



**HAL**  
open science

# Le langage comme "péché de bouche" : obscénité et morale langagière dans *Le Con d'Irène* et *Les Aventures de Jean-Foutre la Bite*

Sandra Poujat

► **To cite this version:**

Sandra Poujat. Le langage comme "péché de bouche" : obscénité et morale langagière dans *Le Con d'Irène* et *Les Aventures de Jean-Foutre la Bite*. Cahiers Aragon, 2022, 3. halshs-02994526

**HAL Id: halshs-02994526**

**<https://shs.hal.science/halshs-02994526>**

Submitted on 25 Jan 2022

**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.

**LE LANGAGE COMME « PÉCHÉ DE BOUCHE<sup>1</sup> » :  
OBSCÉNITÉ ET MORALE LANGAGIÈRE DANS *LE CON D'IRÈNE*  
ET *LES AVENTURES DE JEAN-FOUTRE LA BITE D'ARAGON***

Notre étude, d'ordre stylistique, souhaiterait explorer la dimension éthique de la question de l'obscène dans l'œuvre pornographique d'Aragon, notamment *Le Con d'Irène* (1928) et *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite*<sup>2</sup>, probablement rédigé vers 1929. Ces deux œuvres, même si elles ne relèvent pas du même cycle – *Le Con d'Irène* appartenant à *La Défense de l'infini*, à la différence des *Aventures de Jean-Foutre La Bite* – permettent de dresser un diptyque en prose dans les écrits dits *érotiques* ou *pornographiques*<sup>3</sup> d'Aragon : d'une part un tableau principalement centré sur la jouissance féminine ; d'autre part un tableau orienté sur le sexe masculin. Ces textes, puisqu'ils relèvent d'un genre banni, sont dès lors marqués par une tentative de légitimer une langue de l'*érôs* qui, pour parler du corps, ne craint pas d'employer les mots adéquats – ces mots que l'on qualifie d'*obscènes*. Aragon a dénoncé l'hypocrisie qui pèse sur l'emploi des mots du corps, fustigeant que « toutes les fois que le mot bander apparaît, la justice et la pudeur s'alarment<sup>4</sup> » : l'écrivain a bien cerné qu'il n'y a d'obscène que par jugement moral, non par jugement linguistique.

L'éthique et l'érotique semblent inextricablement joints dans le langage que déploie Aragon, et sa « Préface » aux *Onze Mille Verges* d'Apollinaire souligne qu'il y a un enjeu moral, qui plus est social, à envisager la langue de l'obscène sans regard biaisé par une morale bien-pensante et bienséante. Car en filigrane, il y est question de la possibilité de s'exprimer librement, sans censure, même tacite – la morale sociale demeure une censure, bien que non-officielle, et le refus délibéré d'Aragon, soit de ne pas reconnaître ses œuvres, soit de ne pas les publier tout court, témoigne de cette police des mœurs implicite. Aragon milite pour la reconnaissance de « ce langage qui est celui de tous les hommes<sup>5</sup> » et affirme que le mépris

---

<sup>1</sup> Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), Paris, 1980 [1928], p. 55.

<sup>2</sup> Notre édition pour les deux textes sera la suivante : Louis Aragon, *La Défense de l'infini* suivi de *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite*, Paris, Gallimard (Blanche), Paris, 1986. On abrégera les références au titre seul.

<sup>3</sup> Nous ne débattons pas ici de la différence sémantique entre *érotisme* et *pornographie*, dans la mesure où nous considérons que les deux notions recouvrent un même objet, à la différence près qu'elles dénoncent un jugement axiologique du locuteur : positif dans le cas de l'érotisme, négatif dans le cas de la pornographie. Nous décidons d'employer indifféremment l'un ou l'autre terme car il nous semble qu'Aragon, avec les deux œuvres que nous étudions, entend réhabiliter ce que l'on appelle couramment la pornographie.

<sup>4</sup> Louis Aragon, « Préface » aux *Onze Mille Verges* de Guillaume Apollinaire [1930], repris dans *Chroniques 1918-1932*, Paris, Stock, 1998, p. 359.

<sup>5</sup> *Ibid.*

du langage du corps est lourd de conséquences sociales : à terme, le risque de cette censure est de rejoindre un autoritarisme linguistique qui dépasse le seul lexique de la chair (« toutes les routes seront machinées par l'initiative de quelques-uns » craint Aragon, bien que « personne ne [soit] obligé d'y prêter la moindre attention<sup>6</sup> ») : texte de 1930 tristement prophétique des listes Otto de la *Propagandastaffel* sous l'Occupation qui mettront à l'index, entre autres, les œuvres de Thomas Mann, de Proust, et surtout, d'Aragon lui-même.

Aragon a pensé l'érotique en des termes éminemment éthiques et politiques : écrire le sexe est un engagement ; l'épreuve de la publication – qu'il a difficilement dépassée – en est un autre. L'écriture du corps, dans toutes ses réalités, est un péril : il s'agit d'écrire contre la *doxa* et contre la tartufferie. L'enjeu du pornographe, tel qu'il apparaît dans ces deux œuvres, est de fonder une langue qui parle du corps et qui ose en dire les mots tout en pensant le langage dans sa corporéité – *leitmotiv* qui transcende l'ensemble de son œuvre, où il est question de syntaxe « violée<sup>7</sup> » ou « piétinée<sup>8</sup> », de « faire s'accoupler<sup>9</sup> » des mots ou de laisser résonner « une voix charnelle<sup>10</sup> ». Cette image d'une corporéité du langage, qui suppose une imbrication de l'énonciateur dans son discours, nous la retrouvons déjà chez Hugo qui avait bien cerné cet embarquement de l'être dans le langage : « le style est âme et sang ; [...] le style est entrailles. [...] Le style a une chaîne, l'idiosyncrasie, ce cordon ombilical [...] qui le rattache à l'écrivain<sup>11</sup> ». L'imaginaire d'un style investi par la chair du sujet suggère que le style peut dénoter une subjectivité, un rapport singulier au monde. Le langage serait dès lors infléchi par celui qui énonce ; il demeurerait, dans le choix des mots et l'ordre de la syntaxe, dans le style que se forge l'écrivain, l'immanence d'une conscience qui pense le monde. C'est la trace de cet investissement du sujet dans son propre discours qu'il s'agirait d'exhumer pour montrer la valeur morale et sociale de l'implication de l'écrivain dans son style. En dehors du corpus érotique d'Aragon, cette perspective a déjà pu être explorée par D. Bougnoux qui affirme qu'« une érotique, une politique et une poétique tressent en permanence les œuvres d'Aragon<sup>12</sup> », par N. Wolf qui avance l'hypothèse, à propos d'Aragon et d'autres écrivains comme Zola ou les Goncourt, d'un « engagement dans

---

<sup>6</sup> *Id.*, p. 361.

<sup>7</sup> Louis Aragon, « *Arma virumque cano* », *Les Yeux d'Elsa*, Paris, Grands Écrivains, 1984 [1942], p. 10.

<sup>8</sup> Louis Aragon, *Traité du style*, p. 28.

<sup>9</sup> Louis Aragon, *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite*, p. 300.

<sup>10</sup> Louis Aragon, « La Tragédie des poètes », *Les Poètes*, Paris, Gallimard (Poésie), 2013 [1960], p. 48.

<sup>11</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare*, éd. de Bernard Leuilliot, Paris, Flammarion, 1973, p. 427.

<sup>12</sup> Daniel Bougnoux, « L'amour, la politique », dans Mireille Hilsum, Carine Trévisan & Maryse Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Champion, 2000, p. 167.

la langue<sup>13</sup> » ainsi que par Ch. Reggiani qui propose la lecture d'un « engagement formel », de « formes stylistiques capables de porter, à ce plan-là, un engagement » car « lorsque l'écrivain engagé ne renonce pas à son "métier", cet engagement s'avère indissociable des formes dans lesquelles il se dit, et qui en déterminent ainsi le discours<sup>14</sup> ».

C'est dans ce sillage que nous nous inscrivons : explorer, à travers le choix d'une langue crue qui fait violence aux normes grammaticale et morale, les possibles traces du refus d'un langage jugé sclérosé par la bienséance. Il s'agira d'explorer l'imaginaire langagier d'Aragon et de montrer que l'enjeu n'est pas tant de conduire un récit proprement érotique que de tenir un langage délibérément obscène qui défige les expressions courantes, bouscule la syntaxe et détourne le sens usuel des mots. Car le combat contre la morale est d'abord un combat linguistique : pour déjouer la morale et la bienséance, il faut déjouer la langue qui a été pétrie par cette bienséance. Et surtout, plutôt que de considérer ces textes comme périphériques, nous souhaiterions les confronter au reste de son œuvre – poétique notamment – pour montrer qu'ils participent d'un enjeu plus global qui serait celui d'un engagement moral et politique du langage qui a pu revêtir différentes formes : se faire « le bijoutier des matières déchues » en parlant « un langage de décombres<sup>15</sup> » durant sa période surréaliste en déstructurant la langue ; ou « rebâtir les choses » par « l'enchantement du verbe<sup>16</sup> » et porter la voix des « Jean-Tout le Monde », des « gens sans toit<sup>17</sup> » par un « chant jamais éteint<sup>18</sup> » lorsque vient le temps de l'engagement communiste. C. Narjoux rappelle bien que « la langue d'Aragon s'est dit au pluriel<sup>19</sup> » : nous ne cherchons pas à mêler les périodes, ayant bien conscience que le style aragonien n'a été qu'un flux aux multiples courbures durant la traversée du siècle. Mais il nous semble demeurer une constante : un souci accru du langage et de la dimension éthique et politique que peuvent revêtir les mots – ce à quoi son œuvre pornographique n'échappe pas.

### **Une poétique du fragment : l'obscène avant l'intrigue érotique**

---

<sup>13</sup> Nelly Wolf, « L'engagement dans la langue », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey & Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 132.

<sup>14</sup> Christelle Reggiani, « La fin des *Communistes* », dans Julien Piat & Dominique MASSONAUD (dir.), *Aragon romancier. Genèse, modèles, réemplois*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 201-202.

<sup>15</sup> Louis Aragon, *Traité du style*, p. 176 et 177 respectivement.

<sup>16</sup> Louis Aragon, « Les mots m'ont pris par la main », *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard (Poésie), 1966 [1956], p. 81 et 84.

<sup>17</sup> Louis Aragon, « La chanson de Jean de Chauny », *Le Nouveau Crève-cœur*, Paris, Gallimard (Poésie), 2010 [1948], p. 108.

<sup>18</sup> Louis Aragon, « Vers d'Almanach », *Id.*, p. 93.

<sup>19</sup> Cécile Narjoux, « Briser les cadres fixes du langage », Cécile Narjoux (dir.), *La Langue d'Aragon. « Une constellation de mots »*, Dijon, PU de Dijon, 2011, p. 10.

*Le Con d'Irène* et *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite* proposent un aspect formel assez particulier pour des œuvres que l'on considère comme érotiques : le lecteur est d'emblée confronté à des fragments (surtout pour *Irène*). Les textes semblent constitués de proses isolées qui sont en même temps absolument reliées entre elles par des jeux d'échos. Il ne s'agit pas tant de récits que de morceaux de prose discontinus, où la dimension érotique apparaît et disparaît, tel un jeu de cache-cache, au gré des différents tableaux en prose. Dans les deux textes, il n'y a pas vraiment d'intrigue, ou, s'il y en a, nous n'avons que des morceaux d'intrigue. Dans *Jean-Foutre*, nous commençons par suivre les déambulations d'un phallus géant dans le métro parisien<sup>20</sup>. *Jean-Foutre la Bite* doit remettre une enveloppe à la Comtesse de la Motte, qui se fait suivre par l'Inspecteur Étron : mais cette filature policière n'aura pas de suite. De même, dans *Irène*, nous avons d'une part le récit conduit par la figure d'un narrateur voyeur, paralytique à la suite de la vérole, qui raconte les affaires de sa fille Victoire et de sa petite-fille Irène – figure topique du voyeur, déjà bien présente dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, et de façon très similaire dans *L'Histoire de l'œil* de Bataille, la même année, en 1928. Puis surgit dans cette trame un blason du « con » d'Irène pour reprendre le titre de l'œuvre, en cela programmatique de cette description détaillée. Au blason succède une réflexion sur l'automne, motif élégiaque rejeté par le narrateur – sans doute une reprise ironique de la lettre XXIV de *l'Oberman* de Senancour<sup>21</sup> – pour ensuite revenir aux bribes du propos initial.

Certes, les textes sont inachevés, ce qui peut expliquer cet aspect fragmentaire. Mais il est probable que ces narrations plutôt décousues relèvent d'une poétique d'ensemble qui n'est pas sans lien à l'appartenance surréaliste d'Aragon à l'époque où il rédige ces textes (1927-1930). Dans *Le Con d'Irène*, l'idée même du romanesque, c'est-à-dire le récit narratif, est fustigée : il faut être « con » pour « [voir] partout des romans, des romances » et « c'est une manie bourgeoise de tout arranger en histoire<sup>22</sup> ». On retrouve la poétique énoncée par Breton dans le *Manifeste du surréalisme* en 1924 : le refus du roman, et donc de tout ce qui avoisine le narratif – même si Aragon n'y souscrivait pas entièrement. Mais une troisième hypothèse peut intervenir, sans nier les précédentes : cet aspect fragmentaire montrerait que l'enjeu ne serait pas tant de conduire un récit érotique où l'on suivrait des ébats sexuels avec

---

<sup>20</sup> Sur ce motif d'un sexe autonome et parlant, on peut entendre résonner l'écho de deux fabliaux médiévaux : *Le Songe des vez* de Jehan Bodel et *Le chevalier qui fist les cons parler* de Garin, que Diderot reprendra pour *Les Bijoux indiscrets*.

<sup>21</sup> Senancour étant par ailleurs cité par Aragon dans son « Avant-lire » au *Libertinage*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), Paris, 1980 [1928], p. 34-35.

<sup>22</sup> *Le Con d'Irène*, p. 93-94.

une intrigue minimale que de conduire une prose obscène que permet et autorise le genre érotique. Il semble que, sous l'égide du genre banni, sommeille un enjeu avant tout lexical. L'*incipit* du *Con d'Irène* est à ce propos révélateur :

Ne me réveillez pas nom de Dieu, salauds, ne me réveillez pas, attention je mords je vois rouge. Quelle horreur le jour encore la chiennerie l'instabilité l'aigreur. Je veux rentrer dans la mer aveugle assez d'éclairs qu'est-ce que ça signifie ces orages continuels on veut me faire vivre la vie du tonnerre [...]. N'arrachez pas mes ongles plongés dans le terreau des songes ma chair colle à l'ombre la nuit est dans ma bouche mon sang ne veut pas couler. Je dors nom de Dieu je dors.

Brutes je vais crier je crie brutes fils de truies enculées par les prie-Dieu avortons de caleçons sales boues des chiotés (sic) mailles sautées au bas des putains crapauds domestiques muqueuses purulentes vermines lâchez-moi roulures de rhododendrons poils d'aisselle bougies tontes de poux saints de rats copeaux copeaux noires déjections lâchez-moi je vous tue je vous pile je vous arrache les couilles je vous mâche le nez je vous je vous piétine. [...]

Culs fientes vomissures lopes lopes cochons pourris marrons d'Inde saumure d'urine excréments crachats sanglants règles pouah sueur de chenilles colle morve bavure vous vous pus et vieux foutre abominables sanies enflures vessies crevées cons moisissures mous merdeux renvois d'ail.

Si vous avez aimé rien qu'une fois au monde ne me réveillez pas si vous avez aimé<sup>23</sup> !

Le récit commence par une sorte de logorrhée de mots bannis par le biais d'un style essentiellement asyndétique qui semble évoquer un cri : juxtaposition de courtes propositions au schéma *sujet-verbe-complément*, sinon de groupes nominaux, puis des phrases essentiellement averbales ; répétitions de substantifs, usage minimal de la ponctuation, limitée au point alors que des virgules pourraient rythmer l'énumération des syntagmes. Cette voix hurlante est d'ailleurs revendiquée par l'énonciateur dans un chiasme (*Brutes je vais crier je crie brutes*) où l'aspect verbal – donc l'action – est mis en valeur, alors même que la catégorie du verbe est globalement absente dans l'*incipit* : de la périphrase verbale inchoative (*je vais crier*) on glisse à l'immédiateté de la parole par la valeur d'énonciation du présent de l'indicatif (*je crie*). La parataxe souligne donc la matérialité d'une voix qui hurle en même temps que l'énonciateur affirme cette vocifération. Mais le cri suppose aussi un au-delà de la parole : c'est ce qui excède, ce qui ne peut pas être dit sur un mode communicationnel socialement normé. L'image du tonnerre qui ouvre la troisième phrase (*assez d'éclairs, ces orages continuels, la vie du tonnerre*) n'est pas anodine : il s'agit d'un vacarme assourdissant que l'énonciateur rejette et compte recouvrir de son cri – image du tonnerre qui inaugure également *Jean-Foutre la Bite* et qu'on retrouve par la suite dans *Irène*, avec la belle métaphore de la « langue ardente de l'orage ». Mais le cri n'est pas seulement l'excès sonore d'une voix : c'est aussi l'« appel », la « protestation » selon l'étymon latin *quiritare* ; or, cet

---

<sup>23</sup> *Id.*, p. 43-44

*incipit* n'est-il pas cette protestation du réveil forcé, l'énonciateur dormeur préférant le sommeil dans lequel il peut hurler des mots bannis de la vraie vie ?

Mais comment Aragon peut-il commencer un récit ainsi ? Aragon détestait Proust, stéréotype selon lui de l'écrivain bourgeois, cela n'est plus à prouver – qu'on songe à *Aurélien*, où lire Proust est un snobisme, Barbentane faisant patienter Adrien dans le bureau d'à côté en lui donnant à lire « le dernier Proust », ce qui ne l'enchanté pas, car c'est « comme si on lui avait refilé l'annuaire du téléphone<sup>24</sup> », ou aux *Chroniques* livrées dans la revue *Littérature* dans les années 1920<sup>25</sup>. Pourtant le récit, à la manière de *La Recherche*, s'ouvre sur l'image d'« un homme qui dort<sup>26</sup> », d'un énonciateur ensommeillé mais qui parle malgré tout : « scandale grammatical<sup>27</sup> » pour reprendre la formule heureuse de Barthes, puisqu'il y a une impossibilité logique et sémantique à dormir et énoncer en même temps. On est donc à rebours de ces récits diurnes qui s'ouvrent selon le traditionnel réveil homérique de « l'Aurore aux doigts de rose ». Cet *incipit* en plein sommeil de l'énonciateur semble avoir une incidence stylistique sur son énonciation : « la nuit est dans ma bouche » affirme-t-il. Avec la *bouche*, on peut entendre par métonymie le *langage*. Que signifie énoncer de nuit ou avoir un style nocturne ? Il nous semble que c'est détourner ici la figure de Restif de la Bretonne<sup>28</sup>. Dans *Les Nuits de Paris*, dès l'*incipit*, le narrateur, sur l'île Saint-Louis, en pleine nuit, se déclare « spectateur nocturne<sup>29</sup> » : il écrira et vivra de nuit, se fixant pour objectif de relayer les vices parisiens cachés du grand jour – écriture du vice nécessairement légitimée par une condamnation morale. Mais il n'y aura pas de voix chez Aragon pour condamner ces obscénités. Il ne reprend que cette topique qui lie l'obscène et le nocturne, et sans doute est-ce en ce sens qu'il faut entendre la volonté du narrateur à vouloir rester endormi : l'énonciation obscène et transgressive est une énonciation qui ne peut s'accomplir et n'être proférée que dans un monde nocturne.

### **Mots gras et mots de gueule : l'enjeu d'un lexique de la chair**

Lorsque Aragon écrit *Irène* et *Jean-Foutre*, la vague néo-classique, notamment promue par l'École romane et les nationalistes de l'Action française qui revendiquent l'idéal

---

<sup>24</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard (Folio), 1995 [1944], p. 371.

<sup>25</sup> Voir l'article « Je m'acharne sur un mort » [1923], dans *Chroniques 1918-1932*, p. 130-132.

<sup>26</sup> Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, éd. d'A. Compagnon, Paris, Gallimard (Folio), 1988, p. 51.

<sup>27</sup> Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil (Points), 1984, p. 337.

<sup>28</sup> Par ailleurs cité par Aragon dans la « Préface » aux *Onze mille verges*, dans *Chroniques 1918-1932*, p. 360.

<sup>29</sup> Restif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, éd. de M. Delon, Paris, Gallimard (Folio), 1986, p. 31 pour la citation ; p. 33-37 pour l'exposition de l'énonciation nocturne du narrateur « Hibou ».

d'un français clair et pur avec lequel il faudrait renouer, est encore dans l'air ambiant. La crudité du vocabulaire ne va donc pas de soi dans les années 1920 (on sait qu'il y eut un procès pour *Le Con d'Irène*) et ce lexique n'est pas inhérent au genre érotique. Ce vocabulaire a été répudié avec vigueur par le classicisme linguistique qui s'est construit au XVII<sup>e</sup> siècle avec les premiers puristes : l'impératif de bienséance interdit le mot propre concernant les réalités sexuelles, préférant soit la périphrase pour rester dans la décence, soit le silence<sup>30</sup>. La bienséance linguistique prend son fondement dans une bienséance morale et religieuse, et l'esthétique classique de la langue a pu être justifiée par des arguments théologico-bibliques, ainsi que le fait Boileau<sup>31</sup>. En ce sens, la crudité lexicale dont peuvent témoigner les œuvres de Sade – ce qu'Aragon continuera – n'est pas un trait stylistique général de la littérature érotique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en raison de ce purisme : il s'agit plutôt d'atténuer les référents jugés obscènes en utilisant les détours de la périphrase, comme le font Nerciat ou Crébillon fils. Cette injonction à la bienséance demeure bien présente après la fin de l'Ancien Régime : en témoigne Hugo, en 1864, qui fustige que la France soit « une nation de demoiselles<sup>32</sup> » qui s'offusque des mots du corps. Aragon continue d'une certaine façon l'œuvre de Sade, qui avait fait de la crudité lexicale un combat moral. Avec les mots dits obscènes, Aragon tend alors à redonner une place au corps qui avait été évacué de la langue par l'esthétique classique et la morale religieuse. Il n'y a que très peu de périphrases dans ses textes, et lorsqu'il y en a, celles-ci sont des détournements de la conventionnelle périphrase bienséante. Il n'est donc pas anodin que des images religieuses en soient le support, ce qui est assez visible dans *Le Con d'Irène*, lorsque le sexe féminin, par métaphore, devient une église :

Touchez ce sourire voluptueux, dessinez de vos doigts l'hiatus ravissant. Là : que vos deux paumes immobiles, vos phalanges éprises à cette courbe avancée se joignent vers le point le plus dur, le meilleur, qui soulève l'ogive sainte à son sommet, ô mon église<sup>33</sup>.

Par ce transfert de sens, le sexe féminin devient un lieu de culte, qui n'a pas plus rien de chaste : la gestuelle de la prière (*vos deux paumes se joignent*) se transforme en caresse sexuelle *vers le point le plus dur* (autrement dit, le clitoris) à laquelle se joint l'oraison béate

---

<sup>30</sup> À ce sujet, voir Jean-Christophe Abramovici, « Mot propre et référent sale » dans Jean-Christophe Cavallin et Jean-Damien Mazaré (dir.), *Le Mot propre et la périphrase. Du tour précieux à « l'objet tu »*, Paris, Classiques Garnier, p. 73-82.

<sup>31</sup> Nous renvoyons ici à la « Satire XII » de Boileau, où le poète, revendiquant un « stile ami de la lumière », raille l'équivoque comme une figure trompeuse à la source même du péché originel : elle contreviendrait à la fonction démiurgique du langage divin. La clarté linguistique, qui serait du côté du vrai, se trouve justifiée par l'argument théologique selon lequel la vérité serait une vertu cardinale promue par Dieu. Voir *Œuvres de M. Boileau Despréaux. Tome 1. Avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même (et les remarques de Brossette)*, Genève, Fabri & Barillot, 1716, p. 164-165.

<sup>32</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare*, p. 442.

<sup>33</sup> *Le Con d'Irène*, p. 78.



(*ô mon église*) face à un corps qui prend la forme architecturale de l'église (les lèvres sont *l'ogive sainte*). La subversion de l'image ne relève pas tant de la dimension religieuse que de la substitution d'un lieu de culte saint à un autre, dont le lieu est censé être banni : littéralement, il s'agit d'un blasphème. D'autant plus que la métaphore est *in absentia* : nous n'avons que le comparant (l'église), mais pas le comparé (la vulve), ce qui suppose une vision déjà métamorphosée de l'objet. L'insistance est portée sur l'image finale de l'église, et on peut donc à juste titre parler de substitution puisque le transfert n'est pas marqué. En revanche, faire du sexe féminin un contre-lieu de culte n'est pas nouveau : il existe des périphrases assez figées, telles que *temple d'Aphrodite* ou *autel de Vénus*, qui pullulent dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, périphrases contre lesquelles Sade s'érige dans *La Philosophie dans le boudoir*. Mais ce sont des autels ou des temples profanes dont les appellations puisent dans le polythéisme des Anciens : avec Aragon, par l'invocation de l'église, c'est la religion catholique qui est malmenée.

L'enjeu qui se dessine en filigrane est celui de pouvoir clamer un lexique de la chair sans le joug d'une morale bienséante. À travers *Le Con d'Irène* et *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite*, Aragon revendique la « langue ardente de l'orage » pour reprendre son expression :

On dit qu'il faut fermer les portes et les fenêtres à l'approche de la tempête. Il faut à tout prix éviter les courants d'air : ils attirent la foudre, ils attirent la décharge mortelle sur les filles possédées par l'esprit du péché dans les demeures maudites [...]. Il faut, Irène, éviter de poser sur la vitre une bouche brûlante au moment que la cour laisse passer ces formes domestiques, depuis si longtemps visitées par tes désirs. Le simulacre d'un baiser va-t-il sans doute mieux que les courants d'air attirer dans tes lèvres béantes la langue ardente de l'orage<sup>34</sup>.

Dans la continuité de l'atmosphère orageuse, la séquence *la langue ardente de l'orage* concentre, en tant que syllepse, une pluralité de sens. Littéralement, il peut s'agir de la foudre si l'on entend la métaphore sur le modèle de l'expression figée *une langue de feu* qui viendrait frapper les *lèvres béantes* de la *bouche brûlante* d'Irène. Mais surgit ici une autre syllepse : de quelles lèvres s'agit-il, celles du haut ou celles du bas, quand on sait qu'à plusieurs reprises le sexe féminin est comparé à une « bouche » chez Aragon ? Après la foudre, l'expression peut aussi désigner l'organe buccal, et avec le double sens de « lèvres », figurer le cunnilingus mentionné quelques pages plus loin, ou, pour reprendre la formule d'Aragon, figurer « [ce] sens nouveau et terrible, [ce] sens à jamais pervers » que ces « lèvres adorables [ont] su donner aux baisers<sup>35</sup> ». Enfin, dans un dernier sens possible, cette *langue ardente de*

---

<sup>34</sup> *Le Con d'Irène*, p. 62.

<sup>35</sup> *Le Con d'Irène*, p. 77.

*l'orage* peut aussi figurer le langage énergique et obscène que tient l'écrivain pornographe : *orage*, de *ore* en ancien français, c'est « le vent, le souffle, la perturbation atmosphérique ». Or cette langue sans peur, cette langue qui ose les mots bannis n'entend-elle pas justement, à la manière de la tempête orageuse, balayer ce carcan de la bienséance qui étouffe et sclérose le langage, et par là, la liberté langagière de l'écrivain ?

Dans *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite*, cette dénonciation de l'hypocrisie qui congédie les mots du corps sous prétexte d'immoralité prend une dimension toute corporelle par l'allégorie de la Réalité :

J'ai tiré par les cheveux hors de son lit sordide, une femme laide et sale et mal réveillée, honteuse de ses pieds noirs, de ses narines suantes, de la crotte lacrymale au coin de l'œil. Elle ne s'est jamais senti la bouche aussi amère, que ce matin, la réalité. [...] Elle ne comprend pas les poux qu'on lui cherche. [...]

Elle se promenait traînant après elle tout le linge sale des jours, toute la poubelle des nuits. Victorieuse comme une garce, comme une vache qu'elle est. [...] L'avez-vous vue dormir ? Moi j'ai eu ce spectacle. On l'avait couverte de métaphores. Des hommes maigres. Ils la rendaient possible à leur façon, avec les lambeaux de l'imagination, du désespoir qui se refuse à ne plus réveiller l'espoir. Et dormant elle grimaçait un sourire de coquetterie sous la courtine d'azur et le drap des chimères. Elle était presque belle, encore quelques mensonges et on l'aurait aimée. C'est alors que la rage m'a saisi par le nez et m'a tiré vers le lit avec toute sa force de guenon. Et moi j'ai pris la réalité par les cheveux et je l'ai arrachée à l'ombre. [...] Maintenant que ma prisonnière commence à se rendre compte de ce qui lui arrive, elle se met à hurler des injures à mon adresse. Elle me somme de lui rendre l'azur. Elle me traite d'infâme porc, de dégoûtant personnage, de pornographe, de dégueulasse. Non, non, tu ne feras plus la jolie fille, tu es immonde, tu pues, ta bouche est un paradis carié, ton aisselle une fosse à purin, ton sadinet l'égout des menthes vertes, ton nombril la fistule des pus mentaux<sup>36</sup>.

« Et moi j'ai pris la réalité par les cheveux et je l'ai arrachée à l'ombre » : Aragon semble mêler les expressions *se prendre aux cheveux* et *s'empoigner par les cheveux*, qui signifient toutes deux « se quereller », et plutôt que l'emploi pronominal, il fait un emploi transitif qui aboutit à deux effets : défiger l'expression et concrétiser l'allégorie de la réalité, qui est littéralement incarnée. La réalité a un corps, une chair, et c'est contre elle que l'écrivain se bat avec ses mots pour armes. Le narrateur de *Jean-Foutre* refuse qu'on lui assène l'argument du vraisemblable : le grand tort reproché à la pornographie n'est-il pas celui de proposer des images irréelles, qui ne relèveraient pas de la *vraie* sexualité ? Mais avec cet argument, c'est accuser la fiction dans son essence même, c'est lui reprocher ce qu'elle ne peut pas donner, et ne donnera jamais : le réel. L'argument de la tromperie mensongère de la pornographie, qui ne donnerait pas à voir le réel, est le même que Platon énonçait déjà contre les poètes dans sa *République* et que les théologiens du Moyen-Âge et de la Renaissance ont repris par la suite. Argument donc rejeté : le réel n'est, par nature, pas doué

---

<sup>36</sup> *Jean-Foutre*, p. 324-326.

d'une beauté que le pornographe viendrait souiller de ses mots obscènes ; le réel est, selon Aragon, « une femme laide et sale et mal réveillée ». Car « le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable » disait Boileau dans son *Art poétique* : et bien souvent le Beau est confondu avec la beauté, ce qui est dénoncé en creux ici. La réalité n'est vraisemblable, n'est conforme au goût que parce qu'elle est « couverte de métaphores », habillée par les « lambeaux d'imagination » des poètes et enveloppée par la « courtine d'azur et le drap des chimères ». Le narrateur, en qualité d'« infâme porc, de dégoûtant personnage, de pornographe, de dégueulasse », aurait dérobé « l'azur » à la réalité. L'énonciation pornographique, parce qu'elle dit le sexe, ne serait pas *la* littérature qui viserait l'Absolu : simplement un ramassis de mots-déchets, ce « langage de décombres où voisinent les soleils et les plâtras<sup>37</sup> » qui n'a pas droit de cité en littérature.

Dès lors, c'est toute une littérature qui est rejetée par Aragon, celle qui abuse d'une énonciation lyrique marquée par la métaphore :

Je te traînerai avec moi comme une bête qu'on va abattre, inutile de gueuler. Qu'est-ce que vous chantez, vous là-bas, avec la douceur de vivre, ô temps suspends ton cours, le joli mois de Mai, les vies antérieures, le mol oreiller, la tour d'ivoire, le cœur limpide et fin du Chinois, ils ont aimé, partir qui est mourir un peu et un pont-aux-ânes, après moi le déluge, la bonne vie, la vie avec une majuscule, assez, assez. Je ne peux pas supporter le bruit puéril de ces ménures-lyres<sup>38</sup>.

Aragon rejette cette hypocrisie qui fait courir la langue littéraire vers un « azur » qui n'existe pas : ce qui existe, ce sont les images (métaphores, comparaisons, analogies, etc.) qui sont des tromperies stylistiques pour dénaturer ce réel où les « chiens s'enfil[ent] le long [des] trottoirs » : c'est le lyrisme romantique de Lamartine (« ô temps suspends ton cours » au lieu de « Ô temps, suspends ton vol<sup>39</sup> ») et de Hugo (« les vies antérieures », jeu de paronomase avec *Les Voix intérieures*) qui est rejeté, c'est la prose sinueuse de Proust travestissant le réel par le souvenir qui est refusée avec « le mol oreiller », c'est la poésie *a priori* spéculaire de Mallarmé ainsi que la poésie symboliste qui est condamnée par la mention de la « tour d'ivoire » et du « cœur limpide et fin du Chinois<sup>40</sup> », c'est la poésie stéréotypée qui recycle des truismes et des prêts-à-penser qui est vilipendée par ce vers détourné d'Edmond de Haraucourt : « partir qui est mourir un peu et un pont-aux-ânes ».

---

<sup>37</sup> *Traité du style*, p. 177.

<sup>38</sup> *Jean-Foutre*, p. 324.

<sup>39</sup> Alphonse de Lamartine, « Le Lac », *Les Méditations poétiques*, éd. d'A. Loiseleur, Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 144.

<sup>40</sup> « Imiter le Chinois au cœur limpide et fin », vers issu du poème « Las de l'amer repos... », Stéphane Mallarmé, *Poésies*, éd. de B. Marchal, Paris, Gallimard (Poésie), 1992, p. 16.

Toute cette littérature est réduite aux pépiements d'oiseaux : « des ménures-lyres ». Un en-dehors du langage, donc, si l'on considère que le langage articulé et logique (*logos*) n'est que proprement humain, et que les animaux ne possèdent que la voix (*phonè*), selon Aristote dans sa *Politique*<sup>41</sup>. En refusant toute figure qui substitue une image par une autre (plus précisément, toute image noble pour un référent sale), c'est le problème de la référence que pose Aragon : il faut désigner les choses par les mots adéquats, même s'ils font outrage à la pudeur, et non les désigner par des détours imagés, car cela reviendrait à refuser le réel dans sa diversité. Et le narrateur se prend au jeu du raisonnement par l'absurde, en nommant des référents d'abord par métaphore, pour ensuite, dans une épanorthose, les nommer par l'expression appropriée :

J'entends se déchirer des muqueuses : ce sont des enfants qui viennent au monde.  
J'entends les hurlements de l'ours, mais non c'est un homme qui jouit. J'entends une larme qui roule dans la vallée qui parle à l'écho, mais non c'est une goutte de sueur, car l'homme travaille.  
[...] Peuple d'aveugles ! vous ne voyez pas les chiens s'enfiler le long de vos trottoirs ? vous ne voyez pas que si la zibeline s'habille avec tant d'élégance c'est qu'elle a branlé le vampire, chatouillé le trigle, sucé la macreuse, dormi avec des lémmings<sup>42</sup> ?

Ce jeu rhétorique n'est pas sans écho à celui qu'employa Hugo dans *Les Contemplations*, dans sa « Réponse à un acte d'accusation », où il utilise la métaphore suivie d'une épanorthose pour mieux souligner l'absurde de l'image : « Et j'ai dit au long fruit d'or : mais tu n'es qu'une poire ! Et j'ai dit à la narine : mais tu n'es qu'un nez<sup>43</sup> ! ». La requête langagière martelée par Aragon est celle de pouvoir employer les mots du corps et de parler du trivial dans la mesure où la trivialité est inhérente au réel qui nous entoure. Le propos d'Aragon n'est pas très éloigné des revendications éparses qui émergent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle lorsque plusieurs écrivains revendiquent le trivial comme un matériau littéraire. Mais à la différence d'un Baudelaire, qui de la boue fait de l'or<sup>44</sup>, Aragon ne se souhaite pas poète alchimiste : la boue reste de la boue, et c'est de la boue telle quelle, avec le mot propre, bien que sale, et non avec une périphrase ou une image soignée, dont on devrait pouvoir traiter en littérature, au même rang que les blanches aubépines ou les fleurs de pommier. Dans *Le Traité du style*, il n'est pas dit autre chose lorsque l'énonciateur se qualifie de « bijoutier des matières déchues », de « sertisseur des déchets sans emploi » et lorsque, à rebours du faiseur d'or baudelairien, il « demande [...] la boue dédorée<sup>45</sup> ». Mais surtout, et c'est peut-être la

---

<sup>41</sup> Aristote, *Politique*, éd. et trad. de J. Aubonnet, Paris, Gallimard, 2007 [1993], p. 10.

<sup>42</sup> *Jean-Foutre* : 326.

<sup>43</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, éd. de F-A. Burguet, Paris, Le Livre de poche, 1965, p. 31 et 33 respectivement.

<sup>44</sup> « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or », Charles Baudelaire, « Projet d'épilogue pour la seconde édition des *Fleurs du Mal* », *Les Fleurs du Mal*, éd. de C. Pichois, Paris, Gallimard (Poésies), 1996, p. 250.

<sup>45</sup> *Traité du style*, p. 176.

seule affirmation qu'il faut retenir, il est énoncé : « Je n'écobuerai pas mes paroles<sup>46</sup> ». L'*écobuage*, qui est un terme technique de l'agriculture, désigne le défrichage, où la terre et la végétation sont retournées pour être brûlées, afin de préparer la mise en culture. Ne pas écobuer ses paroles, c'est refuser de retourner et de brûler ces mots bannis pour laisser la place aux mots nobles et bienséants, quitte à commettre un « péché de bouche<sup>47</sup> ». Cette expression, employée à propos de Dada, dont les travaux sont qualifiés de « petite hystérie de gorge, gargarismes<sup>48</sup> » et avec lesquels « le langage se prit à signifier peu à peu péché de bouche », est assez éclairante de la poétique mise en place dans ce corpus, même s'il n'est pas dadaïste. L'entreprise de Dada a été celle d'une déstructuration du langage, et avec le terme religieux de *péché* (littéralement, « ce qui va à l'encontre de la loi divine »), on entend bien que cette déstructuration est ce qui va contre l'ordre du Verbe, la langue ayant été pétrie par la morale religieuse tout le long du Grand Siècle. Mais on peut détourner cette expression pour qualifier le langage de l'obscène : n'est-ce pas aussi un « péché de bouche » que d'employer les mots adéquats pour désigner le corps, sans passer par le détour de périphrases bienséantes ?

#### **« Violent la syntaxe » : défiger la langue par l'obscénité**

La dénonciation des images convenues de la poésie lyrique par le narrateur de *Jean-Foutre* s'accompagne d'un refus des catachrèses, des périphrases ou des métaphores clichées dans l'écriture même. Ce rejet du figement linguistique passe justement par un travail de défigement sémantique et syntaxique. Par l'obscénité, il s'agit d'arracher la langue à son immobilisme contraint par la bienséance : c'est, pour reprendre un vers du poème liminaire du *Crève-cœur*, refuser « l'ère des phrases mécaniques<sup>49</sup> ». En premier lieu, nous avons les injures blasphématoires, dont le fondement de l'expression est religieux. Ce sont des expressions assez courantes, mais qui prennent une dimension bien plus scandaleuse dans le cadre de la fiction érotique : jurer Dieu a beaucoup plus de force dans le cadre de l'échange sexuel, procédé que Sade a bien compris et a exploité avec éclat dans *La Philosophie dans le boudoir*, ce qu'Aragon continue. Nous ne prendrons qu'une seule occurrence dans le *Con d'Irène* :

---

<sup>46</sup> *Id.*, p. 174.

<sup>47</sup> *Id.*, p. 55.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> « Vingt ans après », *Le Crève-cœur*, p. 11.

Putain du Christ, pour sûr, ou Vierge de mes deux. Gaston ne riez pas, oh ne riez pas de ce blasphème. [...] Il crache par terre et crie : *Par la verge de Dieu !* Le tonnerre couvre le nom du Créateur et les éclats de rire de l'impie<sup>50</sup>.

Les expressions *putain du Christ* (une probable traduction littérale de l'anglais *Jesus fucking Christ ?*) et *Vierge de mes deux* se fondent sur deux termes religieux qui sont dégradés par le bas corporel : la prostitution d'une part (*putain*) et les testicules d'autre part (*de mes deux*). Mais le cri de Gaston est plus intéressant : avec *par la verge de Dieu* s'opère un défigement sémantique de cette collocation assez répandue. Si la *verge* désigne initialement le bâton pour se faire battre, la séquence désignant usuellement la « colère de Dieu », nous avons ici une syllepse : la *verge*, c'est aussi – et surtout ici – le « phallus », d'où « les éclats de rire de l'impie » qui hurle son heureux jeu de mots.

Dans une autre veine, un procédé est récurrent dans *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite* : les liaisons sémiques hétérogènes. Ce procédé, qui consiste à réunir des sèmes – ou des classèmes – contraires, fait une entorse à la langue d'où sortent des images incongrues en rapprochant des mots *a priori* éloignés sémantiquement<sup>51</sup>. Aragon parle de mots « qui s'accouplent<sup>52</sup> » : pour reprendre sa métaphore toute charnelle, les liaisons sémiques hétérogènes, en tant que discordances sémantiques, font s'accoupler des mots qui, *a priori*, ne le peuvent pas. Voici un petit florilège :

La voyageuse monta [dans le train]. Un dernier regard à la Bite, un sourire de son joli con facial, et elle avait disparu<sup>53</sup>.

Madame m'excusera, mais Madame a là une si jolie fente... – Ah n'est-ce pas, mon ami, pas de familiarités ! Je suis excessivement pressée et vous n'avez pas encore piné mon cul frontal<sup>54</sup> !

« Je suis en retard ? » dit-elle, en abordant la Bite, et elle retira de son manchon sa main droite que la Bite baisa. Il est de fait que si difficile que ce soit à se représenter, sa main droite était un trou-de-cul, un ravissant trou-de-cul, minuscule, élastique, une merveille d'orfèvrerie<sup>55</sup>.

[...] rythmiquement, [les coiffeurs] enfilent les anus manuels de leur cliente avec leurs queues professionnellement sorties de leurs braguettes. [...] Cependant le garçon qui la frise a donné aux poils de son con facial un air à la fois aristocratique et provocant<sup>56</sup>.

---

<sup>50</sup> *Le Con d'Irène*, p. 63.

<sup>51</sup> À titre d'exemple, avec la phrase *L'homme dévore une pomme*, nous avons une liaison homogène entre les sèmes (unités de sens qui constituent la définition du mot), car le verbe *dévor* appelle un sujet détenant un sème de l'animé (le mot *homme* possédant justement le sème de l'animé humain). En revanche, si j'utilise le même verbe *dévor* mais que je lui donne un sujet avec un sème de l'inanimé, il y a alors une liaison hétérogène entre le sème du verbe (animé) et le sème du sujet (inanimé). Si je dis *La tempête dévore les marins*, nous avons une liaison sémique hétérogène : de là naît une métaphore verbale, elle-même support d'une personnification de *la tempête*.

<sup>52</sup> *Jean-Foutre*, p. 300.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 297.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 314.

<sup>55</sup> *Id.*, p. 297.

<sup>56</sup> *Id.*, p. 313.

Les images créées rendent les référents difficilement identifiables, du propre aveu du narrateur : « si difficile que ce soit à se représenter ». La métaphore *in præsentia* du troisième exemple *sa main droite était un trou-de-cul* explicite les autres exemples dont le fondement métaphorique se bâtit sur une épithète inadéquate : avec le verbe *être*, il y a un statut d'équivalence qui s'opère entre les deux termes : *main droite = trou-de-cul*. En l'absence de verbe, avec de simples épithètes, le sens est d'autant plus opaque en raison de l'inadéquation sémantique : *con facial*, *cul frontal*, *anus manuels*. Les adjectifs ne sont pas qualificatifs, mais relationnels, c'est-à-dire qu'ils dénotent une relation avec un état. Un *con* ne peut donc pas, en dehors de la fiction pornographique qui réinvente la langue, être *facial*, un *cul* ne peut guère être *frontal* non plus : il y a une incongruité syntaxique et sémantique. Ces liaisons hétérogènes entre les sèmes, qui sont rendues possibles par des rapprochements syntaxiques qui font littéralement violence à la phraséologie attendue, permettent de défiger la langue, au point d'opacifier les référents, difficilement représentables.

Les phénomènes de remotivation lexicale sont également intéressants pour mieux cerner cet enjeu global d'un ébranlement du langage car ils permettent de créer une étrangeté dans la langue en faisant ressurgir le sémantisme ancien de certains mots ou en employant des mots disparus. L'énonciation pornographique permet de jouer avec la mémoire et l'histoire des mots en réactivant des sens perdus par la phraséologie :

Mais la Paire de Jambes ne lui laissa pas le temps d'en vérifier le contenu. Elle s'était nouée comme une simple cravate autour de la Bite et allait et venait de bas en haut et de haut en bas à la façon d'un anneau épileptique tout le long du membre gigantesque dont elle semblait fortement éprise<sup>57</sup>.

Comment comprendre le « membre gigantesque dont elle était *éprise* » ? On ne peut pas entendre le verbe *éprendre* dans son sens courant d'« être amoureux, de tomber sous le charme ». Il semble que le co-texte nous enjoigne à entendre le sens littéral et étymologique : *éprendre*, c'est d'abord *prendre* : or, le verbe *prendre* a un sens sexuel attesté dès le XIX<sup>e</sup> siècle : il s'agit de « posséder sexuellement quelqu'un » ; et la Paire de Jambe (qui est une vulve géante, tout comme Jean-Foutre est un phallus géant), avec ses allers et venues « de bas en haut et de haut en bas » ne fait pas autre chose que « posséder sexuellement » Jean-Foutre La Bite. Le verbe se fait mémoire de sa construction en exploitant un sens ancien : le locuteur, en s'appuyant sur un sens spécialisé de *prendre*, montre qu'il perçoit le processus de formation du verbe, issu par dérivation, en ne se préoccupant pas de que du sens du radical initial.

---

<sup>57</sup> *Id.*, p. 302.

## La syntaxe, « c'est du raisin<sup>58</sup> »

Dès lors, à rebours des fictions érotiques et pornographiques, *Le Con d'Irène* et *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite* ne cherchent pas tant à être perlocutoires, c'est-à-dire à produire un effet sur le lecteur, ou, pour reprendre le mot de Sade, ne cherchent pas tant « l'irritation des sens<sup>59</sup> » qu'à dire ce qui ne peut pas être dit, à dire ce qu'il n'est pas convenu de dire : l'énonciation pornographique est d'abord une énonciation de l'obscène chez Aragon, qui profère et martèle les mots crus. Peut-être que le style déployé rend compte de l'enjeu plus global du départage entre poétique et prosaïque qui secoue la modernité : s'il n'y a pas de nobles ou vilains sujets, peut-être que le refus de ce partage sur le plan littéraire peut être déplacé sur le plan de la langue. L'obscène est ce qui permet de sortir d'un immobilisme langagier : cet emploi des mots crus, le style asyndétique qui ouvre *Irène*, les images de l'orage, les phénomènes lexicaux qui déjouent le sens des mots semblent s'inscrire du côté d'une écriture dionysiaque – si la dualité nietzschéenne entre art apollinien et art dionysiaque<sup>60</sup> a un sens chez Aragon. Les traits stylistiques étudiés paraissent se diriger contre l'ordre d'une langue commune sentie comme sclérosée, contre la phraséologie ou contre toute formule idiomatique. La logorrhée qui ouvre le *Con d'Irène*, sans aucune articulation logique, est symptomatique d'un style qui est du côté d'un vent de l'enivrement, d'une ivresse qui bouscule les codes établis afin de mieux rendre compte des cris, des spasmes, des mouvements d'allers et retours et des draps défaits qui sont les joyeux compagnons de route des activités des personnages aragoniens. Désordre de la syntaxe et désordre de la vie sont les constantes de son œuvre d'écrivain. L'appel au piétinement de la syntaxe, dans le *Traité du style*, se justifie par l'ivresse (car la syntaxe, « c'est du raisin<sup>61</sup> ») et *Les Poètes* s'ouvrent d'emblée sur le refus de la « lyre » d'Apollon, l'énonciateur poétique préférant que « du vin de nos délires / Le vent divin fasse vendange<sup>62</sup> », au point de perdre la « maîtrise de [sa] langue » qui est un « torrent » où les « sons chargés d'ivresse » deviennent « comme les grains d'un raisin noir<sup>63</sup> ». Dans *Le Con d'Irène* et *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite*, qui amorcent ce vertige d'une parole démesurée, Aragon semble mener une bataille lexicale conduite par un souffle enivré et dans laquelle il essaie d'arracher la langue de la norme morale qui la fige.

---

<sup>58</sup> *Traité du style*, p. 28.

<sup>59</sup> Donatien Alphonse François de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, Paris, P.O.L, 1992 : 36.

<sup>60</sup> Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. de M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe & J-L. Nancy, Paris, Gallimard (Folio), 1986 [1869], p. 27 sqq.

<sup>61</sup> *Traité du style*, p. 28.

<sup>62</sup> « Prologue », *Les Poètes*, p. 10.

<sup>63</sup> « La Chambre de Don Quichotte », *Id.*, p. 19.



## BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON Louis, *La Défense de l'infini* suivi de *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite*, Paris, Gallimard (Blanche), 1986.
- , *Le Libertinage*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), Paris, 1977 [1924].
- , *Traité du style*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), Paris, 1980 [1928].
- , *Chroniques 1918-1932*, Paris, Stock, 1998.
- , *Les Yeux d'Elsa*, Paris, Grands Écrivains, 1984 [1942].
- , *Aurélien*, Paris, Gallimard (Folio), 1995 [1944].
- , *Le Crève-cœur et Le Nouveau Crève-cœur*, Paris, Gallimard (Poésie), 2010 [1941 ; 1948].
- , *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard (Poésie), 1966 [1956].
- , *Les Poètes*, Paris, Gallimard (Poésie), 2013 [1960].
- ARISTOTE, *Politique*, éd. et trad. de J. AUBONNET, Paris, Gallimard, 2007 [1993].
- BARTHES Roland, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil (Points), 1984, p. 331-346.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, éd. de C. PICHOS, Paris, Gallimard (Poésies), 1996.
- BOILEAU Nicolas, *Œuvres de M. Boileau Despréaux. Tome I. Avec des éclaircissements historiques donnez par lui-même (et les remarques de Brossette)*, Genève, Fabri & Barillot, 1716.
- BOUGNOUX Daniel, « L'amour, la politique », M. HILSUM, C. TRÉVISAN & M. VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Champion, 2000, p. 167-174.
- HUGO Victor, *William Shakespeare*, éd. de B. LEUILLIOT, Paris, Flammarion, 1973.
- , *Les Contemplations*, éd. de F-A. BURGUET, Paris, Le Livre de poche, 1965.
- MALLARMÉ Stéphane, *Poésies*, éd. de B. MARCHAL, Paris, Gallimard (Poésie), 1992.
- NARJOUX Cécile (dir.), *La Langue d'Aragon. « Une constellation de mots »*, Dijon, PU de Dijon, 2011.
- LAMARTINE Alphonse de, *Les Méditations poétiques*, éd. d'A. LOISELEUR, Paris, Le Livre de poche, 2006.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. de M. HAAR, PH. LACQUE-LABARTHE & J-L. NANCY, Paris, Gallimard (Folio), 1986 [1869].
- PROUST Marcel, *Du Côté de chez Swann*, éd. d'A. COMPAGNON, Paris, Gallimard (Folio), 1988.
- REGGIANI Christelle, « La fin des Communistes », J. PIAT & D. MASSONAUD (dir.), *Aragon romancier. Genèse, modèles, réemplois*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 201-213.
- RESTIF DE LA BRETONNE, *Les Nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, éd. de M. Delon, Paris, Gallimard (Folio), 1986.
- SADE Donatien A. F. de, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, Paris, P.O.L, 1992.
- , *La Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux*, Paris, Gallimard (Folio), 1976.
- WOLF Nelly, « L'engagement dans la langue », J. KAEMPFER, S. FLOREY & J. MEIZOZ (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 131-141.