Breton enroué). Ainsi, en place de la substitution de leur contenu que réalisait la métaphore, s'opère une imbrication des deux signifiants. C'est ce transfert d'un hypogramme (le cliché yeux = eau) d'une catégorie rhétorique dans une autre (yeux = eau → *ziaux*), avec conservation du processus fondamental (fusion substitutive = imbrication), que je propose de nommer séméplasma. Il s'agirait donc d'un trope parodique minimal, subvertissant un stéréotype. Un stéréotype, c'est-à-dire l'Autre. Comme le notait Barthes, «l'Autre est toujours conforme. Si nous imaginons que la fée *Automatisme* touche de sa baguette magique le sujet parlant ou écrivant, les crapauds et les vipères qui jailliront de sa bouche seront tout simplement des stéréotypes»⁽¹⁹⁾.

Qu'en conclure ? Si «séméplasma» a pu me servir de titre, c'est qu'au-delà d'un fait rhétorique précis, il m'a paru rendre compte, de façon un peu ludique, tant de la distance parodique prise par Queneau vis-à-vis du système rhétorique à une seule entrée du surréalisme, que du déplacement de son travail vers une exploitation systématique des potentialités significatives du signifiant même.

Le séméplasma implique une déconstruction de l'image, un dévoiement puis une reconstruction ; cette démarche queniennne fondamentale entraîne avec elle un acte de sabotage, un subtil travail de sape du cérémonial poétique tel qu'il pouvait être ritualisé et célébré par les surréalistes. La littérature selon Queneau est un faire et un défaire. Dans *L'Herne*, Georges-Emmanuel Clancier citait de lui cette remarque : «L'image est pour ainsi dire un bris de vocable»⁽²⁰⁾. Renversant la proposition, j'incline à penser que, chez Queneau, le vocable poétique est, pour ainsi dire, un bris d'image.

Ce travail de sape, cette «désacralisation du langage et des métaphores»⁽²¹⁾, il eût été possible de les débusquer dans les registres thé-

matiques, dans les nombreuses techniques de la déceptivité mises en œuvre dans *les Ziaux* (par exemple, l'intrusion barbare du prosaïsme, la transformation de la litanie célébrative surréaliste en ressassement circulaire («Misère de ma vie et vie ô ma misère / misère ô misère de vie»⁽²²⁾), etc.), mais d'autres queneaulâtres se pressent. Je leur cède ma place.

NOTES

- (1) Raymond QUENEAU, *Lorsque l'esprit...*, in *Contes et Propos*, Paris, Gallimard, 1981, p. 27. (2) Noël Arnaud s'en plaint à juste titre dans *Un Queneau honteux?*, in *Europe*, 650-651, juin-juillet 1983, pp. 122-130. (3) Premier recueil poétique publié en 1943 (à l'exception de *Chêne et Chien*, roman en vers paru en 1937), *les Ziaux* rassemblent des textes composés entre 1920 et 1943; *Marine*, section ouvrant *l'Instant fatal* (1946) groupe des poèmes écrits de 1920 à 1930. J'insiste sur mon propos : il ne s'agira pas ici de cerner le «surréalisme» de Queneau ni de discuter son appartenance au groupe et aux codes de Breton, mais, plus spécifiquement, de confronter deux régimes rhétoriques, deux visions du monde. Aux marges de cette brève analyse, il sera possible de discerner quelques implications idéologiques qui pourraient contribuer à comprendre, en partie, la rupture de Queneau vis-à-vis du surréalisme. Au-delà des raisons strictement personnelles. Tel est mon projet, sans plus. (4) Pour une taxinomie moderne des tropes et figures, voir Groupe Mu, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, rééd., Points, 1982. (5) R.Q., *Odile*, Paris, Gallimard, 1937, p. 19. (6) André BRETON, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, Poésie, 1975, p. 10. (7) *Ibid*, p. 12. Ce brocard venimeux vise Jean Cocteau, la grande bête noire qui monte, qui monte (jusqu'à l'Académie) des surréalistes. (8) Il convient de relire sous cet angle tout *Signe ascendant*, *op. cit.* (9) *Op. cit.*, respectivement pp. 59-62 et pp. 45-47. (10) Les colères de Breton sont à cet égard restées célèbres : «Il s'est trouvé quelqu'un d'assez malhonnête pour dresser un jour (...) la table de quelques unes des images que nous présente l'œuvre d'un des plus grands poètes vivants; on y lisait : *Lendemain de chenille en tenue de bal* veut dire : papillon. *Mamelle de cristal* veut dire : une carafe. Etc. Non, monsieur, *ne veut pas dire*. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit.» In *Point du jour*, Paris, Gallimard, Idées, 1970, p. 23. (11) R.Q., *Texte surréaliste*, in *La Révolution surréaliste*, n° 11, mars 1928, p. 16 - fac simile aux Editions Jean-Michel Place, 1975. (12) Dans *l'Instant fatal*, Paris, Gallimard, Poésie, 1966, p. 111. (13) *Aspects récents du Moyen-Age*, dans *les Ziaux*, in *l'Instant fatal*, *op. cit.*, p. 22. (14) Mais : «Naturellement aucun de ces rêves n'est vrai, non plus qu'inventé. Il s'agit simplement de menus incidents de la vie éveillée. *Un minime effort de rhétorique m'a semblé suffire pour leur donner un aspect onirique*». (Je souligne). R.Q., in *Contes et Propos*, *op. cit.*, p. 241. Cette remarque concerne les «Récits de rêves à foison» et non directement les rêves surréalistes. Toutefois, il s'y distingue une juste appréhension du caractère *construit* de l'effet d'onirisme, du récit de rêve, «genre» littéraire à part entière et non pas fruit automatique d'une dictée fidèle par delà le réveil. (15) *Campagne*, in *les Ziaux*, *op. cit.*, p. 30. (16) H. JUIN, *Queneau le métaphorique*, in *Magazine littéraire*, n° 94, pp. 11-13. Sur cette question, voir notamment : GÉRALD ANTOINE, *Une inconnue : l'image chez Queneau*, in *Stanford French Review*, 1, 2, 1977, pp. 153-165. (17) Parmi les plus remarquables, celle de Wladimir KRYSINSKY, *la Voix des métaphores - la Mise en scène du monde*, in *L'Herne*, Cahier Raymond Queneau, 1975, pp. 200-209. (18) *Iris*, in *les Ziaux*, *op. cit.*, p. 28. (19) R. BARTHES, *les Surréalistes ont manqué le corps*, in *le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 231. (20) *Unité poétique et méthodique de l'œuvre de Raymond Queneau*, in *L'Herne*, *op. cit.*, p. 102. (21) *Ibid.*, p. 104. (22) In *les Ziaux*, *op. cit.*, p. 67.

DISCUSSION

P. GAYOT. – Je vous remercie d'un exposé tenu dans les temps; vous n'avez pas trop coupé... tout de même? Je pense qu'il y a des questions à poser, d'érudition, ou des éclaircissements?

C. DEBON. – J'ai énormément de choses à dire, je vais essayer de me limiter. D'abord, une question de vocabulaire, que je signale en passant. Le mot «métaphore» me gêne terriblement, mais ça entraînerait une trop longue discussion. Pour ma part, je préfère parler d'*images*. Deuxième point, un petit détail. Sauf erreur, lorsqu'il parle du «minime effort de rhétorique», il ne s'agit pas de ses rêves de l'époque surréaliste, on est bien d'accord, mais des récits de *Rêves à foison*. Bon.

Pour moi, le problème le plus important est le problème historique, chronologique. C'est-à-dire que j'admets très volontiers, et je vous suivrais entièrement sur ce point, que les rhétoriques fondamentales du surréalisme et de Queneau, en général, s'opposent. Mais, il y a une période d'écriture surréaliste de Queneau, très limitée dans le temps, très précise et j'avoue que là, vous m'avez un peu égarée. Vous avez parlé de *l'Explication des métaphores*, qui date de 40, des *Ziaux* qui datent de 43, moi j'attendais que vous parliez de *Thermopyle*, de *Catalogue analogue*, de ces quelques poèmes qui utilisent me semble-t-il la rhétorique surréaliste, peut-être avec justement des différences sensibles qu'il faudrait cerner de plus près, mais où, à coup sûr, l'image est absolument prépondérante. Est-ce que je peux – je crois qu'on peut se faire ce plaisir à tous – vous donner en espèce de primeur un des très nombreux textes franchement surréalistes de Queneau qui vont paraître dans la *Pléiade*, simplement pour montrer à tous, parce que je crois que c'est trop ignoré, que Queneau a eu une période franchement surréaliste, où il a écrit comme Breton, comme Desnos, dans leur période – en tout cas pour Desnos – leur période la plus surréaliste. Afin que vous vous fassiez une idée de cette poésie qui, effectivement, est un peu perdue et noyée dans les recueils des *Ziaux* et de *l'Instant fatal*. [Vifs encouragements]. Alors, ça s'appelle *Nulle aumône*: [Reproduction interdite].

Il me semble, et il y a beaucoup d'autres textes de ce calibre, qu'il y a vraiment eu une écriture tout à fait surréaliste de Queneau.

P. DURAND. – Je répondrai dans l'ordre. D'abord, la question de l'image. Je ne partage pas, pour ma part, votre ... dévotion à ce terme et je continue à lui préférer métaphore, comparaison, métonymie et synecdoque, qui me paraissent permettre de désigner de façon plus rigoureuse et précise des phénomènes extrêmement hétérogènes.

C. DEBON. – Pour moi, la métaphore, ce n'est pas le type d'images employé par les surréalistes. Ils utilisent l'identification; or, la métaphore au sens strict fait disparaître le deuxième terme de la comparaison, c'est pour ça d'ailleurs que le plus souvent elle est usée sinon on ne la comprend pas. Les surréalistes utilisent l'identification, c'est-à-dire la juxtaposition de deux termes.

P. DURAND. – Je crois qu'il y a ici une distinction rhétorique à apporter. Il y a effectivement dans la métaphore un processus qui tend à substituer un mot à un autre, c'est sûr, c'est la métaphore la plus canonique, mais il y a d'autres types de métaphores : celle dont on vient de parler, c'est la métaphore que l'on appelle en rhétorique métaphore *in absentia*. Il existe chez les surréalistes ce qu'on appelle la métaphore *in praesentia*, qui est très proche de la comparaison qu'on appelle métaphorique. Et je crois que conserver ces distinc-

tions est tout à fait utile. Et ça permet aussi de se distancier vis-à-vis du flou que les surréalistes ont pu jeter sur la rhétorique.

La deuxième remarque qui concernait la question de la rhétorique des rêves. J'ai noté effectivement qu'il s'agissait d'une remarque à propos des *Rêves à foison*, repris plus tard dans *Contes et Propos*, mais il n'a pas été dans mon intention de dire que Queneau avait dit cela à l'époque surréaliste. Mais je crois que c'est quand même signifier que Queneau, vis-à-vis du rêve, du récit de rêve qui est la pratique surréaliste par excellence, qu'il a lui-même pratiquée lors du surréalisme, a bien montré que le récit de rêve, là, est quand même un construit.

Troisième chose dont je dois me justifier. Queneau surréaliste? Je n'intitule pas, et mon propos n'est pas de parler de Queneau surréaliste. Mon propos est de parler de Queneau par rapport à un régime rhétorique surréaliste. C'est-à-dire que je sais effectivement que les *Ziaux*, par exemple, d'ailleurs c'est daté, c'est de 43, plus de treize ans après la rupture; je sais que *l'Explication des métaphores*, c'est de 1940, mais ça ne m'empêche pas de dire qu'effectivement il y a là un rapport vis-à-vis du système rhétorique surréaliste. C'est montrer que Queneau a une spécificité, par rapport au mouvement, qui se déploie encore à ce moment-là. Je ne nie pas du tout qu'il y ait eu un Queneau surréaliste, mais ce n'est pas mon propos.

A. BLAVIER. – Oui, ben, je voudrais surenchérir sur ce qu'a dit Claude. Je ne vois pas pourquoi on se voilerait la face sur la participation – réticente, critique, sarcastique même parfois – de Queneau à l'activité surréaliste, mais réelle, et beaucoup plus réelle, du point de vue par exemple du ... boulot de secrétariat, parce que au fond disons Queneau était peut-être le seul à le prendre au sérieux, le surréalisme. Faut pas oublier que c'est lui qui a été la boîte aux lettres de la fameuse enquête de 1929 qui a abouti à la séparation d'avec *Grand Jeu*, avec quelques exclusions dans le style Breton. C'est Queneau qui a documenté Nadeau pour la première tentative d'une histoire du surréalisme en France. On ne peut plus nier la participation, mais sincère, de Queneau au surréalisme. Et d'abord, il a écrit *Odile*; *Odile* c'est, partiellement, un reniement du surréalisme et on ne renie pas quelque chose qu'on n'a pas aimé, auquel on n'a pas cru. Je crois que tout ce qu'on peut dire, c'est que Queneau n'était pas fait pour *rester* surréaliste, pour continuer à écrire «surréaliste». On ne peut nier que jusqu'à 29 – il s'en est expliqué très clairement à Cerisy en 60 d'ailleurs, disant que le surréalisme avait énormément compté pour lui.

F. CARADEC. – Deux mots aussi pour compléter autre chose. Vous dites que le groupisme n'était pas sa tasse de thé. En réalité, il y a un groupe qu'on évacue toujours, je ne vois pas pourquoi on n'en parle pas, c'est quand même l'Académie Goncourt. Il ne faut pas oublier que Queneau a appartenu à un certain nombre de groupes de ce genre, même si l'Académie Goncourt pour lui est devenue, à un moment, un groupe auquel il ne participait que par correspondance. Il y a d'autres raisons, mais je crois qu'il sentait par moments la nécessité d'appartenir à des groupes, malgré tout.

P. DURAND. – On peut rappeler le jeu de mots récemment rapporté, que Queneau se disait in-secte.

J. BIRNBERG. – Un mot à ajouter à la discussion entre Monsieur Durand et Claude Debon. Je crois, Monsieur Durand, que le statut de l'image se trouve extrêmement renforcé par les travaux, et en particulier l'ouvrage que Burgos a consacré à la *Poétique de l'imaginaire* et je voudrais vous y renvoyer, parce que je ne crois pas que nous puissions aujourd'hui nous passer de l'image dans le genre de recherches auquel nous nous livrons et que ce que vous avez

dit, l'emploi d'autres termes qui vous semblent plus précis ne se justifie plus, une fois que l'on a lu l'ouvrage de Burgos.

J.M. KLINKENBERG. - Je voudrais encore revenir au problème de la métaphore, non pour expliquer que je ne peux pas souscrire à ce qui vient d'être dit - ce serait nier une bonne partie des travaux que j'ai déjà faits, et on ne peut faire ça, n'est-ce-pas - ; non plus pour apporter une contribution à l'étude de la conception surréaliste de la métaphore - ça je m'en explique avec le groupe *mu* dans une étude sur la rhétorique des avant-gardes qui doit paraître normalement au cours de cette année. Mais pour revenir au poème : *L'Explication des métaphores*, il y a quand même une évidence qu'on n'a guère soulignée; d'une part, la doctrine surréaliste avait banni le «comme»; et d'autre part on voit dans ce poème utiliser le mot «métaphore» pour désigner une comparaison avec «comme». Il s'agit là d'une espèce d'incongruité *énorme* dont il devait être conscient, car en effet, c'est depuis la fin du 17^e siècle que l'on définit - bien erronément - la métaphore comme une comparaison où le *comme* a disparu. Cette définition prévaut jusque dans les années 60, où la sémantique en fait justice. Donc, il y a une incongruité, dont Queneau devait être conscient, à utiliser «métaphore» pour désigner une comparaison avec «comme». Il devient évident que cette incongruité signifie une sorte de mise en cause de la description du phénomène linguistique, dans la mesure où ce phénomène est ritualisé par une sorte de mode d'emploi obligé, à savoir, supprimer le «comme». Mais je vois que Caradec est furieux... [Rires].

F. CARADEC. - Je ne suis pas tout à fait d'accord avec toi. *L'Explication des métaphores*, ce poème qui pour moi a toujours été un très beau poème, qui est l'explication non pas des propres métaphores que contient le poème, avec le «comme»; c'est une explication des métaphores des *Chants de Maldoror*. Qui, là, sont métaphoriques. Le cheveu, et le nom de Maldoror sont des métaphores. Et le poème consiste à expliquer les métaphores d'un nommé Isidore Ducasse. Et alors là, il emploie le «comme».

J.M. KLINKENBERG. - Il n'en reste pas moins qu'une lecture au niveau du texte permet de lire : métaphore = comme.

P. GAYOT. - Plus personne...? Alors, récréation, jusqu'à 12 heures à la pendule.