



www.comptoirlitteraire.com

présente

Raymond QUENEAU

(France)

(1903-1976)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout '*Les fleurs bleues*', '*Pierrot mon ami*' et '*Zazie dans le métro*'
qui sont étudiés dans des dossiers à part).
On trouve une vue d'ensemble à la fin.**

Bonne lecture !

Né le 21 février 1903, au Havre, il était le fils unique d'Auguste-Henri Queneau, ancien militaire de carrière puis comptable colonial en congé de convalescence, et d'Augustine-Julie, née Mignot, qui, plus âgée que lui, tenait, au 47 rue Thiers, un commerce de mercerie plutôt florissant. Il fut donc élevé par un père disponible et une mère attentive, en dépit de ses obligations de commerçante. Cependant, si l'on en croit l'autobiographie romancée qu'est "*Chêne et chien*" (1937), qui relate cette entrée dans la vie, l'«*héritier fils et roi*» de la famille dut subir, auprès d'une nourrice, «*vingt-cinq ou vingt-six mois*» de séparation, qui semblent l'avoir profondément marqué. Et il se plaignit d'une enfance triste «*très, très bourgeoise*».

Il reçut l'éducation soignée et choyée d'un fils unique de famille catholique. En 1908, il entra au petit lycée du Havre où il fit toutes ses études primaires et secondaires, apprenant «*bâtons, chiffres et lettres*» (titre d'un de ses ouvrages), se montrant curieux, passionné de langues, d'Histoire et de sciences. Il y fut généralement bon élève, non sans quelques moments difficiles. Il manifesta une boulimie de lectures qui n'allait jamais cesser, lisant assidûment "*Les pieds nickelés*" dans le journal "L'épatant", Jehan Rictus, Henry Monnier, et quelques autres qui lui firent «*connaître le langage populaire*». Il obtint de nombreux succès scolaires, dont le prix de philosophie.

Sa vocation littéraire, qui inquiétait ses parents, fut précoce et constante, en dépit de périodes de découragement. Dès l'âge de dix ans, il commença à écrire, remplissant des cahiers d'écolier de quantités de poèmes, dont beaucoup furent déchirés, refaisant les livres de l'égyptologue Maspero qu'il trouvait insuffisants, rédigeant des romans et des pièces de théâtre, traduisant Virgile, s'intéressant aux langues dérivées du zend et du sanscrit.

De plus, il fréquenta assidûment les cinémas avec son père, se passionnant pour "*Fantômas*" ou "*Les vampires*" de Louis Feuillade. Il s'intéressa aussi à l'art, dessinant tout ce qu'il croisait, peignant en recopiant les plus grands, et visitant continuellement galeries et musées.

Le 15 avril 1914, il commença à rédiger son journal, qu'il allait tenir bon an mal an toute sa vie. Il satisfaisait aussi son goût déjà prononcé des listes dans des domaines variés : classement de ses collections de géologie, de paléontologie, de conchyliologie ; liste des œuvres d'Aristote ; liste des films de Chaplin qu'il avait vus ; liste de ses lectures, habitude qu'il allait garder sa vie durant ; etc..

Le 14 mai, il fit sa première communion, avec ferveur.

Il envoya une nouvelle à un journal qui lui répondit : «*Nous ne publions pas d'histoires imitées.*»

Ses études au lycée François-Ier du Havre furent singulièrement perturbées par la Première Guerre mondiale qui fut pour lui un traumatisme qui le prédisposa à la gravité et à sa nécessaire expression par l'écriture. Dans "*Un rude hiver*", il allait évoquer la vie des embusqués et des étrangers qui trouvèrent alors refuge au Havre.

En 1915-1916, il travailla à un roman intitulé "*Histoire de la Lusapie*", allant du XIIe au XXe siècles. Son professeur de français s'appelant Monscourt, il écrivit une farce dont le personnage principal était un professeur Monsecours dont l'élève Queneau s'écriait sans cesse : «*À mon secours !*».

En 1916, il se lia avec Jean Dubuffet, son condisciple au lycée, qui allait devenir le peintre qu'on sait, partager avec lui une passion pour l'art brut.

Il dessina l'«*avion Queneau*», qui était opposé à l'avion classique de Louis Blériot.

En 1917, sans doute sur les conseils de son professeur de français-latin-grec, M. Philippe, auprès duquel il prenait des leçons particulières de grec, il lut "*Le voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du IVe siècle avant l'ère vulgaire*", de l'abbé Jean-Jacques Barthélemy (qu'il allait faire lire par le cheval Sthène dans "*Les fleurs bleues*").

Le 18 août, il écrivit un poème visionnaire, "*Les derniers jours*", qui semble correspondre à une crise spirituelle.

Il avait déjà suffisamment écrit pour pouvoir établir la bibliographie de ses œuvres.

À la fin de l'année, il se prit de passion pour les mathématiques, que toute sa vie il mit au plus haut, s'intéressant surtout à la combinatoire des nombres, à l'engendrement récursif des suites par des procédés finis, simples, dont l'application engendre la complexité.

En 1918, il lut Edgar Allan Poe, Ronsard, la Bible.

Le 1er août 1918, il nota dans son journal : «*Crise religieuse ; je renonce au catholicisme*».

Le 4 juillet 1919, il passa la première partie du baccalauréat, avec latin et grec.

Cette année-là, il lut Proust qu'il trouva «*soporifique*», apprit à jouer aux échecs et au billard, continua à écrire de nombreux poèmes.

Après avoir obtenu un prix d'excellence en philosophie, il passa, du 10 au 13 juillet 1920, la deuxième partie du baccalauréat, en philosophie, terminant ainsi glorieusement ses études secondaires. Il lut Rimbaud, Baudelaire, écrivit quelques poèmes dada, commença à fumer la pipe.

Il fit scandale en annonçant à ses parents qu'il était athée. Cependant, la question religieuse allait le tarauder à plus d'une période de sa vie.

À la fin de l'année, ses parents vendirent leur fonds de commerce pour l'accompagner à Paris où il devait poursuivre ses études. Ils achetèrent une maison en banlieue, à Épinay-sur-Orge.

Il s'inscrivit à la Sorbonne en philosophie.

Le 6 janvier 1921, il s'abonna à "Littérature", revue fondée en 1919 par les futurs surréalistes, Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault, écrivains d'un nouveau genre dont l'irrévérence totale, le non-conformisme absolu et la bonne humeur le séduisirent ; en conséquence, il commença à noter ses rêves.

En juillet, il échoua à son examen. Le 7 novembre, il se réinscrivit à la faculté des lettres. Il étudia alors Leibniz, et découvrit René Guénon, dont la pensée ésotérique, à la mode dans les années 1930, allait le marquer. Mais, ne se contentant pas d'aller à la Sorbonne, pour y apprendre la philosophie, il fréquenta aussi la bibliothèque Sainte-Geneviève pour y donner libre cours à une curiosité encyclopédique. Aussi, non seulement il «*s'émiet[ait]*», mais vivait dans la solitude.

Du 1er août au 26 septembre 1922, il fit un voyage en Angleterre, dont on allait trouver des traces dans son œuvre, en particulier le roman "*Gueule de pierre*".

Le 5 novembre, il s'inscrivit à la faculté des sciences, tout en continuant ses études de lettres.

En 1923, il commença à suivre des cours de mathématiques. En juin et juillet, il échoua encore à ses examens.

Il ressentit à la campagne ses premières crises d'asthme.

Le 26 novembre, il se réinscrivit en faculté des sciences.

En 1924, il se plongea dans la lecture des trente-deux volumes de "*Fantômas*" de Pierre Souvestre et Marcel Allain, série qu'il allait relire quatre fois jusqu'en 1928.

En juillet 1924, il obtint deux certificats : histoire générale de la philosophie et psychologie.

À la fin de cette année-là, Pierre Naville, son ami et condisciple à la Sorbonne, l'introduisit dans le groupe des surréalistes : André Breton, Robert Desnos, Louis Aragon, Michel Leiris et Philippe Soupault. Il participa à leurs réunions et à leurs activités, comme le "Bureau central de recherches surréalistes". Il est très probable que la libération par l'«écriture automatique» déclencha vraiment sa vocation littéraire ; ses premiers textes (dont un récit de rêve) furent publiés dans "La révolution surréaliste". On y perçoit, à côté de ce qui nous apparaît aujourd'hui comme les lieux communs du groupe (son goût pour le rêve et pour l'art qui l'incarne, le cinéma, pour l'humour, pour les jeux de mots), la vision ludique de l'existence, la curiosité pour l'ésotérisme et l'arithmosophie. Ses images témoignent d'un talent inné pour l'insolite et le surprenant. Mais, en dépit de quelques minimes annonces de ce qui allait faire son génie propre, il n'avait pas encore trouvé sa voie.

Il fit aussi de l'aquarelle.

En 1925, il obtint sa licence.

Devant faire son service militaire, il fut, le 16 novembre 1925, incorporé et envoyé en Algérie, au 3^e régiment de zouaves de Constantine («*un fier régiment*», allait-il dire dans "*Pierrot mon ami*"). Sur le bateau, il eut la surprise de ne pas comprendre cette question posée par un camarade : «T'enlèves tes pompes?»

Le 16 avril 1926, il reçut a posteriori son diplôme de licencié ès lettres. Il écrivit dans son journal : «*En moi, je crois devoir remarquer deux sortes de possibilités d'ordre individuel. 1. des possibilités d'ordre poétique et révolutionnaire. 2. des possibilités d'ordre érudit et critique.*»

Son régiment passa au Maroc, où il participa activement à la guerre du Rif (qu'il allait raconter dans "*Odile*") au cours de laquelle, en 1927, il fut nommé zouave de deuxième classe. Il en profita pour s'initier à l'arabe, tandis que, de septembre 1926 à avril 1927, il suivit par correspondance un cours d'anglais commercial. Grâce à sa connaissance de cette langue, il eut une approche directe de la

littérature anglo-saxonne, fit des traductions, et même trouva enfin un emploi chez Gallimard, en 1938.

En mars 1927, il revint à la vie civile. Malheureusement, il fut réduit à de petits boulots, entre autres au "Comptoir National d'Escompte" de Paris où il resta trois mois (on en trouve l'écho au début de son premier roman, '*Le chiendent*').

Il fréquenta assidûment les surréalistes, et publia, toujours dans "La révolution surréaliste", un poème, '*Le tour de l'ivoire*'.

Il rédigea un tract pour la défense de Charlie Chaplin qui était en butte aux attaques des ligues de décence féminines états-uniennes.

En janvier 1928, il participa aux recherches sur la sexualité menées par les surréalistes.

La même année, il se maria avec Janine Kahn, sœur de Simone, l'épouse d'André Breton, trouvant alors un remède apparent à son mal de vivre. Ils s'installèrent square Desnouettes. Sa situation matérielle s'améliora, mais il souffrait de ne pas gagner sa vie.

Il visita, près de Vichy, des fouilles qui présentait des objets prétendument préhistoriques mais qui s'avèrent fabriqués.

Du 5 août au 27 octobre 1929, il fit un voyage au Portugal.

Le 6 juin 1929, il rompit avec André Breton, pour «*des raisons personnelles*» (alors que, dans la partie restée inédite d'un article de 1951 intitulé '*Philosophes et voyous*' et révélée en 1986, il accusa les surréalistes d'avoir été des «*nazis*»). L'année suivante, avec un poème intitulé "*Dédé*", il s'associa au pamphlet collectif "*Un cadavre*" qui était dirigé contre Breton. Il rejoignit alors le groupe de dissidents formé d'Yves Tanguy, de Jacques Prévert et de Marcel Duhamel qui, au 54 rue du Château à Montparnasse, menaient une vie de bohème dans une sorte de phalanstère. Dès lors, il allait vouloir que son écriture, qu'elle soit romanesque ou poétique, soit quasiment anti-surréaliste, tout en gardant de cette expérience le sens de l'inventivité et le goût de l'insolite.

La même année, il lut "*Ulysse*" de James Joyce qui parut en traduction française : il fut impressionné et allait vouloir procéder à une semblable fusion de l'humour et de la philologie.

Il ouvrit une galerie d'art exposant Arp, Magritte, Tanguy, Dali.

S'astreignant à de longues séances à la Bibliothèque nationale, pour s'abîmer dans l'érudition, et sonder les délires humains, il entreprit une étude sur les «fous littéraires» et travailla à une '*Encyclopédie des sciences inexactes*', qui allait être refusée par les éditeurs mais allait lui servir pour le roman '*Les enfants du limon*' (1938).

Il prit aussi des cours de boxe, ce qui ne l'empêcha pas de sombrer, en 1930, dans la dépression et de devenir un «*désadapté inadapté*».

En février 1931, il devint représentant en nappes de papier pour les restaurants, puis fut employé de banque.

Il participa à des tournois d'échecs.

Cette année-là, il rencontra Georges Bataille auquel il se lia pour quelques années.

Il participa aux travaux du "Cercle communiste démocratique" de l'antistalinien Boris Souvarine, et collabora, en 1931-1932, à la revue de celui-ci, "La critique sociale" (il y rendit compte d'ouvrages d'histoire, de philosophie [Hegel], de littérature [Nizan...]).

En 1932, il entreprit une cure psychanalytique avec Mme Lowska.

En octobre, il lut '*Voyage au bout de la nuit*' de Céline qui venait de paraître.

Du 22 juillet au 19 novembre, il fit un séjour en Grèce, qui allait se révéler capital. Il allait raconter métaphoriquement dans "*Odile*", sous une forme romancée, comment ce simple voyage l'avait libéré des surréalistes, et avait provoqué la naissance de son premier roman qui fut écrit en un trimestre grâce à une révélation majeure : il eut des conversations avec des écrivains grecs qui lui indiquèrent l'écart qui existe entre le grec écrit, savant, littéraire (la «*katharévoussa*») et le grec parlé, populaire et moderne (la *démotique*) et leur volonté d'utiliser ce dernier pour écrire leurs oeuvres ; il se rendit compte alors que le même écart aberrant existe en français. Il connaissait théoriquement l'opposition entre «*le français parlé et le français écrit*», bien mise en évidence dans les travaux du linguiste Joseph Vendryès ('*Le langage*'), qu'il avait lus. Il connaissait aussi la différence des niveaux de langue, découverte aussi bien dans '*Les pieds nickelés*' de son enfance que lors de son service militaire, en entendant parler l'argot. Mais il n'avait jamais pensé que la littérature pouvait s'écrire

dans cette langue parlée, cette langue de tous les jours, qu'il y avait la possibilité d'un parlé-écrit, comme c'était le cas dans la littérature grecque.

Ce premier roman fut :

1935

“Le chiendent”

Roman

De la terrasse d'un café parisien, un observateur (Pierre Le Grand) a choisi sans raison apparente de s'intéresser à une silhouette qui se détache à peine de la foule indistincte de 18 heures : celle d'Étienne Marcel, «*être plat*», adolescent en proie à ses premiers chagrins d'amour. Suivie par Pierre, la silhouette prend peu à peu de la consistance : chaque jour elle emprunte le même train de banlieue en compagnie des mêmes passagers aux manies médiocres ; elle habite un pavillon à Obonne avec son beau-fils (Théo) et sa femme (Alberte). Celle-ci est également l'objet de l'intérêt, très précis, du musicien perdu qu'est Narcense, qui, l'ayant repérée dans la rue, la suit également. Pierre rencontre Narcense au bistrot d'Obonne ; l'estime est réciproque.

Un samedi, Étienne Marcel se rend dans une baraque à frites à Blagny où il rencontre Dominique, le patron, et sa soeur, Mme Cloche, «*faiseuse d'anges*» de son état, qui reconnaît en lui la victime d'un accrochage dont la veille elle a été témoin (accrochage au cours duquel Étienne a fait la connaissance de Pierre).

Quelques jours plus tard, Saturnin, l'autre frère de Mme Cloche, concierge de l'immeuble où vit Narcense, et qui se veut écrivain, apprend à celui-ci que sa grand-mère est morte. Narcense se rend à l'enterrement, et rencontre dans le train un nain (Bébé-Toutout) qui, diabolique, prétend être un parasite vivant de la peur et de la lâcheté des gens.

De retour à Paris, Narcense, dont les billets doux adressés à Alberte ont été interceptés par Théo, échange avec celui-ci des lettres d'injures : rendez-vous est pris pour vider la querelle en forêt d'Obonne ; ce dont Mme Cloche, mise au courant par Saturnin, avertit Étienne revenu à Blagny. Dans la forêt d'Obonne, Étienne et Saturnin trouvent Narcense pendu, mais pas mort, tandis que Théo a disparu chez une voisine, Mme Pigeonnier.

Toutes ces coïncidences troublent Étienne : lui qui était de peu de consistance acquiert de l'épaisseur, c'est-à-dire accède à l'existence, à mesure qu'il prend conscience de soi, comprend qu'en sortant de la vie quotidienne, et en regardant le monde, il s'est mis à exister. Persuadé d'avoir atteint la sagesse en cultivant la misère, le père Taupe, sordide brocanteur de Blagny, s'ouvre de ces considérations au fritier Dominique, quand arrivent Étienne et Pierre. Il leur fait visiter son antre, mais refuse obstinément de vendre à Pierre une porte peinte en bleu : y aurait-il un invraisemblable trésor caché derrière ? C'est du moins ce que prétend Clovis, le fils de Dominique, à Mme Cloche, qui s'en persuade. Elle insiste donc auprès d'Ernestine, la serveuse de la gargote, pour qu'elle épouse le père Taupe, et partage avec elle la supposée fortune du brocanteur.

Arrivent les vacances. Pierre et le ménage Marcel se rendent dans une station balnéaire où ils retrouvent Théo avec Mme Pigeonnier et sa bonne, Catherine, dont Pierre fait la conquête. Étienne expérimente la puissance de l'ennui, et, toujours aussi incertain sur le sens à donner au réel, en vient à un doute hyperbolique, puis au scepticisme. Mme Cloche a perdu sa complice : en effet, le 25 août, le jour de ses noces avec le père Taupe, Ernestine connaît une mort bouleversante. Ce fait singulier pousse Saturnin et Narcense à se lancer sur la piste du trésor de Taupe : ils volent la porte bleue pour découvrir qu'il n'y a aucune fortune derrière, et qu'ils se sont tous laissés entraîner par leur imagination. En fait de trésor, la porte est un souvenir d'amour du père Taupe, comme il le confesse à Mme Cloche, avant de mourir à son tour, fin octobre.

Alors que Bébé-Toutout s'est installé chez la famille Marcel, et la tyrannise, Pierre et Catherine, réfugiés en Grèce, vivent en «*absorbant la lumière*». Ils apprennent toutefois que le 11 novembre la guerre a été déclarée entre la France et les Étrusques. Étienne est mobilisé, Alberte s'enfuit d'Obonne, et retrouve Narcense, Saturnin est nommé capitaine.

Les mois passent ; Narcense, déserteur dénoncé par Bébé-Toutout, est fusillé ; la villa d'Obonne est transformée en un bordel tenu par Clovis et Théo.

Des dizaines d'années plus tard, la guerre se termine : Saturnin et Étienne, maréchaux vaincus de l'armée gauloise, viennent se rendre auprès de la reine des Étrusques en qui ils reconnaissent Mme Cloche. Franchissant les «*fausses couches*» de l'éternité ces personnages vont reprendre les positions indistinctes qu'ils avaient au début de l'histoire.

Commentaire

Selon une indication sur la genèse de ce roman que Raymond Queneau donna en 1937, il serait né en Grèce du projet singulier de «*rédigé en français parlé quelque dissertation philosophique*». Comme il avait avec lui le «*Discours de la méthode*» de Descartes, ce fut cet ouvrage qu'il utilisa pour commencer à écrire son roman. En 1950, il revint sur cette genèse, en la confirmant, mais en ajoutant qu'il avait subi aussi l'influence de Joyce et de Faulkner. Un peu plus tard, un nouveau commentaire donna toujours cette référence au traité philosophique, mais évoqua aussi un résumé du «*Parménide*» de Platon : «*Moi qui ne suis pas philosophe (ou presque pas), frappé, au cours d'un voyage en Grèce, par le bilinguisme de ce pays (une langue savante, une langue "démotique"), je conçus l'audacieux projet de traduire en français parlé le Discours de la Méthode. C'est un bon texte ; et qu'on pourrait diffuser. Malheureusement, j'ai bifurqué en chemin et ça a donné un roman. On voudra bien m'excuser de ces confidences. J'ajoute qu'il y a dans un chapitre de ce roman un petit résumé du "Parménide". Mais, en général, on croit que ce n'est pas sérieux. Cette modeste tentative n'a eu aucune influence. Il est trop tôt. Il ne serait jamais venu à l'idée de saint Thomas d'Aquin d'écrire sa "Somme" dans une des langues vulgaires de l'époque.*» Enfin, en 1969, dans la N.R.F., il ajouta un ultime commentaire aux commentaires précédents, en rappelant qu'il avait commencé à écrire «*Le chiendent*» à Mykonos à partir non pas du «*Discours de la méthode*» (qu'il transportait bien avec lui, en même temps que des oeuvres de Kierkegaard et de Faulkner), mais à partir d'une traduction, qu'il avait commencée et abandonnée, de «*An experiment with time*» de John-William Dunne (livre publié en 1929), qui fut édité en français en 1948 sous le titre «*Le temps des rêves*» (non par Queneau). Le personnage de l'observateur qu'on trouve au début du «*Chiendent*» est, de l'aveu même du romancier, emprunté à l'observateur de Dunne. Ces corrections progressives dans l'autocommentaire relevaient donc de scrupules successifs. Là où on reste admiratif, c'est lorsque, dans la suite du même article (d'ailleurs intitulé «*Errata*»), Raymond Queneau s'interrogea sur les raisons qui lui avaient fait raconter, autrefois, que «*Le chiendent*» avait pour origine une traduction en «*néo-français*» du «*Discours de la méthode*».

De toute façon, il ne reste à peu près rien de cette chimère initiale, hormis l'illustration romanesque, subtile et délectable du «*Cogito ergo sum*». La traduction en «*néo-français*», transcription écrite du français parlé, fut la confrontation de la théorie avec la vie quotidienne. Dès ce premier roman, avec des «*photographies de langage populaire*» («*Écrit en 1937*»), Raymond Queneau mit au point un style «*parlé*» qui lui était déjà personnel, différent de celui de Céline et de celui de la rue, qui ne réside pas tant dans l'adoption, syntaxique et lexicale, du français populaire («*Monsieur*» n'y est jamais orthographe que «*Meussieu*») que dans la façon très nuancée dont il introduit ledit français populaire dans une langue très soignée, et même sévèrement châtiée. Cet apport de tournures et de vocables nouveaux présente notamment deux avantages : un enrichissement du matériau dont disposait l'écrivain, mais aussi de multiples possibilités de ruptures de ton, procédé qu'il affectionnait.

Le titre vient du fait que Queneau voyait l'origine de son nom à la fois dans «*quenot*» qui signifie «*chien*» et dans «*quenotte*» qui signifie «*dent*».

«*Le chiendent*» provient aussi de «*Là-bas*» d'Huysmans, où le héros, Durtal, est furieux d'être amoureux : «*Non, il n'y a pas à dire ; la petite fleur bleue, le chiendent de l'âme..., c'est difficile à extirper, et ce que ça repousse ! Rien ne paraît pendant vingt ans et soudain, on ne sait pourquoi, ni comment, ça drageonne et ça jaillit en d'inextricables touffes ! - mon dieu, que je suis bête !*» Ernestine, la servante au grand coeur, quand elle assiste à ses propres noces, «*sent croître en elle une immense fleur bleue qu'elle arrose de pernod fils*», ce qui est l'«*essence de fenouil*» qu'on retrouve dans «*Les fleurs bleues*».

Le romancier dévoila, en 1937, dans un article paru dans "Volontés", le défi aux lois traditionnelles du genre qu'il s'était donné, son souci presque maniaque des contraintes formelles, de la rigueur de la construction : «*J'ai donné une forme, un rythme à ce que j'étais en train d'écrire. Je me suis fixé des règles aussi strictes que celles du sonnet. Les personnages n'apparaissent pas et ne disparaissent pas au hasard, de même les lieux, les différents modes d'expression.*» Le mathématicien qu'il était s'imposa en effet les règles que n'a pas le genre : «*"Le chiendent" se compose de 91 (7 X 13) sections, 91 étant la somme des treize premiers nombres et sa "somme" étant 1, c'est donc à la fois le nombre de la mort des êtres et celui de leur retour à l'existence, retour que je ne concevais alors que comme la perpétuité irrésoluble du malheur sans espoir. [...] Il y a treize chapitres : chaque chapitre a sept paragraphes et chacun d'eux a sa forme particulière, sa nature, en quelque sorte, soit par le style, soit par les modifications de temps, de lieu. Les personnages apparaissent d'une façon rythmée, à certains moments et à certains endroits. Tout cela était préparé sur des tableaux, des tableaux aussi réguliers qu'une partie d'échecs.*» Il affirma que 13 était son nombre bénéfique, et que 7 était sa propre image numérique (nombre de lettres de son nom et de ses deux prénoms, Raymond et Auguste, et il rappela qu'il était né un 21 février (3x7) : le roman a donc ce qu'il appela une forme «*égocentrique*», l'autobiographie se cachant là où on ne l'attendait pas. On peut ajouter que chacune des séquences, qui sont numérotées et titrées, occupe une place parfaitement définie, que les entrées et les sorties des personnages, le déroulement des péripéties, le développement des situations, tout est soumis à des règles d'arithmétique et de symétrie, même s'il affecta de s'en moquer : «*Lantiponages que tout cela, ravauderies et billevesées, battologies et trivelinades, âneries et calembredaines, radotages et fariboles !*» Cet aspect pré-oulipien, qui avait d'ailleurs complètement échappé aux premiers lecteurs, ouvrit la voie d'une exploration formaliste de l'œuvre. Le roman, parfaitement circulaire, finit sur la phrase par laquelle il avait commencé : «*La silhouette d'un homme se profila ; simultanément, des milliers. Il y en avait bien des milliers.*»

Les rimes, les correspondances entre situations et personnages assurent les liens profonds pour Queneau entre roman et poésie, par la rigueur qu'elles exigent et par la structure circulaire qu'elles imposent. Certes, il n'innova pas : le système d'échos était déjà au centre de la composition de la "Sylvie" de Nerval (voir "Les filles du feu"), avait encore été au centre d'"À la recherche du temps perdu" ; mais l'originalité du "Chiendent" tient dans ce que ce système devient la trame même de l'action et son principe dynamique : parmi les rimes de situations, on relève la dépendaison de Narcense par Saturnin et Étienne dans la forêt d'Obonne éclairée par la lune (chapitre 2), à laquelle répond la rencontre de Mme Cloche par Saturnin et Narcense dans la clairière de Carentan «*qu'illuminait un rond morceau de suif*» (chapitre 49) ; parmi les rimes de lieux, la villa d'Obonne rime avec la baraque à frites de Blagny (toutes deux transformées en bordel) ; parmi les rimes de personnages, on trouve en parallèle Saturnin et Étienne (les deux philosophes), Pierre et Narcense (liés par leurs filatures) ; en opposition, Pierre Le Grand et Bébé-Toutout (le grand et le nain, l'ami et le tyran), Dominique et Saturnin (les deux frères opposés par la matérialité de l'un et la spiritualité de l'autre). Ces effets de symétrie renforcent évidemment la circularité du roman qui s'affirme également dans la composition des chapitres : de même que le texte est verrouillé par la répétition au début et à la fin de la même phrase, qui en assure le recommencement, de même le nombre des chapitres a été choisi selon une combinaison «*arithmomaniacque*» qui reproduit ce motif circulaire. En effet, Queneau expliqua que "Le chiendent" «*se compose de 91 (7 x 13) sections, 91 étant la somme des treize premiers nombres et sa "somme" étant 1, c'est donc à la fois le nombre de la mort des êtres et celui de leur retour à l'existence, retour que je ne concevais alors que comme la perpétuité irrésoluble du malheur sans espoir*» ("Technique du roman" dans "Bâtons, chiffres et lettres"). C'est pourquoi, à la fin apocalyptique du "Chiendent", tout recommencera, de manière aussi lugubre et dérisoire, comme s'il ne s'était rien passé, car tout peut être raturé, ou encore «*littéaturé*», comme dit Saturnin.

La rédaction du "Chiendent" s'inscrit dans un contexte de crise : Queneau était en rupture avec le surréalisme, auquel il reprochait notamment son empirisme sans méthode et son déni du travail conscient. Le roman allait donc être nourri de l'exigence et de la rigueur formelle, tout en excluant tout académisme.

L'ouvrage contient les clés (nombreuses et souvent énigmatiques, mais non hermétiques) de ce qui allait constituer l'oeuvre à venir. Ce qui frappe (mais que n'a pas remarqué la critique en 1933) c'est la disposition des épisodes, des tonalités et des personnages selon une architecture complexe et rigoureuse. Non que l'histoire ne soit en un sens transparente, mais *"Le chiendent"* inaugura cette forme en «bulbe», caractéristique des romans de Queneau à venir, dont chaque pelure en révélerait une autre plus profonde sans qu'on puisse parvenir à un centre.

Oeuvre proliférante et simultanément fermée hermétiquement sur elle-même, qui comporte sa propre théorie du roman en tant que poème, *"Le chiendent"* est à la fois, selon Queneau, la traduction en français parlé du *"Discours de la méthode"*, un album de «*photographies du français populaire*», mais aussi une application au roman français de l'exemple fourni par Joyce, une méditation sur la fin des temps et sur la mythologie, enfin un conte fantastique qui fait la part belle au rêve.

Dès ce premier champ d'expérience, Raymond Queneau se posa la question : «Qu'est-ce qu'un personnage de roman?» Mais, loin de se contenter de décrire, avec maladresse et passion, les états d'âme d'Étienne Marcel, personnage assez exceptionnel chez le romancier car il «pense», le roman se présente comme une entreprise littéraire totalement réfléchie et maîtrisée.

Alors que le projet aurait pu donner, entre les mains d'un écrivain médiocre, un roman sec et plat, la rigueur mathématique n'empêcha pas qu'il soit touffu ; qu'il déploie une fantaisie débridée ; que s'enchevêtrent les situations ; que foisonnent les personnages. «*Un récit épais et dru*» : la remarque de Queneau sur *"Tropique du Cancer"* d'Henry Miller vaut aussi pour *"Le chiendent"*, de sorte qu'aucun résumé ne saurait rendre compte d'une oeuvre qui ne suit pas la linéarité d'une intrigue ou d'un argument, non par manque d'histoires ou d'aventures mais au contraire du fait de leur inflation, de l'entrecroisement des intrigues et de la multitude d'incidents et d'accidents (de ce point de vue le roman n'est pas sans parenté avec *"Les faux-monnayeurs"*). On ne sait pas si l'histoire qui nous est racontée est celle d'une chasse au trésor où il n'y a pas de trésor, celle d'une famille de petit-bourgeois parasitée par le maléfique Bébé Toutout, ou celle du roman en train de se construire. Ce qui frappe donc dans *"Le chiendent"*, c'est son impossible totalisation, la résistance qu'offre le texte à la lecture, par une densité et une diversité qui ne se réduisent pas à la seule somme des intrigues et des personnages (une trentaine), mais aussi par une drôlerie d'autant plus énigmatique qu'elle est la face apparente de sens cachés.

Quelle que soit sa complexité, cette architecture dynamique n'est pas le seul effet d'un jeu savant, mais bien l'indice d'un enjeu à la fois esthétique et philosophique. Esthétique, au sens où Queneau a également pris soin d'indiquer le lieu de composition du roman : «*Athènes, les Cyclades, juillet-novembre 1932*» ; référence à la Grèce ancienne dans laquelle chacun peut lire l'affirmation d'un classicisme et le souci d'une perfection harmonieuse, dont la figure du cercle («*Cyclades*») offre précisément le symbole depuis Parménide. Or cette perfection ne se soutient, dans *"Le chiendent"*, sur rien d'autre que sur la volonté de raconter une histoire : d'où ce point de départ arbitraire et contingent («*traduire le Discours de la méthode en français parlé*») que les directions possibles du roman dépassent, mais qui le ramène aussi au classicisme, pour ainsi dire à son point d'origine.

Quant à l'enjeu philosophique, la référence au *"Discours de la méthode"* n'en épuise certainement pas les significations (l'expérience de l'ennui sur la plage peut passer pour une transposition d'une page de Heidegger), mais constitue une des «pelures» philosophiques de l'oignon romanesque, en particulier à travers la dialectique de l'être et du paraître, point d'origine de la méditation cartésienne et qui, de manière similaire, sert à la fois d'ouverture au roman mais aussi de fil conducteur à une conception de la réalité comme énigme («*Le monde n'a pas la signification qu'il se donne, il n'est pas ce qu'il prétend être*», dit Pierre, chapitre 4) et des personnages comme masques (d'où l'importance du motif du prestidigitateur lié à Pierre et des métamorphoses de Mme Cloche). C'est d'ailleurs par la puissance de la méditation que l'un des personnages principaux, Étienne, passe de son inconsistance «*d'être plat*» à «*l'aspect d'un homme, et qui pense*». Figure même du «*cogito*» cartésien (mais entreprise sous l'angle phénoménologique par la présence de l'observateur), Étienne met en doute le réel, et ce faisant prend conscience de soi : «*J'étais seul à ne pas exister et lorsque j'ai regardé le monde j'ai commencé à exister*» (chapitre 2). Simultanément, il met en route une remise en question radicale des rapports entre la réalité et l'apparence, compris comme un jeu de

cache-cache derrière lequel, comme derrière la porte bleue du père Taupe, il n'y a rien ; à quoi répond la démarche complémentaire de Saturnin, entreprise selon la terminologie néoplatonicienne et transposée dans un registre populaire, lorsqu'il développe une réflexion sur les modes de l'être et du «*nonette*» (chapitres 3, 5 et 6). Cependant, si l'enjeu philosophique constitue un des axes structuraux du roman, pour autant ni Saturnin ni Étienne n'accèdent encore à cette sagesse dont les romans ultérieurs montreront la possibilité (voir «*Le dimanche de la vie*», «*Pierrot mon ami*» et «*Loin de Rueil*»).

À ne considérer que les figures de la déception dans le roman (banalité, absurdité des existences, vide fondamental au cœur du récit, répétition usante d'une histoire toujours identique), on serait tenté de privilégier le caractère autodérisoire du «*Chiendent*», comme si ce récit désastreux aboutissait à un désastre du récit, anticipant l'antiroman. Ce serait oublier que par l'emboîtement des thèmes, la prolifération des sens possibles, la polyphonie des styles narratifs, «*Le chiendent*» est une «machine textuelle» d'autant plus minutieuse qu'elle est fondée sur le jeu et qu'elle produit une pure gratuité, n'exigeant rien tant qu'une lecture à la fois ludique et patiente qui met à l'épreuve moins la littérature que précisément la lecture.

Les premières pages peuvent faire croire que la langue parlée servirait à peindre un univers proche de celui des romanciers populistes : trains de banlieue, pavillons, et dimanches en famille. Mais il se révèle que le concierge Saturnin Belhôtel, qui, habitant au rez-de-chaussée, peut introduire le français populaire dans les étages du bel immeuble mouluré dont il connaît tous les locataires (son voisin, le garçon de café, le professeur de latin-grec et son épouse historienne du premier étage, le mathématicien du deuxième, le poète du dernier comme les petites bonnes des soupentes) comme il connaît le quartier et la ville, est en fait l'auteur du livre, qui, au mépris de tous les bons usages littéraires, apostrophe son lecteur, révèle l'envers du décor, trahit les conventions les plus secrètes. «*N'empêche que, blague à part, ça avance mon grand ouvrage. Hein? Regardez le numéro de la page en haut à droite et comparez avec le numéro de la page de la fin, eh bien, il ne reste plus beaucoup à lire, s'pa?*»

Le roman est un chef-d'œuvre d'intelligence et de grâce, de drôlerie, de tendresse et de cruauté. Cette réussite vient, à coup sûr, du regard ému et malicieux que Queneau porte sur ses personnages. Montrant sa prédilection pour la banlieue parisienne, il évoqua la tristesse de la vie des travailleurs, qu'il décrit soumis à une oscillation pour ajouter : «*Mais cette oscillation n'était qu'une apparence ; en réalité le plus court chemin d'un labeur à un sommeil, d'une souffrance à une mort. Depuis des années, ce même instant se répétait identique chaque jour, samedi dimanche et jours de fête exceptés*». Voilà qui annonçait «*La nausée*» de Sartre. De plus, on voit les convives de la noce avaler en toute innocence leur assiette de potage : «*Alors ils sont désespérés. Ils ne se doutaient pas que l'assiette pleine cachait une assiette vide, comme l'être cache le néant.*» ; ils font l'expérience du «*nonnête*». Tandis que Saturnin ne réussit guère qu'à se perdre dans le labyrinthe du savoir, d'un autre personnage, Raymond Queneau écrit : «*Il est heureux parce qu'il n'en est rien, parce qu'il ne veut rien, parce qu'il ne désire rien...*» Il pratique donc l'ataraxie des anciens stoïciens.

Le titre désigne une conception globale de la vie, d'ailleurs réitérée sous des modes différents dans le cours du roman. Le «*chiendent*» est «une sorte d'emblème personnel, l'herbe qui pousse sur le terrain du marasme» (Simonnet), dont on allait retrouver l'image dans l'oeuvre poétique, de «*Si tu t'imagines*» au «*Chien à la mandoline*». Or ce marasme est tout l'enjeu du sort des différents personnages : comment ils s'y engluent, comment ils tentent d'en sortir. Ainsi, figure exemplaire du type bourgeois par son nom, Étienne Marcel est enlisé dans la pâte gluante d'une existence morose, avilissante et plutôt désespérée, c'est un anonyme saisi par la multitude qui l'aplatit, et qui n'atteint à la singularité qu'en découvrant le doute méthodique. En ce sens, «*Le chiendent*» porte en lui cette marque du roman des années trente, des années de crise, particulièrement sensible dans les premiers chapitres, qui semblent cousiner avec les romans d'Emmanuel Bove («*Armand*», «*Mes amis*») mais aussi avec «*Voyage au bout de la nuit*» (surtout la deuxième partie), paru en 1932, et dont Queneau reconnut l'influence à plus d'un titre. De même le cadre citadin, c'est-à-dire banlieusard (Obonne et Blagny), est l'occasion d'une plongée dans l'accablement des corps fatigués et des

esprits décervelés : le roman, dont le temps de l'action, exception faite du dernier chapitre, est strictement contemporain du temps de la rédaction, montre ainsi comment s'exerce la tyrannie du temps sur des êtres qu'écrase le retour quotidien des mêmes gestes et des mêmes habitudes, et dont les illusions (figurées par le trésor du père Taupe) se dissipent en fumée, dont les espoirs sont anéantis par la guerre, et dont le destin anodin est borné par une mort sans rédemption (voir le discours d'Ernestine agonisante, chapitre 5). Toutefois, la banalité quotidienne présentée dans les premières pages sur un ton qui n'exclut pas le tragique apparaît progressivement sous l'angle du pittoresque et de l'insolite, voire de la fantaisie (particulièrement dans le chapitre 5, consacré à la noce d'Ernestine), tandis que, parallèlement, le langage insistant sur les tournures orales instaure une distance ironique conjurant les maléfices du sordide. De sorte que "*Le chiendent*" est manifestement moins lié aux préoccupations éthiques des romans des années trente qu'à la tradition des épopées burlesques (Scarron, Boileau). Ainsi se trouvent conjointement métamorphosées l'insipide fadeur des existences banlieusardes en cataclysme comique et l'enquête sur le langage populaire (et non populiste) en style poétique.

Roman de la crise (crise des années trente et crise personnelle), "*Le chiendent*" indique aussi une solution possible à la crise du roman, telle que Valéry et, à sa suite Breton l'avaient analysée, pour annoncer la mort du genre. Aux thèses des "*Manifestes du surréalisme*" de Breton, Queneau opposa, en effet, l'usage du «néofrançais» et les contraintes de construction, qui ont comme ambition d'affirmer l'arbitraire ou la gratuité du jeu romanesque et non sa prétendue reproduction du réel, et de «faire du roman une sorte de poème». Ainsi, la conversation entre Saturnin et Narcense sur l'être et le non-être vaut comme un «exercice de style» sur l'ontologie platonicienne développée dans le "*Parménide*", non par effet parodique mais bien plutôt par souci poétique.

Le roman, en partie éclipsé par "*Voyage au bout de la nuit*", paru l'année précédente, passa presque inaperçu, ne reçut qu'un prix créé spécialement pour Raymond Queneau par ses «copains» (Vitrac, Bataille, Ribemont-Dessaignes, Szekely de Doba, etc.), le prix des Deux-Magots, ce café étant leur quartier général. Il ne lui apporta qu'un succès d'estime. Il ne vit son importance reconnue que tardivement, en particulier par Alain Robbe-Grillet et Jacques Chessex («Il faudrait ne pas connaître Queneau, n'avoir pas lu très attentivement ses propos sur "*Le chiendent*" par exemple, pour croire à une composition toute spontanée et anarchique. Ce livre est au contraire infiniment voulu. Peut-être même un peu trop : je veux dire que l'humour, parfois, risque d'en paraître un peu contraint, la drôlerie systématique, les trouvailles un peu trouvées. À moins que je ne me trompe d'une couche, défaisant mon oignon, que je reste en dehors du centre enfoui.» ["N.R.F.", 1-9-1965]).

Tous les admirateurs et les exégètes de Raymond Queneau ont été frappés par le fait qu'on trouve, dans "*Le chiendent*", non seulement les différents procédés d'écriture qu'il allait mettre en œuvre quarante ans durant, mais la plupart des thèmes et des personnages qu'il allait faire réapparaître et développer, d'une façon plus ou moins approfondie, dans tout le reste de son œuvre ; prédilection pour la banlieue et Paris, humanité médiocre, hantise de la guerre, tandis qu'est plus secrètement utilisé le fonds universel de la littérature, de la philosophie et de la mythologie, sous le signe du malheur. Ce roman constitua donc, en quelque sorte, une «ouverture», au sens musical du terme, posa les fondements non seulement de toute l'œuvre romanesque de Raymond Queneau mais aussi de la révolution qui allait s'opérer beaucoup plus tard dans le roman français.

Curieusement, Raymond Queneau n'exploita pas aussitôt les découvertes de son premier roman, tout en plongeant définitivement dans «*le bain romanesque*», qui n'était pas, selon ses dires, sa vocation première, comme en témoigne d'ailleurs la production parallèle de poèmes dont le premier recueil, cependant, ne parut qu'en 1943. Il allait désormais publier, à quelques exceptions près, tous ses ouvrages chez Gallimard, en particulier un roman par an ou presque, où il semblait, chaque fois, régler ses comptes personnels.

En 1933, il commença à suivre, à l'"École pratique des hautes études", les cours sur Hegel d'Alexandre Kojève (personnage atypique qui parlait une langue étrange ne ressemblant que d'assez

loin à du français), ce qu'il allait faire jusqu'en 1939. Il prit des notes, et les publia en 1947 sous le titre : **“Introduction à la lecture de Hegel”**.

Cette année-là, à la mort de Raymond Roussel, il écrivit que *«Roussel crée des mondes avec une verve que Dieu le Père lui-même n'a pas eue, avec une imagination implacable qui unit le délire du mathématicien à la raison du poète»*, formule par laquelle il définissait ce qu'allaient être ses propres recherches dans le domaine de l'expérimentation littéraire.

La montée du nazisme ne manqua pas de l'inquiéter, et il fréquenta des groupes pacifistes et antifascistes.

En 1934, il commença à suivre, à l'École pratique des hautes études”, les cours de Henri-Charles Puech sur la gnose et le manichéisme, se tourna vers les religions orientales. Il suivit aussi, à l'hôpital psychiatrique Sainte-Anne, les cours d'Adrien Borel, Henri Claude, Jacques Lacan.

Il se lia avec le peintre Jean Hélion auquel, en 1936, il consacra un article dans la N.R.F..

Avec sa femme, Janine, sous le nom de Jean Raymond, il traduisit *“The gold train”* d'Edgar Wallace, sous le titre *“Le mystère du train d'or”*.

Le 21 mars 1934 naquit leur fils, Jean-Marie, qui allait devenir peintre.

Il rencontra Henry Miller, avec lequel il allait échanger une correspondance.

Il publia :

1934

“Gueule de pierre”

Roman

Pierre Nabonide, le fils aîné du maire de la «*Ville Natale*», a été envoyé par ses parents à la «*Ville Étrangère*» pour en apprendre la langue. Mais Pierre préfère étudier la vie dans le «*Jardin Zoologique*». Il contemple surtout les poissons de l'aquarium auxquels il trouve un mystère passionnant. Comme il n'a pas bien appris la langue étrangère, il est mal reçu par son père quand il rentre à la «*Ville Natale*». A lieu alors la fête annuelle du «*Printanier*» où l'on boit beaucoup de «*fifrequet*», et où le temps est magnifique car, depuis qu'on a mis en action le «*chasse-nuages*», il ne pleut jamais sur la Ville. Au cours d'un voyage dans les «*Montagnes Arides*», le maire est changé en statue par les «*Eaux Pétrifiantes*», et Pierre devient maire à sa place.

Commentaire

On peut se demander pourquoi le jeune Raymond Queneau entreprit, juste après *“Le chiendent”*, un roman aussi différent puisque, dans un lieu et un temps mythiques, sur fond ethnologique inspiré des «*théories du don*» de Mauss, se joue le drame de la succession des fils à leur père. Loin de tenter de restituer, serait-ce avec fantaisie, une réalité quotidienne dont nous reconnaissons les moindres détails, il se lança dans la construction d'un univers que nous découvrons, page après page, comme on découvre un pays étranger. Mais il s'y souvenait de son voyage en Angleterre, en 1922.

Il indiqua avoir utilisé la structure numérique et astrologique du Zodiaque, ainsi que le bestiaire que celui-ci implique. Le roman s'ouvre sous le signe astrologique des Poissons (une méditation du héros devant un aquarium), et Raymond Queneau ajoute : *«Je suis né sous ce signe»* (21 février). Le «*chef*» zodiacal des Poissons va commander dans ce roman des structures en 12 (modulées parfois en 2 x 6, 3 x 4, 4 x 3...).

Le romancier veilla à l'individualisation narrative des trois parties : monologue (Pierre dans «*la Ville Étrangère*»), récit et conversation (quand Pierre revient dans sa «*Ville Natale*»), poème en versets aux accents bibliques (dans une intention parodique) pour finir (le meurtre du père dans les «*Montagnes Arides*»). À cette structure narrative s'ajoute la structure ternaire des règnes de la nature (le premier, animal : le poisson ; le deuxième, végétal : la fête du «*Printanier*» ; le troisième, minéral : les «*Montagnes*», le «*Grand Minéral*»). Enfin, et dernière conséquence de cette volonté de contraindre, de réglementer, de structurer a priori le roman, la répartition des personnages ne fut pas

laissée au hasard. Leur distribution dans les chapitres, leurs apparitions et leurs disparitions, furent soigneusement établies, au besoin en relation avec d'autres facteurs structurants : par exemple, la présence des trois frères Nabonide (Pierre, Paul, Jean) est liée à «la triplicité» des règnes de la nature.

Le roman amorçait une réflexion non dénuée de facéties sur l'existence («*l'eggsistence*») et le temps.

En 1948, il fut, après avoir été remanié, fondu avec "*Temps mêlés*" pour constituer "*Saint-Glinglin*".

En 1935, Raymond Queneau, bouleversé par le livre de Paul Brunton "*L'Inde secrète*", retrouva sa fascination pour la pensée ésotérique avec laquelle ses fréquentes lectures de René Guénon l'avaient familiarisé. Sa période «mystique» allait durer jusqu'en 1940.

En 1936, il séjourna à Ibiza avec Michel Leiris.

Il fut favorable aux républicains espagnols, mais sa méfiance à l'égard des communistes, acquise au contact des surréalistes, l'empêcha de participer aux réunions antifascistes.

En juin, les Queneau s'installèrent à Neuilly, rue Casimir-Pinel, où il allait rester jusqu'à sa mort.

Le 23 novembre, lui, qui affirmait : «*J'adore Paris. C'est une ville qui me paraît absolument nécessaire pour mon existence*», commença à tenir, dans le journal "L'intransigeant", une chronique quotidienne intitulée "*Connaissez-vous Paris?*", où il proposait, par un jeu de questions et de réponses, la découverte d'un Paris insolite, sollicitait la curiosité du Parisien, du Français, de l'étranger ou du touriste. Il s'y révéla comme un grand arpenteur des rues de la ville, intéressé, beaucoup plus que, par ses monuments, par des détails : les coins de rue, les boutiques, les plaques sur les maisons, mais aussi les infimes événements de la vie de ses habitants, nous montrant, non pas la ville que découvrent les touristes, si attentifs soient-ils, mais celle que connaissent les autochtones, jour après jour, d'une saison à l'autre. Il se dégage de ces notes le plus souvent souriantes, mais parfois graves et presque déchirées, une tendresse profonde, un amour véritable des petites gens, de leurs pauvres richesses et de leurs grandes difficultés. Il y prit beaucoup de plaisir, et poursuivit la rédaction jusqu'en 1938.

Il multiplia les collaborations à divers journaux et revues. Il fut un partisan du Front populaire.

Il traduisit le récit autobiographique de Maurice O'Sullivan, "*Twenty years a growing*" sous le titre "*Vingt ans de jeunesse*".

Il publia :

1936

"Les derniers jours"

Roman

À Paris, autour d'Alfred, garçon de café, tournent tous les autres hommes, ses clients : étudiants, adultes, retraités.

Vincent Tuquedenne, «*pauvre jeune homme*», qui a lu «*des livres, beaucoup de livres, énormément de livres*», débarque du Havre pour préparer, à la Sorbonne, une licence ès-lettres, en vivant quelque temps dans une chambrette près de la gare Saint-Lazare. La première année, il est recalé au certificat de philosophie générale. La seconde année, il est reçu au certificat d'histoire de la philosophie. Entretemps, il change ses bretelles contre une ceinture, se met à fumer du tabac anglais, cherche l'amour sans succès, en découvre cependant les apparences avec Marguerite moyennant vingt francs, discute de philosophie, et boit de nombreux demis de bière. À la fin, il part pour le service militaire.

Brabant, aigrefin au petit pied, monte, à soixante-dix ans, une escroquerie gigantesque qui réussit, puis il meurt misérablement.

Tolut, professeur de géographie en retraite, découvre soudain que, n'ayant jamais voyagé, il a, pendant toute sa vie, enseigné des choses dont il n'avait pas eu personnellement connaissance, se consume de remords, et périt sous une automobile.

Alfred, qui est versé dans les chiffres, prévoit l'avenir de tout le monde, et trouve une martingale qui lui permet de récupérer, à Longchamp, deux cent un mille six cent quarante-trois francs, tout juste ce qu'avait perdu son père de longues années auparavant, compte tenu de la hausse du coût de la vie, et de la baisse du franc.

Commentaire

Ce roman de Raymond Queneau, où on rencontre de nombreux personnages imaginaires, est riche en détails autobiographiques, Vincent Tuquedenne incarne avec beaucoup de fidélité le jeune étudiant qu'il fut, qui s'efforce d'appriivoiser sa solitude en «*inaugurant une nouvelle période de sa vie*», et commence à écrire son journal. Le roman se déroule très précisément pendant les deux premières années scolaires que, débarquant du Havre, Queneau avait lui-même passées à la Sorbonne (1920-1922) pour étudier la philosophie. Et quelques-uns de ses camarades d'études sont également présents. L'œuvre s'insérait donc sans ambiguïté dans la catégorie des «romans d'apprentissage», ce qui ne saurait étonner de la part d'un jeune écrivain qui venait d'abandonner le surréalisme pour chercher des modèles chez Flaubert, Joyce, Faulkner.

L'action est très précisément incluse dans l'histoire réelle. Il est ainsi fait allusion à la défaite de Georges Carpentier, au procès de Landru, à la venue à Paris d'Einstein et de Chaplin. Vincent Tuquedenne vit la déliquescence de l'après-guerre.

Ce qui fait l'originalité du roman, c'est l'écriture très personnelle de Raymond Queneau, qu'il avait mise au point quatre ans auparavant pour «*Le chiendent*», et qui, appliquée notamment à la description des états d'âme d'un jeune homme, y trouva une émotion et une force nouvelles.

Il révéla que la structure numérique première de son roman devait être 49 (7 x 7), mais qu'il l'avait volontairement cryptée et altérée en «enlevant l'échafaudage» une fois la construction terminée, ce qui fait que la version publiée ne comporta plus que 38 chapitres.

Les personnages sont organisés en groupes opposés : les jeunes / les vieux, le couple d'étudiants / le couple Tolut-Brabant. Alfred, le garçon de café, incarne l'immobilité liée à la puissance ; ne déclare-t-il pas : «*Moi, je reste fixe au milieu des soucoupes et des bouteilles d'apéro et les gens tournent autour de moi, en rond, avec les saisons et les mois.*»?

Raymond Queneau écrivit que la philosophie, «*ça vient avec l'âge. Quand on a vu des guerres, des naufrages, des supplices comme moi j'en ai vu, alors on commence à philosopher*».

Gêné a posteriori par les confidences trop personnelles que contient ce roman, il en a interdit la réimpression pendant une trentaine d'années. Ce n'est qu'en 1965 qu'il l'autorisa : juste le temps que s'atténue l'acide mélancolie des vieux souvenirs.

En janvier 1937, Raymond Queneau perdit sa mère.

Huit ans après sa rupture avec André Breton, il éprouva le besoin de dire pourquoi il l'avait faite, c'est-à-dire de confesser sa déception et sa tristesse. Pour cela, il ne composa pas un pamphlet, procédé qui lui aurait paru certainement vulgaire, il entreprit plutôt un roman :

1937
"Odile"

Roman de 185 pages

Le narrateur, Roland Travy cherche un refuge contre la banalité de la vie, d'abord dans les mathématiques. Puis il fréquente un groupe qui se consacre à des «*Recherches infrapsychiques*» avant de se rendre compte des impostures de son chef. Enfin, il rencontre Odile qui lui donne le goût de vivre.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir, dans le site, "[QUENEAU, "Odile"](#)".

1937
"Chêne et chien"

'Roman en vers'

L'ouvrage se présente non comme un long poème continu, mais comme une série de poèmes répartis en trois ensembles.

Dans le premier, composé de treize poèmes, un narrateur, qui a de nombreux rapports avec l'auteur, évoque sa naissance :

*«Je naquis au Havre un vingt et un février
en mil neuf cent et trois.
Ma mère était mercière et mon père mercier :
ils trépignaient de joie.
Inexplicablement je connus l'injustice
et fus mis un matin
chez une femme avide et bête, une nourrice,
qui me tendit son sein.
De cette outre de lait j'ai de la peine à croire
que j'en tirais festin
en pressant de ma lèvre une sorte de poire,
organe féminin.»*

Il révèle qu'il était jaloux de sa mère («*Mon lit se trouve près du sien. / J'entends gémir cette infidèle.*»), et que son père était son rival («*Et puis mon père m'a battu : / J'avais craché sur sa personne.*»). Par des fantasmes imaginaires, il modifia ses liens avec ses parents, se disant :

*«héritier, fils et roi
d'un domaine excessif ou de très déchus anges
sanglés dans des corsets
et des démons soufreux jetaient dans les vidanges
des oiseaux empaillés.»*

Puis arriva la prise de conscience de son identité, de sa place dans le foyer : «*Papa, maman, c'est un ménage. / Moi, je suis leur petit garçon*». Il fait la liste des reproches parentaux : il «*chialait [...]* comme un veau», «*barbouillait de chocolat*» ses «*beaux vêtements du dimanche*» et était devenu «*le plus grand cancre de sa classe*». Ses treize premières années furent marquées par des «*angoisses*» et des «*anxiétés*» étranges. Il évoque les fessées données par la maîtresse à son fils :

*«J'étais terrorisé à la vu' de ces fesses
Rougissant sous les coups savamment appliqués.
(Je joins à ce souv'nir, ceci de même espèce :
je surveillais ma mère allant aux cabinets.)»*

Mais il relate aussi les souvenirs de voyage qu'il fit avec ses parents :
*«Fécamp, c'est mon premier voyage ;
on va voir la Bénédictine.
J'admire la locomotive :
je suis avancé pour mon âge.*

*Pour visiter Honfleur, Trouville,
il faut traverser l'estuaire.
Moi, je n'ai pas le mal de mer :
y a des marins dans la famille.*

*Bolbec, Lillebonne, Étretat
font l'objet d'excursions diverses :
qu'on étouffe ou qu'il pleuve à verse,
on plaisante sur l'Ouest-État.*

*Paris, ça c'est une aventure.
un marchand de cartes postales
à ma mère escroque dix balles :
mon père en fait une figure.*

*On court voir les êtres en cire
exposés au musée Grévin :
pour l'un d'eux on prend un gardien.
Ah là là, ce qu'on a pu rire.*

*Maintenant, à la tour Eiffel !
Il fait chaud et c'est un dimanche.
On attend, papa s'impatiente :
Voilà son foi qui lui fait mal.*

*Le jour même, nous revenons.
On prend le train à Saint-Lazare.
Bientôt je vois cligner deux phares,
un rouge, un blanc : c'est ma maison.»*

Dans le deuxième ensemble, composé de neuf poèmes, il débute en se plaignant d'un «étrange magicien», un «étrange maléfacteur», un «jeteur de sorts», «un damneur», «un enseigneur d'anathèmes». Puis il laisse libre cours à ses fantasmes, révèle les angoisses éprouvées par l'enfant laissé seul par sa mère : «c'est un soupir et c'est un cri / c'est un spasme un charivari», évoque l'accouplement parental, répétant : «J'entends gémir cette infidèle». Il raconte sa cure psychanalytique :

*«Je me couchai sur un divan
et me mis à raconter ma vie,
ce que je croyais être ma vie.»
«Il y a tant de rêves qu'on ne sait lequel prendre,
mes rêves durent des années,
mes rêves sont multipliés
par les récits à faire et les dire à entendre.
Je t'apporte l'enfant d'une nuit bitumée,
l'aile est phosphorescente et l'ombre, illuminée
par ces reflets de vérités,
charbons cassés brillants, reflète en chaque grain*

le papillon réel et qui revient demain.»

Il résiste à la cure, surtout quand le psychanalyste demande ses honoraires :

*«Moi, le malade, je persiste
à juger ce psychanalyste :
c'est un avide, c'est un rapace,
c'est un bonhomme âpre au gain,
c'est un rapiat plein d'audace ,
un bandit de grand chemin».*

En conséquence, le narrateur «*arrive en retard*» et «*brouille*» ses «*associations*». Mais, finalement, on peut considérer que le psychanalyste a aidé à évoluer une personnalité divisée en deux : «*Chêne et chien voilà mes deux noms, / étymologie délicate : / comment garder l'anonymat / devant les dieux et les démons?*». «*Quen*», racine de Queneau, peut en effet venir des deux mots normands «*quenne*» (=chêne) ou de «*quenot*» (=chien). Et le «*chien*», qui «*dévore et nique*», qui est aussi «*féroce et impulsif*», représente le côté mauvais, tandis que le «*chêne*» est «*noble et grand*». Or, à la fin, «*Le chien redescend aux Enfers. / Le chêne se lève – enfin !*».

Dans le troisième ensemble, le seul qui est titré («*La fête au village*»), qui n'est composé que d'un seul poème, à la veille de sa guérison, le personnage assiste à la fête de sa ville natale et participe à la joie populaire.

Commentaire

Indissociable de son activité romanesque, la pratique poétique procéda chez Queneau d'une même origine, d'où ce sous-titre de «*roman en vers*» attribué à «*Chêne et chien*», où la confusion des genres se trouve revendiquée comme projet d'écriture, alors que l'oeuvre s'inscrit dans un cycle autobiographique précisément romanesque inauguré par «*Les derniers jours*» (1936) et poursuivi avec «*Odile*» (1937). Toutefois, loin de s'envelopper dans les détours et les masques du romanesque, la part autobiographique se révèle ici traitée avec une nudité arrogante, tandis que la structure en trois parties (des souvenirs d'enfance et de jeunesse, la relation d'une analyse psychanalytique et enfin «*La fête au village*») ne se développe pas selon la dialectique supposée de l'ordre romanesque non plus que selon les codes attendus du «*pacte autobiographique*».

«*Chêne et chien*» se rapproche de la forme du «*roman familial*» tel que la psychanalyse le décrit. De fait, si le récit convoque une histoire personnelle et collective : «*Le couronnement du roi George V / fut un événement*», «*Le lycée du Havre est un charmant édifice, / on en fit en quatorze un très bel hôpital*», il est aussi anamnèse psychanalytique déroulant depuis le centre maudit de la petite enfance les pulsions refoulées ; la métaphore obsédante de l'ordure, si présente dans l'oeuvre de Queneau (voir la première page de «*Loin de Rueil*») s'avouant ici constitutive du mythe personnel : «*Certes j'avais du goût pour l'ordure et la crasse, / images de ma haine et de mon désespoir : / le soleil maternel est un excrément noir / et toute joie une grimace.*» D'où la longue paraphrase, dans la deuxième partie, de «*La science de Dieu*» (1857) de Pierre Roux, un de ces «*fous littéraires*» étudiés dans «*Les enfants du limon*» ; par sa théorie du «*soleil excrémental*» (on songe aussi à l'Anus solaire de Bataille avec qui Queneau était alors lié), elle montre les relations qu'entretenait Queneau entre recherche intellectuelle et préoccupation intime. Elle manifeste également de quelle part obscure (le rapprochement morbide entre sexe et ordure) était travaillé l'écrivain qui se donnait pour blason bipolaire le chêne et le chien : «*Chêne et chien voilà mes deux noms, / étymologie délicate : / comment garder l'anonymat / devant les dieux et les démons?*» Du côté du chêne, la noblesse et la spiritualité, du côté du chien, le goût pour l'ordure. Du coup, il s'agit peut-être moins de mettre à nu les raisons du refoulement, de reconnaître «*l'affreux soleil / féminin qui se putréfie*», que de manifester une ambivalence fondatrice traitée sur le mode narquois. Car si l'entreprise analytique de la deuxième partie s'achève en impasse («*Tout ça c'est du psychanasouillis*»), c'est qu'elle est marquée par la double tare de l'esprit de sérieux et de la prétention thérapeutique. Or le récit est traversé par une série de démythifications burlesques qui affectent systématiquement non seulement

tous les poncifs (le récit de l'enfance malheureuse, le mythe de la Belle Époque, la vulgate psychanalytique), mais aussi la forme même du récit.

Discontinu, fragmenté dans son organisation, ce «roman» l'est autant dans ses procédures expressives. Détissant les liens qui le rattachaient à son enfance, Queneau les retissa, en les malmenant, avec des formes poétiques disparates : alexandrins, hexamètres ou séquences de versets sont combinés à des banalités, astuces faciles («*Je cherche le silence et cherche après Titine*»), citations parodiques («*Je t'apporte l'enfant d'une nuit bitumée*»), paronymies approximatives (Seine, Citroën), lexique familier, élisions inopportunes.

Ainsi la dégradation systématique de la forme poétique corrode en retour l'autoportrait, que l'apparente purification dionysiaque de "*La fête au village*" ne saurait sauver, puisque alors le discours autobiographique se dissout dans une fête du langage d'où le moi s'absente. De sorte que, ni fictif comme un roman, ni authentificateur comme une autobiographie, le recueil se situe finalement dans cet espace intermédiaire où le recours au burlesque dénonce l'inanité d'une littérature fondée sur le moi, où le parasitage des codes narratifs conteste les genres traditionnels. Que reste-t-il dès lors, sinon peut-être ce couple emblématique, chène et chien, indissociable et dérangent, qui fonde l'ambiguïté narquoise des oeuvres de Queneau?

Malgré le sous-titre de «*roman en vers*», qui suggère qu'on va avoir affaire à une fiction, il apparaît bien que l'auteur s'est largement inspiré de sa propre vie pour composer, entreprit, à la mode romantique, de se raconter dans ce qu'on pourrait plutôt appeler un poème autobiographique, car l'unité de l'ouvrage est bien affirmée : il est centré autour du moi du poète. D'où le titre de l'oeuvre qui met l'accent sur la mythologie personnelle, axée sur l'étymologie de son nom, que Raymond Queneau s'était construite. Dans l'épigraphe de la première partie, Boileau justifiait la tentative : «*Quand je fais des vers, je songe toujours à dire ce qui ne s'est point encore dit en notre langue. C'est ce que j'ai principalement affecté dans cette nouvelle épître... J'y conte tout ce que j'ai fait depuis que je suis au monde. J'y rapporte mes défauts, mon âge, mes inclinations, mes moeurs. J'y dit de quel père et de quelle mère je suis né.*» Pour Raymond Queneau (précurseur de l'autofiction?), un auteur peut constituer lui-même la matière de son livre sans qu'on puisse y voir pour autant une autobiographie. Et, dans ce «roman familial», il s'est distancié avec humour d'une enfance jugée malheureuse, relue à la lumière de la psychanalyse, et des tabous touchant la sexualité.

Le roman en vers est un genre bien désuet, et, si le vers n'interdit pas le récit, l'impression de vraisemblance, nécessaire à l'autobiographie, appartient davantage au domaine de la prose. Mais Raymond Queneau confia à Georges Ribemont-Dessaignes : «*Je n'ai jamais vu de différences essentielles entre le roman, tel que j'ai envie d'en écrire, et la poésie*». Il réhabilita donc la poésie narrative (les vers, des alexandrins, des hexasyllabes et des octosyllabes, étant des vers classiques abandonnés depuis la fin du dix-neuvième siècle), mais le traitement de cette narration n'en demeure pas moins brouillé, engendrant une image éclatée, fragmentée du moi, car, si l'ensemble de l'oeuvre forme une unité, la plupart des poèmes, s'ils sont liés entre eux par la construction de la personnalité du narrateur, évoquent chacun un aspect différent de son évolution et se trouvent chacun sur une page différente.

En ce qui concerne la composition de l'oeuvre, Raymond Queneau se serait inspiré de "*La divine comédie*" : la première partie correspondrait à l'Enfer (la symbolique du chien domine alors la personnalité de l'enfant qui est présenté comme ayant «*du goût pour l'ordure et la crasse*», le portrait étant «*volontairement dégradé*» : «*À l'école on apprend bâtons, chiffres et lettres / en se curant le nez*» - «*je surveillais ma mère allant aux cabinets*» - «*certes j'avais du goût pour l'ordure et la crasse*», toutes deux synonymes de «*Satan, démon, diable*», images de sa «*haine*» et de son «*désespoir*», l'enfant étant un diable, qui régnerait sur un enfer qui n'est que la dégradation d'une sorte de paradis perdu basé sur la relation mère-enfant d'avant la naissance), la deuxième au Purgatoire et la troisième au Paradis.

L'oeuvre est centrée sur la psychanalyse, comme Raymond Queneau le confirma lui-même dans ses "*Conversations avec Georges Ribemont-Dessaignes*" : «*J'ai même écrit un roman en vers, "Chêne et chien", et j'ai choisi pour cela un sujet qui passe généralement pour ne pas être spécialement poétique, la psychanalyse. Dans la première partie, je raconte mon enfance, qui ne fut pas gaie, et*

dans la seconde un traitement psychanalytique qui ne le fut pas non plus, gai. » Dans les dossiers laissés après sa mort, on trouve une autre confirmation du rôle important de la psychanalyse dans l'oeuvre : «*Dans la première partie, M.X... raconte de son enfance quelques traits caractéristiques permettant d'entrevoir le développement d'une névrose dont le détail ne sera pas ici rapporté. Dans la seconde partie, M.X... fait le récit de la cure psychanalytique qu'il entreprit afin de se débarrasser de quelques symptômes particulièrement gênants. Dans la troisième partie, M.X... à la veille de sa guérison assiste à la fête de sa Ville Natale et participe à la joie populaire.* » ('Notes et variantes'). On peut ajouter à cela qu'il connaissait très bien les théories de Freud, puisque, à l'université déjà, il suivit des cours de psychologie. Il est d'ailleurs aisé de reconnaître, dans l'évocation des rapports de l'enfant avec ses parents le fameux complexe d'Oedipe, de même que ce que Freud appelait le «roman familial», les fantasmes, nés sous la pression du complexe d'Oedipe et grâce auxquels un enfant modifie, de manière imaginaire, la relation qu'il entretient avec son père et sa mère. Ainsi, il exalte ou rabaisse ses parents, comme l'indique cet extrait du troisième poème :

*«Mes chers mes bons parents, combien je vous aimais,
pensant à votre mort ô combien je pleurais,
peut-être désirais-je alors votre décès,
mes chers mes bons parents, combien je vous aimais».*

L'enfant est donc présenté comme étant particulièrement complexé.

La première partie évoque des chromos d'une enfance au début du XXe siècle : les voyages dans les villes alentour et jusqu'à Paris, les illustrés, les vacances heureuses dans la famille maternelle, les sorties au cinéma, au Pathé ou au Kursaal, des objets insolites, comme «*le cornet acoustique / grâce auquel on communiquait / de la chambre à coucher avecque la boutique / en salivant dans le sifflet*», les figures parentales (une mère qui appelle son garçon son «*pinson*» et dont il est amoureux sans espoir, et un père maladif, avec lequel il partage cette apparence de «*convalescent livide*»). Elle est empreinte d'une poésie du quotidien qui n'apparaissait plus alors que dans les chansons. Raymond Queneau rompait avec vingt ans de terrorisme surréaliste et avec un demi-siècle de verroterie sophistiquée, mais renouait avec une des plus solides traditions de la poésie française, celle de Villon puis de la Pléiade, relayée au cours de l'histoire par Boileau et, plus près de nous, par Charles Cros, Jules Laforgue et Georges Fourest.

On peut considérer que la deuxième partie, qui est une quête à travers une « *brume insensée où s'agitent des ombres* », faite de rêves et évocation du rituel de l'analyse, des soubresauts de la conscience qui résiste, constitue la version inconsciente de la première, ainsi que l'annonce l'épigraphe qui, traduite en français, signifie : «*À l'enfance, ô Seigneur, je reviens afin d'améliorer mon âge viril*». La somme des événements rapportés y est extrêmement faible, ceux-ci tenant parfois de l'ordre de l'anecdotique, du fait sans doute du contenu, le récit d'une cure psychanalytique, qui ne consiste pas en une rétrospection, mais une introspection. Il utilise, dans un premier temps, la métaphore du navire : le «*navire qui tangue*» du septième poème de la deuxième partie représenterait sa personnalité en pleine mutation, en recherche de soi. Les marins sont assimilables aux pulsions, qui sont opposées au capitaine, qui représente le moi. Cette cure déclenche une sorte de conflit entre les deux aspects de l'auteur, qu'il faut concilier : le chien qui est la part cynique, indélicate, et le chêne qui la part noble et grande. À l'issue du conflit, la personnalité prend une bonne voie et se constitue, comme le suggèrent les deux derniers vers du poème : «*Le chêne se lève - enfin ! Il se met à marcher vers le sommet de la montagne*». Mais il faut noter que Raymond Queneau n'avait pas encore totalement terminé sa cure au moment où parut «*Chêne et chien*» ; aussi la dernière partie, semblable au Paradis parce qu'elle célèbre la guérison, ne peut être que fictive, ce qui explique que le «je» du narrateur n'y apparaît pas une seule fois, sauf à deux reprises par l'intermédiaire de l'impératif : «*Chantez dansez encore*».

Notons que :

- «*Je t'apporte l'enfant d'une nuit bitumée*» est la parodie du vers de Mallarmé, «*Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée*» ("Don du poème").
- L'«*étrange magicien*», l'«*étrange maléfacteur*», le «*jeteur de sorts*», le «*damneur*», l'«*ensemenceur d'anathèmes*» est André Breton ;

Adoptant une écriture volontairement banale, Raymond Queneau poursuivit ici son utilisation calculée d'un certain parler populaire qu'on avait déjà observée dans *"Le chiendent"*, pour restituer au plus près le milieu, les gens et les faits décrits, leur donner une couleur cruelle et tendre, malicieuse et parfois déchirante. Ainsi, des «e» supprimés donnent une impression d'oralité et de légèreté, tandis que, dans *«exempleu du déclin de la France»*, la graphie «eu» marque la prononciation du «e» caduc devant une consonne.

En 1937, Raymond Queneau traduit *"It can't happen here"* de Sinclair Lewis sous le titre *"Impossible ici"*.

Dans un article de cette année, il explicita la structure du *"Chiendent"*, de *"Gueule de pierre"* et des *"Derniers jours"*, et en tira une conclusion : *«"Le chiendent" est comparable à un homme qui, après avoir longtemps marché, se retrouve là d'où il était parti ; "Gueule de pierre" à un homme qui, parvenu en haut d'un escalier, croit qu'il y a encore une marche à monter alors qu'il n'y en a plus ; "Les derniers jours" à un homme qui se balance perché sur un échafaudage de chaises qui finira par s'écrouler.»*

En janvier 1938, l'horizon de Raymond Queneau sembla enfin s'éclaircir car il entra au comité de lecture des éditions Gallimard pour le domaine anglais, fonction qu'il allait occuper tout le reste de sa vie.

Cette année-là, il fit cette déclaration qui peut s'entendre comme une profession de foi : *«Toute œuvre demande à être brisée pour être sentie et comprise, toute œuvre présente une résistance au lecteur, toute œuvre est une chose difficile ; non que la difficulté soit un signe de supériorité, ni une nécessité ; mais il doit y avoir effort, du moins vers le plus. Pour suivre l'oiseau dans son vol, il faut lever les yeux ; ce qui peut être fatigant lorsqu'on a l'habitude de les garder baissés. Mais une œuvre ne doit pas être difficile par simple provocation : pour suivre l'oiseau dans son vol, il faut l'avoir vu s'envoler... Ainsi "Ulysses" se lit comme un roman : ensuite, on va au-delà.»*

Avec notamment Henry Miller, il fonda la revue "Volontés". Il y donna ces articles : *"L'humour et ses victimes"* (qui fut repris dans *"Le voyage en Grèce"*), consacrant vingt pages à le démolir, *"Richesse et limite"*, où il affirmait : *«Une Encyclopédie vraie est actuellement une absurdité. Le nombre des faits [...] qui seront oubliés s'avérera tellement considérable qu'on n'aura plus devant soi qu'un maigre schème arbitraire. [...] La science actuelle est un disparate, un amas incoordonnable et voilà pourquoi sa richesse est un dénuement »*. La publication de la revue allait cesser avec la guerre.

Il traduisit *"My heart's in the highlands"*, une pièce de théâtre de William Saroyan, sous le titre de *"L'homme dont le coeur était resté dans les montagnes"*.

1938

"Les enfants du limon"

Roman

Le roman mêle plusieurs intrigues, qui s'y poursuivent indépendamment les unes des autres, mais se recoupent parfois. Trois groupes de personnages se partagent le terrain : un terrain populaire, autour de l'épicier italien Gramigni et de Clémence, la bonne ; un terrain bourgeois, qui est la famille Limon-Hachamoth ; un terrain intellectuel, avec M. Chambernac, proviseur en retraite, et Purpulan, son secrétaire.

Chambernac est passionné par ceux qu'il appelle *«les enfants du limon»*, les *«fous littéraires»* qui ont écrit des livres illisibles, qui n'ont pas trouvé d'éditeur mais auxquels il donne une tribune dans son œuvre magistrale, l'*"Encyclopédie des sciences inexactes"*, dont d'importants extraits enrichissent le roman. Plongé dans l'étude de ses *«hétéroclites»*, il demeure indifférent aux soubresauts qui agitent l'Europe. Car le roman ne se borne pas au récit de destins individuels : l'Histoire des années trente y

est non seulement présente, mais presque oppressante : montée du fascisme, journées de février 34, Front populaire, rumeurs de guerre.

Purpulan est un être sulfureux qui parvient à se faire passer à la fois pour un suppôt de Satan et pour un pauvre diable, ce qui le rend d'ailleurs plus dérisoire qu'inquiétant.

Un espoir, cependant, pointe tout au bout du roman. Astolphe, un des descendants décaqués de la famille Limon, revient à la conscience de soi grâce à l'amour de Noémi. Pris d'une ferveur rénovatrice, il se jette dans le commerce des vieux chiffons, puis dans la fabrication de papiers de luxe. Pour finir, il fait un enfant à sa jeune compagne, et c'est sur l'image de la naissance du dernier des «*enfants Limon*», lequel sera peut-être le premier d'une nouvelle lignée, que s'achève le roman.

Commentaire

Raymond Queneau revint dans ce roman à sa considérable étude, à la fois biographique, anthologique et critique, sur les «*fous littéraires*», entreprise en 1930 et poursuivie jusqu'en 1933, mais qu'aucun éditeur n'avait accepté de publier.

Chambernac est un de ces savants qui ne savent pas se détacher, rire, qui pensent trop et trop fortement, qui ne réussissent guère qu'à se perdre dans le labyrinthe du savoir. À la fin, il fait don de son manuscrit à «*un binoclard d'une trentaine d'années*» qui, diit-il, l'avait rencontré plusieurs fois «*dans les bureaux de la N.R.F., chez Paulhan et dans les bureaux de Denoël.*», ce qui ne pouvait que désigner Queneau lui-même.

Le personnage surnaturel qu'est Purpulan a pour fonction, dans ce roman plutôt naturaliste, de jeter le trouble et la perplexité, ce dont il s'acquitte assez bien, mais dans un domaine limité. En fait, au regard des scélératesses des humains, la méchanceté des envoyés de l'enfer se révèle bien modeste.

On assiste à une régénération par l'amour, ce qui est l'un des thèmes favoris de Raymond Queneau. La ferveur rénovatrice d'Alstolphe ne manque évidemment pas de connotations symboliques.

Le roman est aussi un roman politique qui explique la montée du fascisme dans les classes moyennes en Europe. On songe assez souvent, et pas seulement parce que l'époque s'y prête, au «*Travelingue*» de Marcel Aymé : mêmes soucis, mêmes fragilités, mêmes inquiétudes du corps social.

La signification profonde du roman reste, au bout du compte, assez énigmatique. On en retient cette réflexion : «*Le bonheur ne laisse pas de traces, il s'évanouit avec le passé ; mais la souffrance reste. L'écartèlement est un absolu.*».

1939

“*Un rude hiver*”

Roman

Au Havre, en 1916, le lieutenant Bernard Lehameau, trente-trois ans, ayant eu la jambe brisée sur le front, se trouve en permission de convalescence. Il jardine dans ses souvenirs, traînant en son cœur une blessure plus profonde et moins aisément guérissable : treize ans plus tôt, sa jeune épouse et sa belle-mère sont mortes calcinées dans l'incendie du cinéma des Grandes Galeries havraises. Depuis, c'est l'hiver, «*un rude hiver*», «*saison mentale*». Il conserve, depuis ce jour, une violente haine du Créateur et de ses créatures, mais aussi de la république française, des francs-maçons, des juifs, des syndicats, de l'éducation laïque, et même de la démocratie. Peut-être aussi des femmes puisque, depuis treize ans, il ne s'est approché d'aucune.

Et puis, voici qu'un autre incendie, celui d'un navire-hôpital, provoque la disparition de Miss Weeds, une jeune infirmière anglaise, pour laquelle il est soudainement malade de désir. Tout semble donc se concerter pour qu'il s'abandonne à la dérégulation la plus définitive.

Mais non : par la grâce d'une très jeune fille, Annette, il parvient à oublier ses haines et à refuser la fatalité. Son congé terminé, il retourne au front, «*comme tout le monde*», dit-il, décidé à délivrer son existence des caprices d'une destinée aveugle et indifférente.

Commentaire

"*Un rude hiver*", qui est nourri de notations autobiographiques, est d'abord un tableau du Havre pendant la Grande Guerre, de ces Havrais «*obtus*». Le roman s'ouvre sur des défilés de soldats cosmopolites. Les crevettes et le cidre partagés par Lehameau et Annette sont les souvenirs des sorties de Raymond Queneau à Sainte-Adresse avec sa mère. Lehameau semble lui avoir été inspiré par son père qui se lamentait sur l'état de la France et pestait sur la soudaine prospérité des ouvriers havrais. En 1916, Raymond Queneau avait treize ans, l'âge de voir comment, des embusqués et des étrangers y trouvant refuge, la guerre s'installa dans le port, dans les rues, dans les boutiques, dans les maisons, dans les esprits. Il avait l'âge aussi où l'on commence à porter sur les êtres et le monde des regards exigeants, où l'on se retient pour ne pas leur demander des comptes.

Bernard Lehameau est un personnage antipathique mais à la douleur si émouvante : «*Sa mémoire était pavée de tombeaux, comme celle d'un romantique, mais, fonctionnaire appliqué, il extirpait avec soin les mauvaises herbes qui croissaient dans les allées, et entretenait passionnément les quelques massifs de fleurs qui malgré tant d'hivers n'avaient point flétri*». Et on est captivé par son évolution car le roman développe, d'une manière assez subtile, le problème des rapports du fils au père, Bernard Lehameau incarnant les deux figures à la fois, car on sait aujourd'hui que les opinions réactionnaires qu'il exprime étaient celles d'Auguste-Henri Queneau, ancien militaire de carrière. Il a sur la politique et les opérations militaires un avis démoralisant, à l'opposé de ce qu'on doit croire à l'arrière. Il méprise les ouvriers embusqués dans les usines et régale tout le monde de son amertume. Il est donc tentant d'imaginer que le changement d'attitude du lieutenant blessé, à la fin du roman, est une façon de rejeter l'autorité paternelle, au moins dans le domaine des idées. Les allusions à "*Hamlet*" sont nombreuses : outre le nom du héros («hamlet» signifie «hameau»), l'avant-dernier chapitre décrit une visite dans un cimetière qui parodie la célèbre scène des fossoyeurs.

En un temps où les écrivains «sérieux» abandonnaient volontiers les émotions sentimentales aux auteurs populaires, c'est un merveilleux roman d'amour, grave, profond et bouleversant. Il illustre un des thèmes favoris de Raymond Queneau : le retour à la vie par l'amour d'une femme. On l'avait déjà rencontré dans "*Odile*" et "*Les enfants du limon*". On allait le retrouver, beaucoup plus tard, dans "*Les fleurs bleues*" et dans "*Le vol d'Icare*".

Si on trouve dans ce roman étonnant, la transcription phonétique d'une conversation anglaise et quelques tournures orales, le style est beaucoup plus classique. Et il y a cette concision de Raymond Queneau !

En 1939, ce fut de nouveau la guerre qui suscita chez Raymond Queneau des inquiétudes qu'il n'évita pas. Son "*Journal 1939-1940*" (posthume, 1986) révéla son total désarroi car c'était comme un écho douloureux au traumatisme vécu dans son adolescence, lors du premier conflit mondial ; il ne trouva de recours que dans les rites de l'Église catholique.

De plus, la guerre l'obligea à chercher de nouveau un emploi. Le 5 juin 1939, il trouva celui de professeur à l'"École nouvelle" de Neuilly, établissement qui mettait en pratique une pédagogie mêlant la confiance accordée aux élèves et le libre choix des activités.

Mobilisé, il circula de caserne en caserne (Nantes, Fontenay-le-Comte, La Roche-sur-Yon) puis combattit quelques jours pendant «la drôle de guerre» avec «*l'arrière-garde de l'arrière-garde*». Il fut démobilisé dès le 20 juillet 1940, après l'armistice, et rejoignit son épouse et son fils qui s'étaient réfugiés à Saint-Léonard de Noblat, dans le Limousin, où il rencontra le peintre Élie Lascaux, Georges-Emmanuel Clancier et sa femme, Anne.

Pendant l'Occupation, il resta à Paris, refusa de collaborer à "*La nouvelle revue française*" dirigée par Drieu La Rochelle, écrivit pour des publications clandestines, participa discrètement aux réunions du

Comité national des écrivains. Mais il ne s'est pas directement engagé dans un réseau de la Résistance, probablement pour protéger sa famille.

Il traduisit *"The Sunday zeppelin"* de William Saroyan sous le titre de *"Zeppelin du dimanche"*.

Le 14 janvier 1941, il participa à la lecture du *"Désir attrapé par la queue"* de Picasso, chez les Leiris, où il joua le rôle de l'Oignon.

Cette année-là, il devint chef du comité de lecture aux éditions Gallimard, et collabora à la "N.R.F.". Pour rejoindre son bureau, il passait par l'église Saint-Thomas d'Aquin : n'était-ce qu'un raccourci vers la rue Sébastien-Bottin ou en profitait-il pour y mettre un cierge?

1941

"Les temps mêlés"

Roman

Pierre Nabonide, devenu maire à la place de son père, étant obsédé par les poissons et l'eau, se débarrasse du «*chasse-nuages*», ce qui fait pleuvoir sans arrêt et provoque des inondations. Il est destitué de son poste. Son frère, Jean, s'offre en holocauste pour ramener le soleil. Le beau temps revient et Pierre se suicide.

Commentaire

Comme *"Gueule de pierre"*, dont c'est la suite, *"Les temps mêlés"* est un roman aux genres mêlés (poésie, narration, théâtre qui est dominant).

En 1948, le roman fut, après avoir été remanié, réuni à *"Gueule de pierre"*, pour donner *"Saint-Glinglin"*.

Raymond Queneau dut reprendre, jusqu'en 1942, une cure psychanalytique, cette fois-ci avec le docteur Borel.

Après la série des romans d'avant-guerre, qui sont profondément pessimistes même si une certaine gaieté anime les héros qui traversent l'existence avec une sorte de détachement poétique reflétant la fin d'une crise aiguë, il commença une série de romans qu'Alexandre Kojève qualifia de «romans de la sagesse», où on respire un air indéniablement moins pesant. Certains commentateurs attribuèrent ce changement à la guérison de l'asthme qui avait tourmenté l'écrivain depuis sa jeunesse.

1942

"Pierrot mon ami"

Roman de 200 pages

Pierrot, orphelin et myope, trouve un emploi temporaire dans un parc d'attractions, l'Uni-Park. Amoureux de la fille du propriétaire des lieux, il perd son emploi et se retrouve au cirque Mamar, manquant à la fois l'amour de la jeune fille et l'héritage de Mounnezergues, pieux gardien d'une chapelle poldève. Il prend le parti d'en rire.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir, dans le site, QUENEAU - *"Pierrot mon ami"*

En 1942, parut chez Gallimard une plaquette anonyme d'une vingtaine de pages, intitulée "**Simenon**". Ce ne fut que plus tard qu'on apprit que ces pages ferventes étaient dues à Queneau.

La même année, à partir d'une idée remontant aux années trente, il écrit "**Le dodécaèdre**", une série de douze de ce qui allait devenir ses "*exercices de style*".

En 1943, il fréquenta à Paris Albert Camus, Pablo Picasso, Jean Lescure, Jean Tardieu, Mario Prassinos, Robert Desnos. Il rencontra à cette époque François Le Lionnais, un ingénieur-chimiste passionné de mathématiques mais aussi de littérature et de peinture, qui allait devenir son ami et avec lequel il allait fonder l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle).

Comme les arrestations de juifs se multipliaient, il envoya loin de la capitale sa femme, Jeanne, qui était juive.

1943
"**Les ziaux**"

Recueil de poèmes

*«Les oiseaux bleus dans l'air sont verts dans la prairie
qui les entend les voit qui les voit les entend
leur aile déployée élargit leur patrie
mais à travers leur plume un feu toujours s'étend»*

*«Loin du temps, de l'espace, un homme est égaré,
Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore,
Les naseaux écumants, les deux yeux révoltés,
Et les mains en avant pour tâter le décor.»*

"Le repas ridicule"

*«Une fois n'est pas coutume : allons au restaurant
nous payer du caviar et des ptits ortolans
Consultons le journal à la rubrique esbrouffe
révélant le bon coin où pour pas cher on bouffe
Nous irons à çui-ci, nous irons à çui-là
mais y a des objections : l'un aimm ci, l'autre aimm ça
Je propose : engouffrons notre appétit peu mince
au bistrot le troisième après la rue Huyghens
Tous d'accord remontons le boulevard Raspail
jusqu'aux bars où l'on süss la mouss avec des pailles
Hans William Vladimir et Jean-Jacques Dupont
avalent goulûment de la bière en ballon
Avec ces chers amis d'un pas moins assuré
nous trouverons enfin le ptit endroit rêvé
Les couteaux y sont mous les nappes y sont sales
la serveuse sans fards parfume toutt la salle
Le patron - un gourmet ! - vous fait prendre - c'est fou -
du pipi pour du vin et pour du foi' du mou
La patronne a du cran et rince les sardines
avec une huile qui fut huile dparaffine
La carne nous amène un rôti d'aspect dur
orné concentricment de légumes impurs
Elle vous proposera les miettes gluantes
d'une tête de veau que connurent les lentes*

*Elle proposera les panards englués
d'un porc qui négligea toujours de les laver....»*

Puis la cuisinière transforme l'omelette en «*morceau d'anthraci*» qui croque sous la dent, assaisonné d'un «*sel sous la dent bien crissant*». Dans un élan de folie, c'est la vaisselle puis les couverts que les convives se mettent à dévorer, tandis que la patronne écaille «*les murs de l'ampleur de sa rage*», nourriture dont nous devinons qu'elle rassasiera ses futurs clients, avant de «*jouer au gazomètre*» et d'empoisonner les trublions...

Commentaire

Raymond Queneau, qui, dans ses romans, usa et abusa de scènes de ripailles, la plupart du temps des repas pas toujours très savoureux, porta à sa perfection le concept du repas cauchemardesque pris au restaurant dans ce poème burlesque et satirique, imité de Boileau.

Donnant son titre à l'ensemble, le dernier texte du recueil, "*Les ziaux*", repose sur la vieille alliance métaphorique entre les yeux et les eaux, ici concrétisée par la composition d'un de ces mots-valises fréquents chez Queneau. Omniprésent, le thème de l'eau assure d'abord la cohésion d'un recueil, qui, à première vue, déconcerterait plutôt par l'éparpillement des motifs et la diversité des moyens expressifs.

S'étendant sur plus de vingt ans (1920-1943), l'écriture multiplie les variations dans les tons (fantaisiste avec "*Don Évané Marquy*", méditatif avec "*Veille*", burlesque avec "*Le repas ridicule*", dramatique avec "*Renfort II*"), comme dans les formes, qui vont de l'alexandrin ponctué de "*L'explication des métaphores*" en passant par l'emploi incantatoire de la structure anaphorique ("*Ombre descendue*", "*Sourde est la nuit*"), jusqu'à l'utilisation de cette langue orale, le «*néo-français*», exigence nouvelle sur l'utilisation de laquelle Queneau s'expliqua dans "*Bâtons, chiffres et lettres*" ("*L'homme du tramouai*", "*Le repas ridicule*").

Plus encore que la cohérence de l'ensemble, le thème de l'eau assure la dynamique même de ses représentations. «*Élément de l'imagination matérialisante*», l'eau est d'abord conçue comme origine, puisque le premier texte (dans l'ordre du recueil et de la composition, daté de 1920), intitulé "*Port*", ramena Queneau à sa naissance havraise, tandis que se construisirent dans les poèmes suivants les linéaments d'une autobiographie discrète envisagée comme dérive de ville en ville (Paris avec "*Sous les toits*", Londres avec "*Ville étrangère*", les faubourgs avec "*Grande banlieue*"). Dérive au sens strict, car, associée au thème de l'ombre, l'eau constitue un principe de dissolution généralisée qui guette la solidité des choses apparemment les plus stables : «*Le silex mollit le calcaire est une pâte / Il y a des marécages de gneiss et de plomb*» ("*Muses et lézards*"). De même, les topographies urbaines disparaissent dans le «*magma de brume*» ("*Muses et lézards*"), les bâtisses «*dégorgent vers les égouts*» ("*Les joueurs de manille*"); quant à l'horloge, son «*cadran flotte sur le mur / incertaine dérivation*» ("*L'horloge*"). Farceuse dans "*Il pleut*", convoitée dans "*À partir du désert*", débordante dans "*Citernes*", l'eau s'insinue donc dans la plupart des poèmes par analogie ou métonymie pour constituer un vaste réseau métaphorique où ce qui est véritablement menacé, ce n'est pas tant le décor que l'horizon même du langage, incessamment travaillé par une thématique de la disparition :

*«Si je parle du temps, c'est qu'il n'est pas encore,
Si je parle d'un lieu, c'est qu'il a disparu,
Si je parle d'un homme, il sera bientôt mort,
Si je parle du temps, c'est qu'il n'est déjà plus.»*

("L'explication des métaphores")

Sans mésestimer la part faite au jeu et à l'humour, l'angoisse, sinon la mort qui sera la lumière noire éclairant "*L'instant fatal*", est dans "*Les ziaux*" partout rôdante : «*Une ombre est cette vie et seule la misère / est solide et sans ombre un cristal de lumière*» ("*Misère de ma vie [...]*"). Mais cette débâcle n'est pas pour autant le dernier mot du recueil. Menacée par le silence et la mort, investie par une puissance négatrice, la poésie de Queneau n'en indique pas moins la voie d'une réconciliation possible par cette patiente conquête d'un langage qui surmonte ses propres ferments de dissolution

et affirme que, malgré la nuit de l'être, les yeux du poète sont ceux d'un «*gchetteur affiné par la veille et le froid*» ("Veille").

Il contient quarante-trois de poèmes répartis en quatre parties. La datation du premier (1920) et celle du dernier (1943) suggèrent un ordre chronologique qui n'est pas entièrement respecté. Partant du «*Port*» originel, Le Havre, pour finir avec «*Les ziaux*» qui donnent leur titre au recueil, le poète évoque un monde dominé par la déception et le mal («*ô Théâtre du monde illustré par l'horreur*»). Tout en utilisant des formes poétiques traditionnelles avec une prédilection pour les poèmes de trois troches et les quatrains, un attachement au rythme et à la rime, Raymond Queneau usa des procédés stylistiques variés, et rafraîchit la langue par les jeux de mots, les néologismes et le «*néo-français*». Car seule la «*magie blanche*» de la poésie permet de créer ces «*ziaux de merveille*» qui métamorphosent le réel. C'est, avec «*Marine*» et «*Un enfin a dit*» (dans «*L'instant fatal*»), l'ouvrage de Raymond Queneau dans lequel l'influence du surréalisme est la plus apparente, bien qu'elle ne fut pas notable.

Ce qui frappe certainement davantage, au-delà des graphies phonétiques (dont celle du titre), c'est la grande liberté de ton et d'allure de ce recueil. En vingt-trois ans, Raymond Queneau a eu bien des humeurs, mais, contrairement à la plupart de ses confrères, il ne se crut pas tenu de donner toujours de lui la même image, il ne craignit pas de désorienter ses lecteurs. Il passa, sans problème, du mélancolique «*Amphion*» au burlesque et satirique «*Repas ridicule*», puis à «*L'explication des métaphores*», qui est dans la grande tradition du lyrisme. Aussi a-t-on traité de fumiste ou de rigolo cet auteur insaisissable qui, d'ailleurs, prit les devants : «*Revenez parmi nous, ô Muses indulgentes / Et veuillez pardonner à ce petit farceur...*» («*Muses et lézards*»).

En 1943, Queneau écrivit une introduction à «*Bouvard et Pécuchet*» de Flaubert, œuvre qu'il admirait beaucoup.

En 1944, lui et Janine participèrent avec les Leiris, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Albert Camus et quelques autres à ces «*fiestas*» que Simone de Beauvoir a évoquées dans «*La force de l'âge*» où elle se souvint : «*Son premier dessein avait été d'écrire une étude sérieuse sur les illuminés qui s'étaient consumés à chercher la quadrature du cercle et le mouvement perpétuel : il nous parla d'eux longuement et avec charme. Nous fûmes étonnés d'apprendre qu'il s'entendait aux mathématiques et lisait couramment Bourbaki. D'ailleurs, il était en de nombreux domaines d'une remarquable érudition que certes il n'était jamais mais qu'il monnayait en anecdotes, en rapprochements, en aperçus. Sa conversation me mettait en gaieté car il s'amusait de tout ce qu'on lui disait et davantage encore de tout ce qu'il disait : ses yeux pétillaient derrière ses lunettes et il éclatait d'un rire dont, réflexion faite, le sens était souvent incertain, mais l'allégresse, en tout cas, contagieuse.*»

Cette année-là, il renoua des liens avec Jean Dubuffet qui, à partir de 1942 seulement, s'était consacré définitivement à la peinture, se fit théoricien et défenseur de l'art brut.

1944

«*En passant*»

Pièce de théâtre en deux actes

Dans les couloirs du métro parisien, au premier acte, Irène et Étienne se disputent, sont au bord de la séparation, et elle s'évade en rêve avec un passant, sous l'œil goguenard d'une mendicante aux propos cocasses. Au second acte, Sabine et Joachim se disputent, sont au bord de la séparation, et il s'évade en rêve avec une passante, sous l'œil goguenard d'un mendiant aux propos cocasses. Quand retentit la sonnerie annonçant le dernier métro, les deux couples se reforment, laissant la passante et le passant conclure : «*Qu'est-ce que vous voulez... je ne faisais que passer...*». Finalement, les deux couples s'en vont avec le dernier métro, et les mendiants restent.

Commentaire

Cette courte pièce aux deux actes symétriques, doublement circulaire, dont l'intérêt réside surtout dans sa construction «en miroir», fut désignée avec modestie : «*Un plus un acte pour précéder un drame*», car elle fut écrite à la demande d'Albert Camus, pour servir de «lever de rideau» au drame de Pirandello, '*La vie que je t'ai donnée*'. Elle est construite comme une partition musicale, à l'intérieur d'une structure mathématique : répétition, symétrie des échanges de personnages, nuances et variations dans les répliques. La double rencontre a lieu sur un terrain, qui est à la fois lieu d'enfermement et de passage. Les personnages, qui se divisent entre ceux qui sont en couple et ceux qui sont seuls, ont un rôle complexe, comme c'est le cas aussi pour les objets. On note l'importance de certains détails et de certaines images ; mais, au théâtre, tout est langage (d'où la question : comment y représenter le rêve?). La pièce contient un secret, dû au caractère multiple d'un texte qui paraît pourtant si facile. Mais est directement accessible la poésie de ce chassé-croisé doux-amer entre rêve et réalité, de cette ritournelle amoureuse et énigmatique que rien n'empêche de prolonger à l'infini, à la manière des «*exercices de style*». Elle témoigne de plusieurs préoccupations illustrées dans l'oeuvre romanesque et poétique : le rêve qu'on ne peut réaliser, le temps qu'on ne peut maîtriser, le néant auquel on ne peut échapper. Le désespoir qui filtre de ces thèmes constants se cache sous la bonne humeur et la poésie. On peut y voir une annonce du «théâtre de l'absurde». C'est la seule pièce que Raymond Queneau ait accepté de publier, jugeant les autres pas suffisamment élaborées, ce qui peut surprendre quand on songe à la qualité des dialogues de ses romans, mais aussi de ceux qu'il a écrits pour le cinéma. Elle fut créée le 9 avril 1947 au "Théâtre Agnès-Capri", dans une mise en scène de Pierre Gout. Elle fut ensuite jouée à différentes occasions, notamment à Verviers en 1953 et 1982, à la radio de Buenos-Aires en 1956..., et par des troupes d'amateurs (par exemple le club-théâtre du lycée Lacassagne, Lyon, en mai 1993, dans une mise en scène de René Proriol).

1944

"Foutaises"

Recueil de pensées

Sur le solide terreau des plus robustes calembours («*Les Huns piquant des deux arrivèrent à Troyes quatre à quatre*»), on voit pousser ici et là de merveilleuses petites «*fleurs bleues*», percer de fulgurantes ironies : «*Dieu : le non-être qui a le mieux réussi à faire parler de lui.*» Ces «*foutaises*» furent reprises quasi intégralement dans "*Sally plus intime*" (1962).

1944

"Loin de Rueil"

Roman

Première partie

Fils officiel d'un bonnetier de Rueil, Théodore L'Aumône, fils putatif du poète méconnu Louis-Philippe Des Cigales, le plus grand homme de Rueil, mais poète méconnu dans les autres communes, Jacques L'Aumône, tout en étant vaguement étudiant, vit grâce à de vagues tuyaux dispensés à de naïfs turfistes, mais a pour principale activité de se glisser dans «*la peau des rêves*» ou dans celle des autres, de rêvasser cent vies possibles,. Un rien suffit pour que la rêverie s'engage : une parole saisie au vol, une affiche sportive, un film vu au "Rueil Palace", quelques lignes lues au hasard, une rencontre, un propos saisi au vol, suffisent à provoquer le démarrage grâce auquel il se quitte lui-

même. Ainsi il se rêve concierge gâteaux, batelier sur la Seine, inventeur du «*plus lourd que l'air*». «*Parfois Jacques suit un personnage dans la rue moins pour découvrir cet autre que pour s'en vêtir quelques minutes.*» Assiste-t-il à une projection des «actualités»? «*sans le moindre étonnement, Jacques se voit successivement passant en revue les troupes de la garnison de Paris, faisant l'ascension du Gaurisankar, conduisant une auto de course à Indianapolis et ministre des Sports inaugurant une piscine aux environs de Paris*». Il devient «coboy», se battant contre des «*horlalouas*» dans le «*farouest*», ou boxeur, général, chimiste, comédien, évêque, grand seigneur, roi, pape, empereur, fondateur de la dynastie des Laumoningiens, souverain de l'univers ! Il se dit : «*Il est stupéfiant de penser qu'on n'est pas né prince duc ou comte et pourtant et pourtant pourquoi pas soi*». Il vit donc à côté de sa vie avec application et constance ; et le passage du réel au rêve est si naturel chez lui que, sans doute, il ne sait plus exactement qui il est.

Deuxième partie

Quelques années plus tard, en province, marié et père de famille, Jacques est ingénieur chimiste aux établissements du pharmacien Baponot. Il a monté une troupe de théâtre amateur lorsque débarque une tournée professionnelle : «*Les Provinc'Follies*». Aussitôt, Jacques tombe amoureux de la chanteuse réaliste de la tournée, Rojana Pontez (en fait Camille, une amie d'enfance), monte sur les planches et s'enfuit avec les Provinc'Follies à Paris. L'aventure tournant court, Jacques vit d'expédients minables : figurant de cinéma, il continue de déployer ses vies irréalisées dans l'imaginaire, tandis que sa vie matérielle se réduit au régime maigre par nécessité mais aussi par «*philascétisme*». Il cherche en effet à vider son existence des incidents qui font croire qu'on vit, rêve d'humilité et de sainteté et s'éprend de Dominique, la soeur aînée de Camille. Amoureux éconduit, il part pour Le Havre. Mais, alors, déçu par l'amour, par ses revers de fortune, il se demande s'il est capable de devenir «*un rien du tout*» : il ne rêve plus.

Troisième partie

On le retrouve en Amérique du Sud, ayant tourné un documentaire sur les Indiens Borgeiros et rencontrant des exilés natifs de Rueil. Pendant ce temps, à Rueil, Suzanne et Michou, la femme et le fils délaissés, obtiennent l'hospitalité des beaux-parents L'Aumône. On se demande ce qu'a bien pu devenir Jacques, quand la famille tombe sur un article relatant la vie tumultueuse du célèbre acteur hollywoodien d'origine française, James Charity, vedette de «westerns» qui a pour partenaire la jolie et volontaire Lulu Doumer qui devient, à la fin du roman, la partenaire de James Charity. Dans son premier film, «*La peau des rêves*», il raconte comment, petit garçon, il se passionnait pour «*les cowboys du muet, les vampires du tacite, les maxlinder du silencieux, les charlot de l'aphone*». Le film passe à Rueil, mais personne ne reconnaît, dans la vedette James Charity, Jacques L'Aumône qui continue de rêver sa vie par le cinéma.

Commentaire

Raymond Queneau dressa une galerie de personnages insolites, aux histoires souvent dramatiques, mais toujours présentées avec humour ou ironie. Jacques L'Aumône a, comme ceux qui l'entourent, cette sorte de consistance à la fois obsédante et fluide qu'ont les personnages de nos rêves. Louis-Philippe des Cigales est, à l'époque où Sartre apprenait aux Français que l'existence précède l'essence, victime d'ontalgie : «*une maladie existentielle, ça ressemble à l'asthme mais c'est plus distingué*» ; or il souffre aussi de l'asthme dont l'écrivain venait justement d'être délivré : «*Il s'efforce de se taire, de se désencombrer, de s'évider. Il dégorge un trop-plein de moi...*».

Ce roman de la «rêverie éveillée», qui devait s'appeler «*La peau des rêves*», joue de façon très libre et parfois bouffonne de la mythologie du cinéma, car «*la peau des rêves*», c'est l'écran sur lequel les rêves se profilent, et qu'il faut traverser pour pouvoir les réaliser. Le lecteur est constamment aux frontières incertaines entre le rêve et la réalité, car, les rêves étant ce qu'ils sont, il n'est jamais assuré de l'authenticité des péripéties dans lesquelles le romancier malicieux plonge son héros.

Le rêve est opposé à une réalité contraignante dans l'esprit du personnage, qui ne se résigne pas à vivre une seule vie («*Il avait horreur de la spécialisation et des longues carrières qui marquent et vous font des plis.*»), qui s'interroge sur son identité et son existence. Le thème du rêveur, avatar quotidien du poète, revint souvent dans l'œuvre de Raymond Queneau. Sous sa forme la plus traditionnelle (celle du rêveur endormi), il allait trouver un développement systématique et plus complet, vingt ans plus tard, dans *"Les fleurs bleues"*, où Cidrolin passe sa vie à rêver, où le livre n'est plus que son rêve... jusqu'au jour où les personnages du rêve, après avoir traversé l'histoire, débarquent sur sa péniche pour lui faire remonter le temps, ce qui nous ramène au cycle des saisons et des planètes des *"Derniers jours"*. Dans *"Zazie dans le métro"*, on lit : «*Paris n'est qu'un songe, Gabriel n'est qu'un rêve (charmant), Zazie le songe d'un rêve (ou d'un cauchemar) et toute cette histoire le songe d'un songe, le rêve d'un rêve, à peine plus qu'un délire tapé à la machine par un romancier idiot (oh ! pardon).*»

La rêverie se matérialise ici par le détour de l'humour, un humour tantôt léger tantôt cruel, et aussi par une technique d'écriture qui se rapproche de celle du cinéma. Ainsi, le très snob des Cigales dit : «*Mais revenons à nos mérinos (je dis mérinos pour éviter le lieu commun un peu zuzagé depuis Panurge. Éviter le lieu commun, c'est tout l'essence de la poésie.*»

Mais c'est naturellement le thème du cinéma, y compris le «happy end», qui donne sa dimension essentielle à *"Loin de Rueil"*. Raymond Queneau a toujours aimé le septième art. Quand il écrivit ce livre, il n'avait jamais encore collaboré avec des cinéastes (cela se produisit dans les années 50). Mais le cinéma était présent dans plusieurs de ses œuvres précédentes : le milieu des figurants dans *"Odile"*, l'incendie d'une salle dans *"Un rude hiver"*, la star Cécile Hayes dans *"Les temps mêlés"*.

L'autre grand thème n'est autre que l'amour : «*C'est toujours comme ça. C'est toujours la même cause, toujours la même raison. une histoire triste, une histoire de femme. Une histoire triste de femme. Ah les femmes, monsieur !*»

Le livre est aussi une « reprise » d'*"Oceano nox"* de Victor Hugo, dont le souvenir plane tout au long jusqu'au moment presque final où les deux textes fusionnent : «*Et l'hiver va de nouveau recommencer. Non décidément Jacques l'Aumône n'est rien devenu pas même un escroc international pas même un assassin connu même pas un fripon célèbre. Il doit travailler obscurément dans quelque bureau dans quelque usine dans quelque ferme même sait-on. Serait-il, autre hypothèse, décédé? Reposerait-il dans quelque lointain et perdu village sous une humble pierre dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond tandis que le saule vert s'effeuille à l'automne et qu'à l'angle d'un vieux pont un mendiant chante sa chanson monotone et naïve?* »

Des thèmes ou scènes rythment le roman en y revenant régulièrement comme un motif musical : les poux qui sont présents dans les rêves (les pédiculidés courent sur la tête et les songes à l'intérieur), qui suivent les héros, ponctuent leurs états d'âme et leur donnent des sujets de conversation. Jacques songe même à créer une espèce de poux géants...

Le texte est marqué par le français parlé : argot et termes familiers («*rien bath*», «*vingt ronds*», «*les gosses ça les emmerde le docucu*», etc.) syntaxe assouplie («*On s'interpelle car ils...*», «*le documentaire, la pêche à la sardine*») ; c'est la langue du monde réel.

Le réel est transformé par la narration : le langage est tantôt épique («*Des groupes frénétiques*», «*Une horde farouche*», «*chahut général*», etc.), grotesque («*La mère Béchut*», , etc.), précieux («*la crinière du solipède*», «*le thorax puissamment circulaire*», «*porteur d'armes à feu*», etc.). Raymond Queneau s'amusa à des créations verbales («*pimprené*» [mot peut-être forgé sur «*pimprenelle*», herbe d'assaisonnement], «*le docucu*», «*béchutiennes*», «*oraloua*»).

Avec l'humour, on trouve la nostalgie de ce monde enfantin qui est aussi l'âge d'or. Pour Raymond Queneau qui, «*né à peu près avec le cinéma, fréquente assidûment les salles obscures au moins trois fois par semaine depuis plus de trente-cinq ans*», le cinéma fut «*un nouveau mode d'expression de l'humanité*».

Queneau déploya toute une panoplie de mots valises, de fantaisies orthographiques, de jeux sur les sonorités («*On n'a pas idée de risquer ses sous sur un chevable qu'on accable d'un vocable semblable*») ou sur les constructions des phrases. Il mêla une syntaxe classique au langage parlé. Il donna libre cours à une fantaisie débridée : «*À quinze ans, il imposait son génie par un concerto bifide à rebrousse-poil pour cythare tubulaire et chalumeau birman.*»

Au nom du principe rabelaisien maintes fois réaffirmé : « *Toute oeuvre demande à être brisée pour être sentie et comprise, toute oeuvre présente une résistance au lecteur* », « *Loin de Rueil* » est représentatif de la complexité de l'oeuvre de Queneau : outre un emboîtement de plusieurs récits, le roman s'articule sur des effets narratifs qui lient fantaisie verbale et variété de tons, et dont l'une des conséquences est de dissimuler, sous le voile de l'humour, des préoccupations philosophiques. Ainsi, selon A. Kojève, le roman est avec « *Pierrot mon ami* » et « *Le dimanche de la vie* », l'un des trois « romans de la sagesse », qui sous son allure humoristique admet « un procès intenté contre le tribunal hégélien de l'histoire universelle » et décrit « un des moments constitutifs » de l'accession à la sérénité. De sorte que, si l'on peut voir dans la trame de « *Loin de Rueil* » une parodie des biographies de vedettes (d'un début obscur à l'apothéose de la gloire), il faut garder à l'esprit que le roman est aussi, et le laboratoire d'une expérimentation sur le langage, et l'enjeu d'une méditation, centrale dans l'oeuvre de Queneau, sur le temps et la destinée.

À la suite de nombreuses aventures, souvent rocambolesques et parfois incroyables, après une série d'échecs dans la vie pratique,

À première vue, « *Loin de Rueil* » est un récit linéaire composé selon le schéma traditionnel des romans de formation : ou comment le petit Jacquot, banlieusard cinéphile et rêveur, devient, après maintes péripéties, l'étoile hollywoodienne James Charity ; ce qui l'entraîne certes « *loin de Rueil* », mais l'en rapproche aussi par le truchement du cinéma. L'originalité première du récit tient, dans ces conditions, au traitement particulier du thème du spectacle, qu'il soit cinématographique ou théâtral, puisqu'il se trouve en quelque sorte redoublé par l'introduction dans la trame narrative classique de procédés d'écriture empruntés au théâtre, comme le retardement de l'entrée en scène du héros principal (Jacques n'apparaît qu'au chapitre 2, la coupure entre chapitres 1 et 2 calquant d'ailleurs celle des scènes au théâtre), mais aussi à des techniques dites cinématographiques, comme le montage des séquences narratives par effacement des transitions (du laboratoire de Jacques, on est transporté dans la même phrase au cinéma [chapitre 5]), ou l'accélération des images (en particulier la liaison Jacques-Camille, alias Rojana, traitée en un paragraphe [chapitre 6]). Bien plus, certaines scènes apparaissent comme de véritables parodies autonomes de mélodrames ou de films d'aventures échevelées : l'arrivée dramatique de Suzanne et Michou (chapitre 10), l'atmosphère moite dans une Amérique du Sud pour desperados (chapitre 10), la scène de bagarre dans un bal pour « apaches » (chapitre 8), les promenades sentimentales de Jacques et Dominique (chapitre 7), semblent puisées au réservoir du muet et à sa théâtralité outrée. à cet égard, le roman constitue sans doute aussi un véritable hommage au pouvoir du cinéma, analogue à celui du rêve, lorsqu'on sait combien Queneau a été marqué, comme Sartre, par le cinéma à la fois comme spectateur, ainsi que le rappelle « *Chêne et chien* » et comme « professionnel » en tant que juré et scénariste.

Toutefois l'originalité structurelle du roman tient davantage au motif de la circularité. On sait en effet que, pour Queneau, « *on peut faire rimer des situations ou des personnages, comme on fait rimer des mots* » (« *Bâtons, chiffres et lettres* »). Or la première intervention de Jacques (chapitre 2) consiste en un exposé en forme sur les règles du rondeau, tandis que la figure du poète Des Cigales assure l'unité « biologique » (en tant que père de Jacques) et narrative (il occupe le premier et le dernier chapitre) du récit ; de là à voir dans « *Loin de Rueil* » un « roman-rondeau », nombre d'indices le montrent : ainsi la séance de cinéma du chapitre 10, où Michou se trouve avec Des Cigales pour voir « *La peau des rêves* », le film de James Charity (Jacques) reprend celle du chapitre 2, où Jacques se trouvait aussi avec Des Cigales au cinéma pour voir un western, dont le sujet allait être précisément réalisé dans « *La peau des rêves* ». Si l'on se souvient que Des Cigales est le père adultérin de Jacques et qu'il se met en ménage à la fin du roman avec Suzanne, la femme de Jacques, on voit comment la fin n'est peut-être que le début d'un nouveau roman possible et identique au premier.

Mais l'intrigue principale n'est pas la seule à être contaminée par cette circularité, ou plutôt devient-elle concentrique par le retour des comparses (Camille, Dominique, Lulu Doumer) et surtout l'emboîtement des récits secondaires : que ce soient les rêves de Jacques, le récit de la vie de Suzanne (parodiant les romans-feuilletons [chapitre 10]), le synopsis du film « *La peau des rêves* » (produit par la Ramon Curnough Company, c'est-à-dire Raymond Queneau !), chacun de ces récits constitue peu ou prou une mise en abyme du roman (la structure circulaire du film étant à cet égard

similaire à celle du livre). En d'autres termes, la structure de *'Loin de Rueil'* combine circularité et spirale d'aspiration où indéfiniment se répondent situations et personnages. Or cette conception cyclique du récit renvoie à la conception personnelle de Queneau à l'égard de l'Histoire.

Certes, par bien des aspects, *'Loin de Rueil'* est une oeuvre divertissante. On y trouve les principaux éléments qui font l'essence de l'humour de Queneau : le mélange des tons et des genres, le «français parlé» et le goût pour la pluralité des voix (passant par le dialogue), ainsi que pour le pastiche et le comique de situation. Mais le roman n'est pas une oeuvre de simple divertissement non plus qu'une architecture savante mais creuse. Inlassablement depuis *'Le chiendent'*, les romans de Queneau proposaient une méditation sur le temps, sous une forme narrative non dogmatique, tandis qu'*'Une histoire modèle'* (commencée en 1942, publiée en 1966) allait tenter sous forme de «brouillon projet» d'atteindre «à une science absolue de l'Histoire». Or, pour comprendre le sens des tribulations de Jacques, il n'est pas inutile de rappeler que, selon Queneau, «les récits imaginaires ne peuvent avoir pour sujet que le malheur des hommes». En ce sens, la fiction, dans *'Loin de Rueil'*, agit comme révélateur de la place que tient dans l'Histoire le récit du malheur des hommes. Si, comme Queneau le considère à la suite de l'enseignement hégélien qu'il a reçu de Kojève, le concept de «fin de l'Histoire» se soutient par une idée des cycles de l'Histoire, celle-ci est, comme on l'a vu, particulièrement opérante dans la structure du roman : comme pour Zazie qui déclare à la fin du roman «j'ai vieilli», le temps a usé chacun des protagonistes, il ont regardé «le devenir s'écouler», mais pour finalement revenir au point de départ, dans une sorte de retour indifférencié du même, où le temps et les personnages demeurent identiques à eux-mêmes : on remarque d'ailleurs un effacement délibéré des marques temporelles dans le roman lorsqu'elles concernent les dates ou les âges des personnages, alors que l'auteur mélange de manière apparemment fantaisiste les temps verbaux. D'où une forme de résignation désespérée dans une temporalité indéfiniment fermée sur elle-même. C'est le sens de la maladie, l'*'ontalgie existentielle'*, dont souffre Des Cigales, c'est aussi le sens de la conversation finale de Jacques avec Lulu, avant qu'il ne devienne James Charity, c'est-à-dire avant d'accéder à la sagesse : «Quelle vie. Toujours la même histoire. Toujours le même tabac» (chapitre 9).

En ce sens, si la sagesse consiste, comme le précise l'interprétation kojévo-hégélienne, en «la parfaite satisfaction accompagnée d'une plénitude de la conscience de soi», elle coïncide dans le roman avec l'effacement, le renoncement, qui permet d'échapper aux déboires de la vie humaine. Plongé dans la pluralité des vies possibles, Jacques ne rêve rien tant que de se dissoudre dans une unité transparente. Exemple est à cet égard sa rencontre d'un «être parfait» que rien ne distingue, et de se demander «comment il pourrait s'y prendre pour atteindre cette perfection, pour s'annuler ainsi» (chapitre 3). De même lorsqu'il fait le bilan de «ses vies irréalisées», la dernière de ces vies est celle d'un savon fondant : «Il disparaissait comme ça lentement, dans un petit bol d'eau» (chapitre 7). D'où ces «exercices spirituels» de Jacques qui «s'efforce de se tarir, de se désencombrer, de s'évider» (chapitre 8) pour atteindre la sainteté. C'est au même renoncement, au même effacement, hérité autant de Hegel que de l'ascétisme pyrrhonien, qu'atteint Des Cigales lorsque, dans la dernière phrase du roman, «il range son manuscrit dans un tiroir qu'il ferme à clef» : la véritable sagesse suppose un risque qui n'en est pas un, l'absence et le silence. Quant aux derniers mots du roman, «// [Des Cigales] se dirige vers le plumard», on peut y voir aussi bien l'activité à laquelle cette action conduit, et en ce sens Queneau pourrait bien affirmer la puissance malgré tout de la vie, que l'inactivité apparente à laquelle le dormeur va se livrer.

Ainsi se trouverait réaffirmée la puissance du rêve, manifestée dans tout le roman et concrétisée par la transformation de Jacques en James Charity, qui a enfin collé à la «peau des rêves» ; car, dès lors, vie matérielle, vie imaginaire et vie spirituelle ne seraient plus vécues comme un écartèlement douloureux, mais comme la réalisation de «la permanence dans l'âme humaine d'un noyau d'enfance, une enfance immobile mais toujours vivante, hors de l'Histoire, cachée aux autres» (Bachelard, *'La poésie de la rêverie'*).

Roger Pillaudin tira du roman une délicieuse comédie musicale sur une partition de Maurice Jarre que, en février 1961, le T.N.P. de Vilar programma.

Du 29 septembre 1944 au 12 novembre 1945, Queneau écrivit des chroniques hebdomadaires (qui portèrent sur Lorca, Tardieu, Goethe, Char, Valéry, Aragon, etc...) dans "Front national", revue engagée qui était l'organe du mouvement de résistance du même nom et dont les groupes armés s'appelaient tout simplement les francs-tireurs et partisans, les fameux F.T.P.. Le 30 mai 1945, il reçut une carte de journaliste professionnel. Certains de ses textes de cette époque-là montrent qu'il s'interrogea avec anxiété sur la responsabilité du «clerc» dans les errements de l'humanité dont il avait été le témoin. Mais l'activité politique elle-même le rebutait. Membre, en septembre, du comité directeur du Comité national des écrivains, qui était issu de la Résistance, il s'en retira très vite. Cette même année, son ami Jean Lescure le fit entrer à la radio où il devint sous-directeur des services littéraires.

Il publia dans "Fontaine" un «exercice de style» intitulé "**Existentiel**", étant alors rapidement reconnu par ses pairs (Jean Paulhan).

Il signa un contrat avec Gallimard pour une '*Histoire des sciences*'.

Comme beaucoup d'écrivains, il fréquenta le quartier de Saint-Germain-des-Prés, ses caves (il était amateur de jazz) et ses habitués, en particulier Juliette Gréco et Boris Vian. Avec une première lettre de celui-ci commença en juin 1945 une correspondance qui n'allait jamais cesser, et il allait être l'un de ses rares vrais amis. Avec Michel Arnaud, ils formèrent la société de production cinématographique ARQUEVIT qui, toutefois, ne vécut que très peu de temps.

Il collabora aux "Lettres françaises".

En 1954, la revue "Fontaine" regroupa quarante-sept «exercices de style» antérieurement parus dans diverses revues.

Lui, qui dessinait depuis toujours, qui, pendant la guerre, avait illustré ses lettres pour son fils de dessins et de conseils imagés, et qui était à la recherche d'une langue universelle, participa à une exposition intitulée '*Si vous savez écrire, vous savez dessiner*', et publia :

1946
"**Pictogrammes**"

Dessins

Très représentatifs, ils avaient été conçus à la manière de l'art des Indiens d'Amérique pour servir à raconter des histoires.

Commentaire

Queneau suivait la tradition ouverte par Lewis Carroll et annonçait les recherches futures (les blancs ménagés par Philippe Sollers, les représentations iconiques [mains, flèches] de Claude Simon).

Le 2 décembre 1946, à la galerie de la Pléiade, Queneau exposa six gouaches qu'il avait peintes en 1928 dans un esprit de cocasserie burlesque, et il allait écrire dans "*Contes et propos*" : «*Je peignais des gouaches où s'immobilisait dans son oscillation la peau d'un chat épouvantail, où se fixaient, épinglées et mourantes, des formes humaines indécises.*» Il faillit d'ailleurs un moment se détourner de la littérature au profit de la peinture. Il a laissé un assez grand nombre de gouaches, mais il semble avoir abandonné définitivement cet art en 1952.

“Exercices de style”Recueil de quatre-vingt-dix-neuf courts textes

Est racontée quatre-vingt-dix-neuf fois, de quatre-vingt-dix-neuf façons différentes cette histoire : à Paris, le narrateur rencontre dans un autobus de la ligne S, à une heure d'affluence, un jeune homme au long cou, coiffé d'un chapeau orné d'une tresse tenant lieu de ruban. Ce jeune homme échange quelques mots assez vifs avec un autre voyageur, lui reprochant de le bousculer, puis, avisant une place libre, il va s'y asseoir. Deux heures plus tard, le narrateur revoit ce jeune homme, cette fois devant la gare Saint-Lazare, en train de discuter avec un ami qui lui conseille de faire remonter le bouton supérieur de son pardessus.

Commentaire

Le titre et la forme «sentent» a priori l'école et ses besognes. De même qu'un pianiste fait ses gammes, que Bach, Beethoven ou Brahms composèrent des «variations sur un thème», ici, comme tout apprenti rhétoricien, Raymond Queneau fit les siennes sur cette anecdote brève et insignifiante. Cependant, ce contenu appartient pleinement au «petit théâtre» de Queneau : un décor urbain, ses transports en commun, ses modes de vie citadins mêlés d'agressivité et de petites lâchetés, tels qu'on les retrouve dans les romans, du *“Chiendent”* au *“Vol d'Icare”*.

Bien évidemment, ce contenu dérisoire a pour fonction de désigner par contraste le formidable rendement du travail formel poussé jusqu'à son presque point d'épuisement. Dès lors, chaque titre suffit à expliquer le «style» employé : *“Subjectivité”*, *“Lettre officielle”*, *“Rêve”*, *“Géométrique”*, *“Moi je”* constituent autant de modes d'écritures possibles qui ne sont pas pour autant des «à la manière de». On peut à cet égard remarquer que les «exercices» sont distribués par successions de groupes homogènes qui indiquent indirectement par quelles associations d'idées est passé Queneau pour construire peu à peu l'œuvre : les groupes sont ainsi répartis soit par couples antithétiques (*“Ampoulé”*, *“Vulgaire”* ou *“Le côté subjectif”*, *“Autre subjectivité”*), soit par élargissements à partir d'un noyau formel (*“Passé indéfini”*, *“Présent”*, *“Passé simple”*, *“Imparfait”*), thématique (*“Olfactif”*, *“Gustatif”*, *“Tactile”*, *“Visuel”*, *“Auditif”*) ou encore psychologique (*“Maladroit”*, *“Désinvolté”*, *“Partial”*) ; de sorte que ces divers jeux associatifs mettent en évidence une pratique fréquente chez Queneau fondée sur l'alternance et la variation, et constituent par l'ensemble qu'ils forment une véritable mise en abyme de ses procédures d'écriture. Mais les *“Exercices”* invitent également à des parcours de lectures multiples, puisque le récit alternativement se vide de son sens premier et se gonfle de détails qui alimentent de véritables micro-romans à la fois fermés sur eux-mêmes et autorisant également différents recoupements ou stratifications : ainsi *“Le côté subjectif”* correspond à l'anecdote envisagée sous le point de vue du *«jeune homme»*, dont le «style» légitimerait la désignation de *«gommeux»* faite par le narrateur de *“Modern style”*, tandis que *“Autre subjectivité”* envisage le point de vue du voyageur mis en cause, dont la grossièreté, si elle était sue de ceux qui prendront sa défense (*“Paysan”*, *“Partial”*) les ferait réfléchir ! Au fur et à mesure, se tissent des connivences, des partis pris, alors que se dessinent simultanément des portraits de personnages familiers à l'univers de Queneau : naïfs (*“Apartés”*), enthousiastes (*“Exclamations”*) ou verbeux (*“Insistance”*), ce sont en général de petites gens, des «antihéros», dont la banalité s'illumine soudain de quelque chose de comique et d'attendrissant, en tout cas d'exemplaire de la quotidienneté. Du coup, l'humour joue ici le rôle de tissu conjonctif qui lie tous les récits entre eux et impose un ton personnel à l'expérimentation sur le langage. Parallèlement les *“Exercices”* montrent que l'humour procède du double mouvement de confrontation et de combinaison des variantes : tout en assumant la vraisemblance du discours, la pluralité des énonciations en déréalise comiquement l'objet.

Certes le procédé n'était pas neuf : s'il appartient de plein droit à la musique, il a été également à l'origine d'un des plus célèbres morceaux de Cyrano de Bergerac : la tirade des nez. Mais là où les vingt variations de Rostand s'en tenaient au domaine psychologique («agressif», «amical», «dramatique»), Queneau entendit dresser l'inventaire des possibles de la narration, de sorte que la

notion de «degré zéro» de l'écriture disparaît sous l'effet de l'accumulation elle-même des écritures. On s'en doutait, mais les *“Exercices de style”* le démontrent de manière éclatante : il n'y a pas une manière neutre de raconter une histoire (ni *“Notations”*, ni *“Récit”* ne sont exempts de connotations), de même qu'il n'existe pas de texte «idéal» ou «achevé», qui épuiserait avec lui la littérature. La modernité des *“Exercices”*, c'est bien de montrer que l'oeuvre est nécessairement ouverte, perpétuellement inaboutie, en tout cas un état possible parmi d'autres dans un champ rhétorique dont ont été explorés quelques cantons. D'ailleurs le nombre, à l'origine, 99 indiquait malicieusement une centième variation laissée en suspens et qui attendrait son accomplissement, forcément provisoire, du lecteur. En ce sens les *“Exercices de style”* représentent à la fois un art poétique et un véritable manifeste d'écriture.

Parce que, pour Queneau, qui anticipa ici les travaux de l'OuLiPo, le texte est objet de fabrication et non d'épiphanie, de jeu et non de rite, les *“Exercices”* manifestent le pouvoir de fonder sur le jeu formel une possibilité d'écriture infinie tout en affirmant, par la pratique elle-même, que seul le travail sur l'écriture permet de *«décaper la littérature de ses rouilles diverses, de ses croûtes»* (*“Bâtons, chiffres et lettres”*). Il n'est pas sans intérêt de remarquer à cet égard que la phrase centrale de l'ouvrage (et ce à double titre puisqu'elle se trouve dans la cinquantième variante, *“Maladroit”*, et au centre de cette variante) est un aphorisme qui justifie à la fois l'entreprise des *“Exercices de style”* et cette perpétuelle interrogation sur le langage que représente l'oeuvre de Queneau dans son ensemble : *«C'est en écrivant qu'on devient écrivain.»*

Véritable réflexion sur l'acte d'écriture et sur la relativité du langage.

Traduits en de nombreuses langues, régulièrement adaptés au théâtre, objet de la sollicitude des pédagogues, les *“Exercices de style”* sont sans doute, avec *“Zazie dans le métro”*, l'oeuvre la plus célèbre de Queneau.

1947
“Bucoliques”

Recueil de poèmes

Commentaire

Ce fut une des seules occasions où Raymond Queneau montra quelque amour de la nature.

1947
“À la limite de la forêt”

Nouvelle

Commentaire

En fait, c'était le début d'un roman (un chapitre et demi) que Raymond Queneau n'a jamais poursuivi. On y trouve plusieurs personnages énigmatiques ou pittoresques et un chien doué de parole. Il est regrettable que ce roman n'ait pas été achevé, car il est difficile d'imaginer, à la lecture de ces dix-huit pages, comment il se serait développé, puis conclu.

Le texte fut repris dans *“Contes et propos”* (posthume, 1981).

1947
“Une trouille verte”

Nouvelle

Commentaire

Elle fut reprise dans *“Contes et propos”* (posthume, 1981).

À sa parution, en 1947, Queneau apprécia *“L’Écume des jours”* de Boris Vian.

À Saint-Germain-des-Prés, il avait rencontré Jean d’Halluin, directeur des éditions du Scorpion, qui cherchait des manuscrits à caractère «noir» où la violence et le sexe jouent un rôle prépondérant. Il avait déjà publié *“J’irai cracher sur vos tombes”*, de Boris Vian, qui avait pris le pseudonyme de Vernon Sullivan, et s’apprêtait à faire paraître, du même, *“Les morts ont tous la même peau”*. Tenté par l’expérience, il se lança dans l’aventure. Sous le pseudonyme de Sally Mara, il composa :

1947
“On est toujours trop bon avec les femmes”

Roman

À Dublin, le lundi de Pâques 1916, jour de l’insurrection nationaliste irlandaise, le bureau de poste qui fait le coin de Sackville Street et d’Eden Quay est attaqué par sept activistes décidés à en découdre avec les forces anglaises. Coups de feu, coups de pied, le personnel est prestement chassé. Barricadés, les républicains soutiennent avec vaillance le siège que leur livrent les loyaux sujets de Sa Majesté, repoussent leurs assauts. L’ennui, c’est que, sans s’en être rendu compte, une jeune postière est restée sur les lieux. L’héroïque détermination de ces jeunes gens, soutenue par force «*ouisqui*», est bientôt entravée par la présence de cette Gertie Girdle, qu’ils prennent en otage et qui leur cause bien des tourments : comment se conduire correctement avec elle, en vrais «gentlemen», car on leur a donné l’ordre de rester corrects, alors que certains d’entre eux la trouvent très attirante, et qu’elle, de son côté, quoique fiancée à un officier anglais, est d’un tempérament ardent. Or de leur conduite dépend qu’après leur victoire ou leur défaite ils soient considérés comme de véritables héros. Ainsi, au cours de cette nuit d’insurrection, entre les balles qui sifflent, les obus qui pleuvent et le «*ouisqui*» qui coule, chacun perd quelque chose : Gertie sa virginité, son fiancé, ses illusions, et les sept insurgés leur vie pour avoir été trop bons avec une femme.

Commentaire

Dans ce roman malicieux, tout à la fois noir, échevelé et coquin, tragique et burlesque, contrairement à ce que fit Boris Vian pour *“J’irai cracher sur vos tombes”*, Raymond Queneau choisit la parodie et prit ses distances avec le genre. Prétendument rédigé dans la langue de l’héroïne (et traduit par Michel Presle), le roman introduit à une Irlande de fantaisie dont les activistes républicains appartiennent surtout à la république des Lettres. Ils ont, pour mot de passe, «*Finnegans wake !*», et le livre, éblouissant d’érudition véritable, est rempli d’allusions à *“Ulysse”* de James Joyce : les noms de tous les personnages (y compris celui de la postière incendiaire) en sont tirés ; l’un d’eux remarque : «*On en apprend des mots nouveaux aujourd’hui. On voit qu’on est dans le pays de James Joyce.*» ; plusieurs épisodes renvoient à la célèbre odyssee de Léopold Bloom ; se référant explicitement à *“Finnegans wake”*, Queneau lui emprunta dans le roman à la fois son décor (la Liffey, rivière de Dublin) et ses thèmes : l’érotisme, l’héroïsme, la conception de l’Histoire. À travers les slogans stéréotypés des activistes républicains, leurs paroles héroïques, il s’agit toujours pour Queneau de déconstruire les normes du langage dans ce qu’elles ont de figé.

Comme il avait suivi la recette qui assurait le succès des feuilletons du journal "Samedi soir", des romans exotiques et un tantinet coquins, il fut inquiété par la censure.

Enfin, la surenchère d'humour noir et d'in vraisemblance délibérée du roman ne vient-elle pas d'un lieu commun développé par Sally dans le Journal : «*La vie se montre beaucoup plus bizarre qu'un roman. C'est un problème qui se posera à moi lorsque j'écrirai le mien : faut-il être plus ou moins incroyable que la réalité? [...] Faut-il en remettre ou en enlever? Ah ! foutre ! que l'art est difficile.*» (18 mars 1935).

En 1947, Queneau édita l'"Introduction à la lecture de Hegel", cours d'Alexandre Kojève qu'il avait rassemblés et qu'il présenta.

Il collabora aux "Temps modernes".

Avec René Clément, il écrivit le scénario et les dialogues d'une adaptation cinématographique de "Candide". Mais le film ne fut jamais tourné.

Le 25 octobre 1947, son père mourut.

1948

"L'instant fatal"

Recueil de poèmes

Commentaire

Le recueil groupe quatre-vingt-dix poèmes écrits beaucoup plus tôt, réunis en quatre sous-groupes :

"Si tu t'imagines"

*«Si tu t'imagines
Si tu t'imagines
Fillette fillette
Si tu t'imagines
Xa vaxa vaxa
Va durer toujours
La saison des za
La saison des za
Saison des amours
Ce que tu te goures
Fillette fillette
Ce que tu te goures*

*Si tu crois petite
Si tu crois ah ah
Que ton teint de rose
Ta taille de guêpe
Tes mignons biceps
Tes ongles d'email
Ta cuisse de nymphe
Et ton pied léger
Si tu crois petite
Xa va xa va xa va
Va durer toujours*

*Ce que tu te goures
Fillette fillette
Ce que tu te goures*

*Les beaux jours s'en vont
Les beaux jours de fête
Soleils et planètes
Tournent tous en rond
Mais toi ma petite
Tu marches tout droit
Vers s'que tu vois pas
Très sournois s'approchent
La ride véloce
La pesante graisse
Le menton triplé
Le muscle avachi
Allons cueille cueille
Les roses les roses
Roses de la vie
Et que leurs pétales
Soient la mer étale
De tous les bonheurs
Allons cueille cueille
Si tu le fais pas
Ce que tu te goures
Fillette fillette
Ce que tu te goures»*

Commentaire

Le poème avait été initialement intitulé "C'est bien connu".

Raymond Queneau y exprime une sagesse qui est une acceptation de la vie, de la vieillesse en particulier. En ce domaine, il n'y a rien à inventer, et c'est à la façon de Ronsard dans "Quand vous serez bien vieille" qu'il ne put que moderniser le «Carpe diem».

À l'initiative de Jean-Paul Sartre, le poème fut mis en musique par Joseph Kosma et chanté par Juliette Gréco pour la première fois le 18 juin 1949 ; il devint la chanson la plus populaire de l'année. Sur la chanson en général, Raymond Queneau émit cet avis : «*La chanson n'est pas du tout un art mineur. En quelques années, la chanson est devenue intelligente, humoristique, sensible, satirique, enfin intéressante. La chanson a pénétré dans toutes les couches sociales. Elle a ses lettres de noblesse et une portée sociale évidentes. Elle fait partie de notre vie quotidienne.*»

‘Je crains pas ça tellment’

*«Je crains pas ça tellment la mort de mes entrailles
et la mort de mon nez et celle de mes os
Je crains pas ça tellment moi cette moustiquaille
qu'on baptisa Raymond d'un père dit Queneau*

*Je crains pas ça tellment où va la bouquinaille
les quais les cabinets la poussière et l'ennui
Je crains pas ça tellment moi qui tant écrivaille
et distille la mort en quelques poésies*

*Je crains pas ça tellment La nuit se coule douce
entre les bords teigneux des paupières des morts
Elle est douce la nuit caresse d'une rousse
le miel des méridiens des pôles sud et nord*

*Je crains pas cette nuit Je crains pas le sommeil
absolu Ça doit être aussi lourd que le plomb
aussi sec que la lave aussi noir que le ciel
aussi sourd qu'un mendiant bêlant au coin d'un pont*

*Je crains bien le malheur le deuil la souffrance
et l'angoisse et la guigne et l'excès de l'absence
Je crains l'abîme obèse où gît la maladie
et le temps et l'espace et les torts de l'esprit*

*Mais je crains pas tellment ce lugubre imbécile
qui viendra me cueillir au bout de son curdent
lorsque vaincu j'aurai d'un oeil vague et placide
cédé tout mon courage aux rongeurs du présent*

*Un jour je chanterai Ulysse ou bien Achille
Énée ou bien Didon Quichotte ou bien Pansa
Un jour je chanterai le bonheur des tranquilles
les plaisirs de la pêche ou la paix des villas*

*Aujourd'hui bien lassé par l'heure qui s'enroule
tournant comme un bourin tout autour du cadran
permettez mille excuz à ce crâne - une boule -
de susurrer plaintif la chanson du néant.»*

Commentaire

Dans ce poème formé de huit quatrains d'alexandrins sans ponctuation, Raymond Queneau prétend ne pas craindre la mort, mais plutôt la vie, et oppose à son angoisse l'espoir en la création. Suivons le texte, strophe par strophe.

Première strophe : La fausse désinvolture du poète à l'égard de la mort, rendue d'abord par la liberté syntaxique de «*Je crains pas*» et la liberté orthographique de «*tellment*», qui rend bien la prononciation et permet de n'avoir que six pieds dans ce qui est bien le premier hémistiche, est rendue encore par le détail de parties du corps, où le mot noble «*entrailles*» est suivi de mots triviaux («*nez*», «*os*»). Le poète insiste encore sur son insolence en répétant la phrase initiale, et en précisant son identité, donnée elle aussi avec impudence, puisqu'il se traite de «*mousticaille*» (mot inventé à partir du mot «*moustique*», qui désigne péjorativement un être minuscule. Et, aux vers 3 et 4, la désinvolture explique encore les constructions négligées, qu'on pourrait rétablir ainsi : «*moi qui suis cette mousticaille*» - «*Raymond, fils d'un père*».

Deuxième strophe : Le poète indique qu'entraînent vers la mort :

- son activité essentielle, «*la bouquinaille*», autre mot familier inventé et péjoratif, la lecture, car les bouquins, les livres, ne conduiraient finalement qu'à penser à la mort ;
- mais aussi «*les quais*» (car ils bordent une eau qui va mourir dans la mer), «*les cabinets*» où les «*entrailles*» évacuent ce qui est mort dans le corps, «*la poussière*» à laquelle le corps est voué à retourner, «*l'ennui*» qui est déjà une mort dans la vie.

Dans la seconde moitié de cette strophe, comme dans la seconde moitié de la première strophe, le poète précise bien de nouveau son identité d'écrivain par le mot péjoratif «*écrivaille*» (qui n'est pas une création), son activité étant, comme celle d'un alambic, de «distiller», de produire goutte à goutte (chacune étant un poème) cette pensée de la mort qui se lirait au fond de toute œuvre, et qui se lit en particulier dans les poèmes du recueil qui ne s'appelle pas pour rien '*L'instant fatal*'.

Troisième strophe : Au premier vers, après la répétition de la première phrase du poème, la majuscule à «*La*» signale, dans ce poème sans ponctuation, l'initiale d'une autre phrase que l'enjambement fait se continuer dans le deuxième vers, et qui est une autre tentative pathétique pour se rassurer au sujet de la mort, même si les «*bords*» des «*paupières*» sont «*teigneux*», envahis par une sorte de teigne, infection qui laisse des croûtes répugnantes. Puis, cette seconde partie de la strophe étant, comme celles des strophes précédentes, d'une construction plus libre, la douceur de la nuit, donc de la mort, est encore affirmée par la comparaison implicite avec la «*caresse d'une rousse*» (les rousses, dont l'Irlandaise Sally Mara, héroïne de romans de Queneau, n'ont-elles pas la réputation d'être très sensuelles?), avec le «*miel*» qui vient adoucir toute la surface de la Terre puisque, plaisanterie du poète, les «*méridiens des pôles sud et nord*» par lesquels il est censé couler sont tous les méridiens !

Quatrième strophe : La mort est devenue «*la nuit*» puis un «*sommeil*» dont l'enjambement fait découvrir avec surprise qu'il est «*absolu*». Une autre phrase, signalée par la majuscule de «*Ça*», détaille des caractéristiques de ce «*sommeil*» : une lourdeur qui est, selon l'expression courante, celle du «*plomb*», une sécheresse qui est celle de «*la lave*», une noirceur qui est celle du «*ciel*» (pendant la nuit?), la surdité qui est celle d'«*un mendiant*» (à moins que ce ne soit en fait celle des passants qui préfèrent faire comme s'ils n'entendaient pas sa plainte de mouton?).

Cinquième strophe : Le poète y révèle que, plutôt que la mort, il craint la vie, dont il donne toute une série de caractères néfastes, les trois premiers, cités dans le premier vers, étant simplement juxtaposés, tandis que la succession des trois suivants, dans le deuxième vers, est appuyée par la répétition de «*et*» qui crée une insistance. «*Guigne*» est un mot familier qui désigne «la mauvaise chance qui semble s'attacher à quelqu'un». Dans «*l'excès de l'absence*», il faut peut-être voir celle de l'être aimé. Dans le premier vers de la seconde partie de la strophe, le poète développe sa peur de «*la maladie*», dont étonne «*l'abîme obèse*», son énormité étant appuyée par l'allitération en «*b*», tandis que «*gît*» semble devoir plutôt s'appliquer au malade. Le dernier vers reprend la forme du deuxième pour désigner, avec «*le temps et l'espace*», les deux limitations physiques fondamentales imposées à l'être humain, qui ne peut pourtant s'évader par «*l'esprit*» puisqu'il a ses «*torts*».

Sixième strophe : Le poète se fait plus énigmatique. Il revient de nouveau à la mort. Mais il évoque précisément «*l'instant fatal*» où, succombant, avec placidité (calme, douceur, flegme, etc.), «*aux rongeurs du présent*» (alors qu'on penserait plus spontanément aux rongeurs qui attaquent le cadavre), à tout ce qui détruit petit à petit la vie, il sera «*cueilli*» (terme familier pour «pris aisément») par un «*lugubre imbécile*», qui laisse perplexe, et d'autant plus qu'il manie un «*curdent*» (un «*cure-dent*») : est-ce le cure-dent que garde, avec négligence et indifférence dans sa bouche, un infirmier, un médecin, un employé de la morgue ou des pompes funèbres?

Septième strophe : Le poète réagit contre la perspective de la mort par celle de la création. Mais, d'une façon quelque peu dérisoire, il envisage d'abord d'écrire des œuvres qui ont déjà illustré la littérature universelle ; en effet, il s'identifie à Homère qui fit vivre «*Ulysse*» dans l'«*Odyssée*» et «*Achille*» dans l'«*Illiade*» ; à Virgile qui fit vivre «*Énée ou bien Didon*» dans l'«*Énéide*» ; enfin, à Cervantès qui fit vivre «*Quichotte ou bien Pansa*» dans «*Don Quichotte*». Mais, dans la seconde partie de la strophe, il en vient à des sujets plus proches et, surtout, heureux.

Huitième strophe : Queneau avoue enfin sa fatigue au moment même où il écrit le poème, où il est sensible à la fuite du temps, au mouvement continu de l'aiguille d'une horloge, qui sont rendus par

une image qui n'a rien de la noblesse de celles qu'affectionna la poésie classique puisque «bourin» est un mot d'argot qui désigne un cheval qui, ici, ne cesse de tourner dans un manège. Le ton familier se poursuit, dans le troisième vers, avec la construction de la phrase qui se révèle incohérente (on pourrait la rétablir ainsi : «Alors que je suis aujourd'hui bien lassé [...] permettez [...]»), avec l'incise en langue de Queneau «mille excuz» («mille excuses»), avec cette réduction du «crâne» à «une boule». Mais le poète se permet de donner à son poème un vers final d'une grande beauté et d'une grande tristesse, où le pessimisme du «néant» est métamorphosé par l'optimisme de «la chanson».

Conclusion

Dans «*Je crains pas ça tellement*», Raymond Queneau a donc traité avec beaucoup d'originalité et de liberté dans le jeu avec la langue, avec cet humour, qui est, selon Boris Vian, «la politesse du désespoir», les thèmes traditionnels de la fuite du temps, de la protestation contre la mort et contre le malheur de la vie, de la compensation apportée par la création littéraire.

Commentaire sur l'ensemble du recueil

Cette suite de poèmes consacrés à la vieillesse et à la mort, et pleins d'ironie grinçante est peut-être la seule œuvre de Queneau qui mérite la qualification d'«humour noir». Ce qu'on n'avait pas fait depuis Villon, il parla de notre disparition en des termes à la fois badins et terrifiants, l'angoisse de l'heure dernière se dissimulant mal sous cette faconde fanfaronne, qui va de «*Quand nous pénétrerons la gueule de travers / dans l'empire des morts*» à «*Je crains pas ça tellement la mort de mes entrailles*». Or, quand, de 1943 à 1948, il composa ces poèmes remplis d'horreur pour la décrépitude et la perspective de l'autre monde, il avait entre quarante et quarante-cinq ans ; il ne savait évidemment pas qu'il allait en vivre trente encore ; mais pourquoi prit-il une telle avance sur le déroulement normal de la vie d'un homme occidental plutôt bien bâti? Personne ne peut répondre à cette question. On peut seulement observer que, dans presque tous ses romans et notamment dans ceux qui précèdent «*L'instant fatal*», on trouve un enterrement. La mort était un thème récurrent chez lui, et même une véritable obsession. Il ne put jamais perdre de vue que «*toujours l'instant fatal viendra pour nous distraire*». Nous distraire aux deux sens du terme : nous retrancher du monde, mais aussi nous sortir de nos préoccupations quotidiennes. Car, si l'on en croit Victor Hugo, le poète est «un homme qui pense à autre chose».

Dans sa première version le recueil ne comporte que trois parties («*L'instant fatal*», «*Un enfant a dit*», «*Marine*»), la première donnant son titre à l'ensemble, et indiquant par là même la perspective générale du volume, marqué par une conscience de la mort déjà présente dans «*Les ziaux*».

Pour l'édition du recueil «*Si tu t'imagines*», en 1952, la distribution fut réaménagée ; étoffé, le volume comporta désormais quatre parties, les dates entre parenthèses signalant les années de composition des poèmes : I. «*Marine*» (1920-1930) ; II. «*Un enfant a dit*» (1943-1948) ; III. «*Pour un art poétique*» (initialement paru dans le volume «*Bucoliques*», 1947) ; IV. «*L'instant fatal*» (1943-1948).

Ainsi recomposé, le volume présente une diversité de tons analogue à celle observée dans «*Les ziaux*», puisqu'une fois encore, Queneau réunit des textes d'époques variées.

L'empreinte surréaliste se manifeste avec force dans l'ensemble des poèmes de «*Marine*», où le brouillage du sens, la rupture avec l'enchaînement logique, mais non les règles prosodiques, correspondent aux mots d'ordre de cette sténographie de l'imaginaire en liberté que prônait le surréalisme. Plus ici qu'en aucune de ses autres compositions, Queneau, qui fut collaborateur de «*La revue surréaliste*» où fut d'ailleurs publié initialement «*Le tour de l'ivoire*» figurant dans «*Marine*», semble s'être rallié à la fameuse définition de «la lumière de l'image» selon Breton : «C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, la lumière de l'image» («*Manifestes du surréalisme*»). Si la luxuriance des images n'est pas, tant s'en faut, la seule clé de l'authenticité poétique, même pour les surréalistes, elle n'en forme pas moins le tissu, tissu qui tend dans «*Marine*» à se déployer comme puissance lyrique et réalisatrice d'un «réel» plus profond, qui trouve son matériau dans le rêve, comme l'indique la fin de «*Le tour de l'ivoire*» : «*Encore*

une fois le crépuscule s'est dispersé dans la nuit / Après avoir écrit sur les murs : DÉFENSE DE NE PAS RÊVER.» Pourtant, le rêve, dans *‘L’instant fatal’*, apparaît au mieux comme un recours, au vrai comme une opération conjuratoire, car là où Breton cherchait l'«or du temps», Queneau en surprenait surtout la violence et l'angoisse : *«L'ennui de ce jour s'est assis / Couvert de secondes comme un prêtre de poux»* (*‘Le tour de l'ivoire’*). Derrière l'apparence d'un langage laissé à ses propres dérives, particulièrement sensible dans *‘Materia garulans’*, qui signifie littéralement «la matière qui débite des sottises», s'avoue en effet la hantise d'une suffocation ou d'un manque, condensée en quelque sorte dans la densité étouffante de ce vers : *«Nuit : une syllabe»* (*‘Nuit’*). Au fond, c'est peut-être moins à la royauté solaire de Breton que Queneau faisait allégeance qu'à la nudité mallarméenne et à ses tourments : dans *‘Lampes taries’*, dans *‘L'aube évapore le nouveau-né’*, on retrouve le même vertige, sans cri, du «vide papier que la blancheur défend», le même constat, sans pathos, d'une mutilation où *«l'alphabet blessé za mort / s'évanouit dans les bras d'une interrogation muette»* (*‘Cygnes’*). Est-ce à dire que ce qui rôde à l'horizon du recueil, c'est le silence? Certes, Queneau avoue qu'*«un poème, c'est bien peu de choses»*, mais simultanément il reconnaît que *«ça a kékchose d'extrême / un poème»* (*‘Pour un art poétique’*). Bref, en dépit de la certitude taraudante qu'il faudra *«brusquement boucler le cercle élémentaire / qui nous agrège aux morts»* (*‘L’instant fatal’*), malgré les figures repoussantes des poèmes de la quatrième partie, où l'on reconnaît les voix machinées des grands sermonnaires de la mort (Villon dans la *‘Ballade en proverbe du vieux temps’*, Ronsard dans *‘Si tu t'imagines’*, Jean-Baptiste Chassignet dans *‘L’instant fatal’*), Queneau manifesta, malgré tout ou à cause de «cela», qu'il avait conquis sa voix, et sans doute aussi un art. Ce dont témoignent certes les poèmes regroupés dans *‘Pour un art poétique’*, mais surtout cette langue drue, où le «mot vulgaire» est l'exact contrepoint d'un désastre intime, et qui recourt aux ellipses (*‘Dans l'espace’*) comme elle plonge dans les vastes cadences d'alexandrins (*‘Je crains pas ça tellement’*), tandis que s'affirme par-dessus tout l'humour. Car, si l'humour est bien la politesse du désespoir, alors *‘L’instant fatal’* est un recueil véritablement désespéré. L'humour est en effet la carapace derrière laquelle se dissimule un Queneau méfiant à l'égard de toute forme de confiance. Sa carapace ou plutôt son scaphandre : *«On a droit d'aller en scaphandre / Quand le coeur devient trop tendre»* (*‘Tous les droits’*). Incongruités, bouffonneries, dérision, familiarités : tout est bon à Queneau pour tordre son cou à l'éloquence métaphysique, comme à l'effusion lyrique :

*«Si la vie s'en va
adieu la prochaine
si la vie s'en va s'écoulant
faut plus demander si ça vaut la peine
le soleil se lève et la brosse à dent»* (*‘Si la vie s'en va’*).

L'humour constitue une sorte de précipité qui rompt subitement la dynamique forcément plus lente de la méditation : se surajoutant aux rythmes propres de la prosodie, il impose une vitesse au poème. Aussi, tout en assumant une tradition revendiquée, *‘L’instant fatal’* manifeste-t-il dans leur pleine maturité les traits de cette simplicité retorse fondée sur une sagesse railleuse, où par la vertu d'une parole gouailleuse se trouvent conjurés *«le malheur et le deuil et la souffrance / et l'angoisse et la guigne et l'excès de l'absence»* (*‘Je crains pas ça tellement’*).

Raymond Queneau travailla à une récréation romanesque à partir de la relecture et du remaniement de romans précédents, *‘Gueule de pierre’* et sa suite *‘Les temps mêlés’*, qui n'ont jamais été réédités parce qu'il les a refondus dans un troisième roman où il ajouta une troisième partie conclusive celle-là :

1948
"Saint-Glinglin"

Roman

Dans un espace-temps utopique, les habitants de la «*Ville Natale*» vivent un été perpétuel, le temps étant magnifique car il ne pleut jamais sur la ville depuis qu'on a mis en action le «*chasse-nuages*». La famille Nabonide y est une sorte de dynastie républicaine dont l'aîné est, de père en fils, le maire. Le vieux Nabonide a trois fils : Pierre, Paul, Jean, et une fille, Hélène, demi-folle que, pour lui construire un destin heureux, il maintient dans l'isolement depuis sa naissance, ce qui lui confère un certain pouvoir vaticinatoire. Le père garde Paul auprès de lui. Jean, le cadet, vagabonde dans les «*Collines Arides*». L'aîné, Pierre, est envoyé à la «*Ville Étrangère*» pour en apprendre la langue. Or, en rébellion contre son père, il préfère se consacrer à sa vérité, étudier, à l'aquarium du Jardin Zoologique, le mystère double de la Vie, qu'il a compris en observant l'existence aveugle, silencieuse et sourde des poissons cavernicoles auxquels il trouve un mystère passionnant. Mais cette vérité, il a beau l'expliquer aux Urbinataliens, personne ne l'écoute. De rage, il veut tuer son père qui l'a mal reçu parce qu'il n'a pas bien appris la langue étrangère. Il le poursuit dans les «*Collines Arides*», où il s'est enfui en apprenant la découverte qu'y a faite Jean : il a trouvé la trace d'Hélène. La poursuite s'achève par la chute du père dans la source des «*Eaux Pétrifiantes*» qui le statue en «*gueule de pierre*». Redescendu à la Ville Natale, où il a fait dresser la statue de son père pour en instaurer le culte, Pierre est devenu maire. Quatre touristes, dont l'ethnographe Dussouchel et la star de cinéma Alice Phaye, qui deviendra l'épouse de Paul, sont venus assister aux fêtes de la Saint-Glinglin, où l'on célèbre le beau temps fixe en buvant beaucoup de «*fifrequet*» et en cassant force vaisselle. Mais engagé par Dussouchel à des réformes, Pierre, qui est obsédé par les poissons et l'eau, durant la fête de Midi, fait détruire le «*chasse-nuages*». Il se met alors à pleuvoir sans arrêt, cela provoque des inondations ; la statue se dissout, avec elle le cadavre du grand Nabonide, et Pierre, destitué de son poste, est condamné à en sculpter une réplique en marbre. Son frère Paul le remplace comme maire. Partout ses importations de l'Étranger rendent la Ville Natale méconnaissable, tandis que les habitants se désespèrent sous une pluie incessante. Le rite de la Saint-Glinglin est également changé : le bris de vaisselle est remplacé par le spectacle des évolutions nautiques d'Alice dans le Trou d'Eau. Cependant Jean, revenu en compagnie d'Hélène, fait adopter la décision de reconstruire le «*chasse-nuages*». Hissé à son sommet, Jean s'offre en holocauste, finit par mourir d'inanition et est surnommé Saint-Glinglin ; Pierre se suicide de dépit devant sa statue mutilée ; Hélène s'enfuit dans les «*Collines Arides*», Paul préfère démissionner pour aller vivre à l'étranger son grand amour pour Alice. Mais sur la Ville Natale de nouveau règne «*le beau temps fixe*» tandis que sont renouvelées les fêtes de la Saint-Glinglin.

Commentaire

Pendant quinze ans, Queneau rêva à son invention de la «*Ville Natale*», quinze ans au cours desquels il composa pourtant sept autres romans, trois recueils de poèmes et ses fameux «*Exercices de style*». Dans une très courte préface, il s'expliqua sans vraiment s'expliquer : il indiqua que le projet initial remonterait à 1933, et devait comprendre cinq parties, les trois premières ayant été rassemblées dans «*Gueule de pierre*», paru en 1934, la quatrième dans «*Temps mêlés*», paru en 1941 ; la cinquième, «*Saint-Glinglin*», donnant son titre à l'ensemble ; qu'entretemps, les versions des deux premiers volumes avaient été profondément modifiées, les noms des personnages presque tous changés, la forme théâtrale de «*Temps mêlés*» abandonnée et les poèmes y figurant insérés dans «*Bucoliques*» (1947) ; qu'il avait pris des libertés orthographiques. Il laissa le lecteur libre de deviner les raisons profondes de ce changement, écrivant simplement : «*"SaintGlinglin" est une oeuvre presque entièrement nouvelle, et, cette fois-ci, terminée*». Le travail de réécriture nous vaut, entre autres choses, une savoureuse entrée en «*joycien*». Il s'agit donc non d'une simple compilation d'œuvres antérieures, mais du redéploiement d'un récit en fonction d'une continuité narrative dont le

sens est donné par le titre général : la «*saint-glinglin*», dans son acception populaire, est la fin des temps.

Il faut certainement chercher la raison de la constance de cette entreprise dans l'œuvre elle-même. «*Saint-Glinglin*» est un récit où Raymond Queneau tenta une entreprise ambitieuse qui aurait fondé un mythe moderne, via Freud et Mauss, tout en exprimant une angoisse toute contemporaine. Réussir un tel projet, c'était s'inscrire dans la plus ancienne et la plus puissante tradition littéraire : celle où la religion et la poésie se confondent.

Avec son mélange des genres, «*Saint-Glinglin*» est un roman étrange, dans lequel Raymond Queneau a investi une grande partie de son imaginaire. Ce roman cyclique, où est contée l'histoire d'une perturbation atmosphérique dont on peut se demander, après coup, si elle a même eu lieu (cette façon de tourner en rond est peut-être un moyen de nier tout en affirmant, de montrer les choses sous leurs aspects différents), reste ambigu. Quelle part de gravité son auteur accorda-t-il à ce mythe? Quelle part d'ironie? Quelle place l'allégorie occupe-t-elle ici? Combien de souvenirs, combien de préoccupations quotidiennes, combien de rêves y a-t-il introduits? Si quelques clés élémentaires incitent à échafauder plusieurs hypothèses, aucun élément ne permet de répondre avec certitude à aucune de ces questions. Mais chaque lecteur peut y disposer ses propres souvenirs et ses propres rêves, ce qui prouve bien que le mythe a pris corps et fonctionne de la manière habituelle.

La «*Ville Natale*» présente quelques caractères géographiques et sociologiques assez différents de ceux de nos sociétés. Le plus notable est qu'il n'y pleut jamais. De plus, on y pratique des coutumes particulières, comme le cassage public d'assiettes (leur vocation utilitaire étant ainsi clairement reniée), le jour de la fête nationale, la Saint-Glinglin (utilisation moqueuse de l'expression populaire «à la Saint-Glinglin» qui signifie «à une date hypothétique», «à la fin des temps», «jamais»). Aussi n'est-il pas interdit de lire cet allègre récit à la lumière de «*La phénoménologie de l'esprit*» de Hegel qui pose que le langage de l'être humain ne coïncidera avec le réel que lorsque l'Histoire sera achevée, à la Saint-Glinglin en somme !

D'autre part, alors que «*Gueule de pierre*» et «*Les temps mêlés*» étaient des romans aux genres mêlés (poésie, narration, théâtre), «*Saint-Glinglin*» n'est qu'une narration, et l'on peut penser que le souci de Raymond Queneau dans ce remaniement fut un souci d'unité générique. En même temps, le tout narratif permet un travail à la fois plus libre, plus personnel et plus poussé sur la forme littéraire. Cette narration est à la fois extérieure et intérieure, car Dussouchel, un personnage toujours présent, est à la fois protagoniste et témoin, acteur et observateur (il est d'ailleurs, de son métier, ethnographe) ; à la fin du chapitre V, il est présenté comme le scripteur («*Dussouchel ferma son carnet de notes et le mit dans sa poche*»), de la même manière que le poète Louis-Philippe Des Cigales ferme son cahier à la fin de «*Loin de Rueil*».

On constate que la nature, la campagne, inspirent à Raymond Queneau une franche aversion : «*Je déteste cette marge de verdure qui se répand autour de notre ville, l'albumine flasque dont le jaune doit se nourrir. C'est chez nous, derrière les pierres de nos constructions ou sur celles de nos rues, que l'on peut percevoir la vie ; et c'est de là qu'elle rayonne vers l'obscurité des campagnes*». Des «*poissons cavernicoles*» lui suggèrent de parlantes méditations : «*C'est vraiment atroce la vie de poisson de banc... On naît en chœur par millions, puis tous ensemble nous allons, nous harengs fraternels, traverser les mers démesurées, nous serrant les nageoires et tombant dans tous les filets. C'est cela notre vie à nous harengs. Et celui qui se trouve au milieu du banc? Des millions de congénères l'entourent.*» Ne faut-il pas comprendre que, de même qu'il est impossible au hareng d'échapper à son destin de hareng, au milieu du «banc» humain, l'individu le plus frotté de civilisation retrouve bien vite l'animalité primordiale de son espèce?

Raymond Queneau jouant encore sur les mots, on voit le mot «existence» y devenir d'abord «*aiguesistence*» pour les poissons dont il est alors question, «*ogresistence*» pour les homards, «*eggsistence*» pour la vie en coquille, «*exsistence*», «*hainesistence*», «*existence*» même (le décalage joue alors de la surprise).

Dans ce roman à tiroirs multiples, le plus plein, et le plus plaisant, est sans doute celui de la fable ethnologique (car Queneau était lié à Leiris). Si bien qu'on a pu dire du roman qu'il «cannibalisait» l'«*Essai sur le don*» de Marcel Mauss. De fait, la Ville Natale se révèle un véritable conservatoire des

moeurs et des coutumes d'une ethnie urbaine : on y boit du «fifrequet» ou du «*trapu*», on y mange les jours de fêtes de la «*brouchtoucaille*» (dont la recette est scrupuleusement notée), la monnaie se divise en «*turpins*» et «*ganelons*», l'unité de mesure est la «*lieue urbinatalienne*» (1, 50 m). Comme dans toute ethnie endogène, les objets venus de l'«*Étranger*» sont détournés de leur fonction d'origine. Ainsi, du club de golf offert à Zostril : «*C'est les trucs de là-bas. On ne sait jamais trop avec ces gens-là. Il paraîtrait que ça sert à faire des trous dans le gazon.*» Enfin, le tribalisme ne s'exprimant jamais mieux que dans les fêtes, la Saint-Glinglin constitue le moment anthropologique le plus fort du roman, le bris de vaisselle correspondant au «potlatch» des ethnologues, ce don ostentatoire par lequel le propriétaire détruit rituellement ses richesses. Toutefois, le regard ethnologique est l'objet d'une remise en question caustique par le personnage de Dussouchel, dont l'enquête est au mieux hypertrophie touristique, et au pire le ferment d'une dissolution des traditions, puisqu'il est à l'origine du bouleversement atmosphérique qui met en cause les conceptions urbinataliennes du monde.

Cependant, «*Saint-Glinglin*» n'est pas une fable superficielle, où Queneau se serait plu à mêler érudition et parodie, vague critique des méthodes ethnologiques et satire à la Swift. C'est d'un roman tissé d'angoisse qu'il s'agit. Annoncée dès les premières pages par la méditation de Pierre sur les poissons, l'angoisse est constitutive de l'existence, encore nommée l'«*ogresistence*», l'«*hainesistence*» ou l'«*aiguesistence*». Hors l'espace rassurant de la ville, où, d'après Paul, seul l'être humain peut s'accomplir (en ce sens le roman réaffirme l'attachement de Queneau au déchiffrement urbain plutôt qu'au défrichage rural), il n'y a plus que l'inconscience du biologique, «*l'Épouvante, le Silence et les Ténèbres*». Ainsi, face à la raie, au homard ou à la moule, Pierre connaît le même vertige, et la même nausée, que celle du Roquentin de «*La nausée*» face à une racine proliférante : «*Lorsque je réalise le fait de cette aiguesistence, je défaille. Lorsqu'on a dépassé ce premier rapport [...] on constate qu'il signifie la réalité même, c'est-à-dire l'Inhumain.*» Aussi le roman tend-il à montrer de quelle origine heureuse et végétative l'être humain s'est éloigné et comment il essaie de la réintégrer. D'où la répartition de l'espace du roman en trois lieux, qui sont trois points d'origine : l'aquarium, où se manifeste dans le silence, l'immobilité et l'obscurité, le vrai sens de la vie, face à l'opacité bavarde et turbulente du monde des humains ; les «*Collines Arides*», où une minéralité pétrifiante assure une forme d'éternité surhumaine, que redouble la forme incantatoire des versets qui les décrivent («*le Caillou*») et qui ne sont pas sans faire songer au lyrisme d'«*Ainsi parlait Zarathoustra*» ; la «*Ville Natale*» enfin, où le beau temps qui règne est la métaphore d'un âge d'or vécu ici par une communauté humaine. Aussi n'est-il pas indifférent de noter que l'année précédant la publication de «*Saint-Glinglin*», Queneau avait réuni et publié les leçons d'A. Kojève sur «*La phénoménologie de l'esprit*» de Hegel. Comme «*La phénoménologie*», «*Saint-Glinglin*» manifeste l'intention de faire le récit de l'Histoire, à partir d'un au-delà qui l'achève ; mais, dans la mesure même où l'oeuvre de Hegel est inscrite dans l'Histoire tout en assumant le risque d'en affirmer l'accomplissement, «*Saint-Glinglin*», racontant les efforts de trois personnages pour sortir de l'Histoire et leur échec, assume celui de dire, malgré l'apparent «*beau temps fixe*» d'une forme d'éternité, l'impossibleachèvement du devenir, au-delà duquel il n'y aurait que la mort.

«*Le cheval troyen*»
(1948)

Nouvelle

Un cheval, de surcroît troyen, boit un «drink» au comptoir d'un bar de haut luxe. Mais il a du mal à s'exprimer, a l'air d'un attardé mental. C'est qu'il n'est pas exactement un cheval, mais le résultat du croisement entre un cheval et un homme. Il précise bien qu'il n'est pas un Houyhnhnm.

Commentaire

Raymond Queneau s'est inspiré de Swift, qui, dans *“Les voyages de Gulliver”*, avait fait apparaître des chevaux doués de la parole, les Houyhnnms,.

1948

“Monuments”

Recueil de poèmes

En 1948, Queneau devint membre de la Société mathématique de France, aboutissement logique d'une passion qui ne le quitta jamais, avec une prédilection pour les nombres premiers.

Il écrivit une introduction à l'édition de la version française de *“Moustiques”* de Faulkner.

Il collabora à *“Combat”*, aux *“Lettres françaises”*.

Comme, s'adonnant à la peinture en homme tout à fait libre de toute contrainte, il avait produit, en six années environ, plus de six cents gouaches, huiles et dessins, il fit, du 11 au 26 février 1949, une exposition à la galerie *“Artiste et artisans”*, rue de Seine à Paris. Mais il rencontra un succès mitigé, ce qui l'amena à se consacrer à cette passion de manière plus intime.

Il publia :

1949

“Vlaminck ou Le vertige de la matière”

Essai

Commentaire

Maurice de Vlaminck (1876-1958) était un peintre, dessinateur et graveur français qui voulut affirmer la force de l'instinct, la liberté de la subjectivité, exalta la violence des tons purs par des effets de contraste, étalant la couleur avec une touche véhémement ou par larges nappes, le caractère arbitraire, irréaliste, du chromatisme accentuant sa puissance expressive.

1949

“Juan Miro ou Le poète préhistorique”

Essai

Pour Raymond Queneau, *«la peinture de Miro est une écriture qu'il faut savoir déchiffrer»*. Il décode ses *«microglyphes»*, analyse ses *«métaphores»*, signale ses *«rimes»*.

Commentaire

Joan Miro (1893-1983) était un peintre, sculpteur et céramiste catalan qui élaborait un univers très personnel où se manifesta une fantaisie débridée, créant et agençant avec aisance un répertoire de signes variés, oblongs, en ellipse, en étoile, de formes d'animaux, d'insectes, de serpents, de larves hybrides, avec une prédilection pour des motifs biomorphiques et embryonnaires, évoquant des protozoaires, animant tout l'espace de la toile d'un mouvement fantasque.

En 1949, Queneau traduisit *“Peter Ibbetson”* de George du Maurier, et l’adapta pour une dramatique radiophonique mise en scène par Jean-Jacques Vierende, avec Micheline Cheirel, Alain Cuny, Pierre Larquey..., diffusée le 23 avril 1949.

La même année, il fut membre du jury du “Festival du film maudit” organisé à Biarritz par Jean Cocteau, du 29 juillet au 5 août.

Il fit, dans son journal, la liste des langues qu’il avait étudiées : *«français, latin, grec, anglais, allemand, espagnol, italien, portugais, roumain, arabe, hébreu, danois, copte, égyptien, hiéroglyphique, tibétain, bambara, ouolof, provençal»*, en ajoutant : *«Sans grands résultats.»*

En 1950, son humour délicatement corrosif et son incessant travail sur la rhétorique et l’écriture le conduisirent au Collège de ‘Pataphysique, qui avait été créé deux ans auparavant pour promouvoir cette anti-science qui avait été théorisée par Jarry dans *“Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien”* (1911), qui se définissait comme «la science des solutions imaginaires et de la conciliation des contraires», qui opposait l’induction à la déduction, l’accident au général, le paradoxal au consentement universel, et spéculait, au-delà de la métaphysique, sur la surface de Dieu qui serait «le point tangent du zéro et de l’infini», ces principes entraînant la liberté d’indifférence et l’idée d’analogie universelle. Il y fut d’abord «satrape» puis «Grand conservateur de l’ordre de la grande gidouille».

Il publia :

1950

“Petite cosmogonie portative”

Poème en six chants

Commentaire

Inspirée du *“De natura rerum”* de Lucrèce, cette œuvre en six chants et 1398 alexandrins (vers qui convenait à cet ambitieux dessein) est une histoire du monde depuis ses origines : *«La terre apparaît pâle et blette elle mugit»*.

L’être humain n’apparaît qu’au cinquième chant :

*«Le singe sans effort le singe devint l’homme
lequel un peu plus tard désagrègera l’atome»*

Et le sixième chant est consacré aux machines de notre époque :

*«Les sauriens du calcul se glissent pondéreux
écrasent les tablogs les abaqes les règles
Leurs mères les trieuses les pères binaires
et l’oncle électronique avec son regard d’aigle
admirent effarés ces athlètes modestes
pulvérisant les records établis par les
bipèdes qui pourtant savent compter parler.»*

Queneau donna la domestication de l’atome comme le point d’orgue de l’évolution universelle.

Il indiqua : *«Ce n’est pas un poème didactique, c’est la science envisagée comme thème poétique.»*

Et l’œuvre est pleine d’une verve échevelée, marquée par sa gaieté contagieuse et son humour :

*«On parle de Minos et de Pasiphaé
du pélican lassé qui revient d’un voyage
du vierge du vivace et du bel aujourd’hui
on parle d’albatros aux ailes de géant
de bateaux descendant des fleuves impassibles
d’enfants qui dans le noir voient des étincelles
alors pourquoi pas de l’électromagnétisme.»*

Mais l'œuvre est placée dans la perspective évolutionniste ; Queneau manifesta sa croyance dans le progrès, sa foi dans la science. Il voyait l'être humain capable d'aménager sa cage, qui est la Terre, et dénombrait ses accomplissements. Le poète prie Hermès d'expliquer l'approche scientifique :

*«Hermès explique donc à ces français lecteurs
la clarté de ce charme en six parts divisé
Mercure a juste donc leur astuce cartésienne
Au naïf synopsis de ce petit poème.»*

Un passage

Le poète a demandé à Mercure d'expliquer aux lecteurs la nature de son projet poétique :

*Malgré son irrespect nous leur expliquerons
à ces lecteurs français son dessein bienveillant
Au lieu de renoncules ou bien de liserons
il a pris le calcium et l'abeille alvéole
Compris? Au lieu de banc ou de lune au printemps
il a pris la cellule et la fonction phéno
Compris? Au lieu de mort, d'ancêtres ou d'enfants
il a pris un volcan Régulus ou Algol
au lieu de comparer les filles à des roses
et leurs sautes d'humeur aux pétales qui volent
il voit dans chaque science un registre bouillant
Les mots se gonfleront du suc de toutes choses
de la sève savante et du docte latex
On parle des bleuets et de la marguerite
alors pourquoi pas de la pechblende pourquoi?
On parle du front des yeux du nez de la bouche
alors pourquoi pas de chromosomes pourquoi?
On parle de Minos et de Pasiphaé
du pélican lassé qui revient d'un voyage
du vierge du vivace et du bel aujourd'hui
on parle d'albatros aux ailes de géant
de bateaux descendant des fleuves impassibles
d'enfants qui dans le noir volent des étincelles
alors pourquoi pas de l'électromagnétisme?
Ce n'est pas qu'il (c'est moi) sache très bien ce xé
les autres savaient-ils ce xétait que les roses
l'albatros le voyage un enfant un bateau
ils en ont bien parlé ! l'important c'est qu'il sent
comme de son nid s'envole un petit zoizeau
l'aile un peu déplumée et le bec balistique
celui-ci voyez-vous n'a rien de didactique
que didacterait-il sachant à peine rien
(merci) les mots pour lui saveur ont volatile
la violette et l'osmose ont la même épaisseur
l'âme et le wolfram ont des sons acoquinés
cajole et kaolin assonances usées
souffrante et sulfureux sont tous deux adjectifs
le choix s'étend des pieds jusqu'au septentrion
du nadir à l'oreille et du radar au pif
De quelque calembour naît signification
l'écriture parfois devient automatique*

*le monde ne subit point de déformation
très conforme en est la représentation
des choses à ces mots vague biunivoque
bicontinue et translucide et réciproque
choses mots choses mots et des alexandrins
ce petit prend le son comme la chose vient
modeste est son travail fluide est sa pensée
si pensée il y a.*

Commentaire

La liberté n'est pas revendiquée au nom du modernisme, mais d'un nouvel «art poétique», réflexion sur «*les mots et les choses*» (vers 13-18). Aux oppositions du début peut succéder la similitude (vers 34-39) fondée sur la sensibilité du poète à la saveur des mots qui justifie d'autres types d'écritures (vers 40, 41).

- Cet «art poétique» se retrouve dans ce texte : liberté par rapport aux règles (rimes oubliées ou trop rigoureuses : vers 42, 43), aux mots (vers 25, 26, 30, 32), aux textes (vers 18-23), au poète qui sait se moquer de lui-même (vers 25, 33, 49).

- On remarque un des procédés favoris de Queneau, l'incrustation cryptée de citations célèbres qu'il appartient au lecteur vigilant d'«intercepter» (vers 18-23).

- Jean Borie commenta : «Jamais la destruction ironique n'y (dans cette poésie) est complètement séparée du mouvement inverse d'affirmation et de construction artistique. [...] Queneau détruit avec élégance le mythe littéraire au moment même où il s'affirme poète.»

1950

“Bâtons, chiffres et lettres”

Recueil de textes

C'étaient essentiellement des textes composés entre 1930 et 1950, qui traitent de la langue ou de littérature. On y trouve :

Une partie intitulée “**Préliminaires**” contenant :

“Écrit en 1937”

Queneau indique que son intérêt pour la question du «*langage parlé écrit*» est né de :

- ses lectures d'enfant ;
- son étude des langues étrangères ;
- sa lecture de l'ouvrage du linguiste Vendryès, “*Le langage*”, où celui-ci affirmait que «notre langue a souffert plus que toute autre de l'influence néfaste des pédants (au XVI^e siècle)», que «l'écart entre la langue écrite et la langue parlée est de plus en plus grand», qu'«il y a un français littéraire qui s'oppose au français vulgaire», que «l'orthographe française est un système conventionnel établi de toutes pièces par quelques savantasses. Ce qu'une convention a fait, une convention peut le détruire. Ce n'est pas porter atteinte à la langue que de corriger son orthographe. C'est la débarrasser d'un mal qui la ronge.»

- son étonnement devant la question de son camarade à l'armée : «T'enlèves tes pompes?».

Il raconte qu'il oublia «*ce genre de préoccupations*» et pourtant écrivit cette chanson :

*«Y en a qui mégrice su la tête
Du ventre du coccyx ou des genoux*

Y en a qui mégrice l'caractère
 Y en a qui mégrice padutou
 Oui mais
 Moi j'mégris du bout des doigts
 Tralala Tralala
 Moi j'mégris du bout des douas
 C'eskiya dplu distinglé.»

Puis, lors de son voyage en Grèce, il prit conscience de «*la lutte entre la katheverousa [le grec écrit, savant, littéraire] et la démotique*» [le grec parlé, populaire et moderne] et lui «*devint évident que le français moderne devait enfin se dégager des conventions de l'écriture qui l'enserrent encore*». Enfin, il lut «*Voyage au bout de la nuit*» de Céline dont il dit : «*Ça a tout de même été un bouquin sensationnel. Mais quand il a voulu le faire au politique, qu'est-ce qu'il a pu débloquent. [...] N'empêche que le "Voyage" est le premier livre important où l'usage du français parlé ne soit pas limité au dialogue, mais aussi au narré, le premier livre d'importance où pour la première fois le style oral marche à fond de train (et avec peu de goncourtise) de la première à la dernière page [...] Ici, enfin, on a le français parlé moderne, tel qu'il est, tel qu'il existe.*»

Il affirme que, «*pour passer à un français moderne écrit, au troisième français, correspondant à la langue réellement parlée, il faut opérer une triple réforme, ou révolution : l'une concerne le vocabulaire, la seconde la syntaxe, la troisième l'orthographe.*»

Pour le vocabulaire, il faut rompre avec les tabous du bon usage, sans tomber dans les facilités d'une sorte de populisme lexical : «*Le danger à éviter est l'argot*» ; il faut franciser les termes étrangers, faire une place «*aux néologismes, aux fantaisies et inventions personnelles*».

Pour la syntaxe, il considère que la révolution a été faite par Céline.

Pour l'orthographe, considérant les graphies actuelles comme «*de vieilles habitudes totalement étrangères à la nature profonde du français contemporain*», renchérissant sur Vendryès : «*Ce fut une invention des premiers imprimeurs pour rendre le métier difficile et se créer ainsi des privilèges corporatifs*», affirmant : «*Plus qu'une mauvaise habitude, c'est une vanité [...]. Sans une notation correcte du français parlé, il sera impossible (il sera himpossible) au poète de prendre conscience de rythmes authentiques, de sonorités exactes, de la véritable musique du langage*», «*le français moderne doit enfin se dégager des conventions de l'écriture qui l'enserrent encore et s'envoler, papillon, laissant derrière lui le cocon de soie filé par les grammairiens du XVIe et les poètes du XVIIe siècle*», se demandant pourquoi perd-on du temps à perpétuer les invraisemblables graphies de quelque scribe médiéval, pourquoi on a, dans l'enseignement et le bon usage, donné valeur absolue à ce qui, après tout, n'est qu'un signe, il pense qu'il faudra «*une notation correcte du français parlé*» qui ne soit pas cependant une simple «*notation phonographique*» ; il préconise de choisir l'orthographe «*la plus phonétique possible*», donnant cet exemple : «*Mézalor, mézalor, késkon nobtyin ! Sa dvyin incrouayab, pazordinèr, ranvèrsan, sa vouzaalor indsé drôldaspé, dontonrvyinpa. On Irekonè pudutou, lfransé, amésa pudutou, sa vou pran toudinkou unalur ninvèrsanbarbasé stupéfiant. Avrcédîr, sêmêm maran. Jérлу tousduît lé kat ligln sidsu, jépapu manpéché de mmaré. Mézifobyindir, sé un pur kestion dabitud. On népa zabitué, sétou. Unfoua kon sra zabitué, saira tousel. Épui sisaférir, tan mye :. jécripa pour anmiélé lmond. Épui sa né ancor ryin. Sa, sané ke demi mzur...*». Comme on le voit, ces phonétisations aboutissent parfois à un hermétisme qui appelle une traduction en «ancien» français !

Pour lui, ignorer le langage parlé, ce serait ignorer la vie, ce serait aussi absurde que d'écrire des vers latins en 1932. Il évalue qu'il faudra «*une ou deux générations de Français pour apprendre en quelque sorte deux langues*», mais il ne peut plus supporter «*l'indéfinie tyrannie de l'écriture actuelle*», veut «*élever le langage parlé à la dignité de langage écrit, et source d'une nouvelle littérature, d'une nouvelle poésie*».

Il affirme que c'est aux écrivains d'aider à l'accouchement de cette nouvelle langue, qu'il l'appelle le «*néo-français*» ou le «*troisième français*» (le premier étant le français médiéval, qui ne fut que du latin mal parlé, le deuxième étant celui de la Renaissance, qui avait été transformé et codifié par des grammairiens pédants), «*qui retrouvant sa nature orale et musicale deviendrait bientôt une langue poétique et la substance abondante et vivace d'une nouvelle littérature*». Il pense que l'enjeu de cette

émergence n'est pas seulement d'ordre linguistique : «une syntaxe morte est un tel éteignoir que lorsqu'on s'en sera débarrassé, il y aura non seulement une nouvelle poésie, mais encore une nouvelle philosophie [...]. Un langage nouveau suscite des idées nouvelles et des pensées nouvelles veulent une langue fraîche.» La plupart des écrivains, estime-t-il, «n'ont pas vu que c'est dans l'emploi d'un nouveau "matériau" que surgirait une nouvelle littérature, vivante, jeune et vraie. L'usage même d'une langue encore intacte des souillures grammairiennes et de l'emprise des pédagogues devrait créer les idées elles-mêmes.»

“Technique du roman”

Queneau expose la méthode qu'il utilisa dans la construction de ses romans, ‘Le chiendent’, ‘Gueule de pierre’ et ‘Les derniers jours’.

“Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes”

Queneau indique comment il a commencé à écrire, quels furent ses rapports avec le surréalisme. Il affirme «l'importance de l'aspect oral de la poésie» et revient sur «l'opposition qui existe en français entre le langage écrit et le langage parlé», affirmant : «La syntaxe du français actuel tel qu'il est effectivement parlé est aussi différente de celle du français écrit que celle-ci du latin. Se cramponner aux français de Voltaire n'est pas plus absurde que d'écrire des vers latins. Le français des grammaires est une langue morte, ça n'aurait aucune importance si tous les Français étaient également morts [...] c'est malheureux pour les Français de n'avoir pas le droit d'écrire comme ils parlent, et par conséquent, comme ils ressentent [...]. Il s'agit de donner un style au langage parlé. Nous pourrions alors assister à la naissance d'une nouvelle littérature.»

Il prétend n'avoir «jamais de projets d'avenir» [sic : quels autres projets peut-on avoir? on peut se permettre de le demander à celui qui, dans ‘Saint-Glinglin’, se moqua ainsi d'une locution courante : «Un garçon qui avait un si bel avenir devant lui. Devant lui, naturellement, pas derrière.»] et partir «de zéro à chaque fois» avec l'intention «de faire du roman une sorte de poème. On peut faire rimer des situations ou des personnages comme on fait rimer des mots, on peut même se contenter d'allitérations [...] Je n'ai jamais vu de différences essentielles entre le roman, tel que j'ai envie d'en écrire, et la poésie». À la question : «La vie est absurde, dit-on, cependant on vit. Comment conciliez-vous cela? » il répond : «En vivant absurdement, sans doute.» Interrogé sur l'existentialisme, il élude en glissant sur la nécessité de l'exactitude des métaphores. Au «temps présent», il prétend ne point penser. Enfin, il annonce la composition de ‘Petite cosmogonie portative’.

“Langage académique”

Queneau revient sur la critique du «français sclérosé» que défend l'Académie française : «Il me semble évident que la vie d'un pays dépend de celle de son idiome propre. On ne peut soigner la France sans lui dire : “Tire ta langue”. Elle la tire. Moi, je la trouve un peu blanchâtre.»

“On cause”

Queneau se situe par rapport aux écrivains qui sont d'origine populaire mais qui pratiquent presque toujours une langue académique, tandis que les «argotiers» «sont toujours de fieffés réactionnaires». Lui, qui est «un bourgeois», a découvert «le langage populaire». Mais il termine en affirmant «écrire comme ça me plaît».

‘Connaissez-vous le chinook?’

Queneau affirme croire à l'existence d'une analogie réelle entre la syntaxe du français parlé et celle du «chinook», langue amérindienne parlée en Colombie-Britannique et dans les États de l'Alaska, de Washington et de l'Oregon.

‘Il pourrait sembler qu'en France...’

Queneau se moque des entreprises de «*Défense de la Langue Française*» car elle ne cesse d'évoluer sous sa forme parlée. Pour lui, va ainsi surgir «*une nouvelle littérature*», et il affirme : «*C'est l'usage du néo-français de la Renaissance qui a fondé le sentiment de la liberté en Rabelais et en Montaigne.*»

Une partie intitulée “**Préfaces**” qui sont celles de :

“*Bouvard et Pécuchet*” de Gustave Flaubert, ouvrage pour lequel Queneau avait une très grande admiration, en particulier pour cette dernière œuvre, monumentale et inachevée parce que, sans doute, il y retrouvait son goût, jamais démenti, pour tous les «*encyclopédistes*», et spécialement pour les hétérodoxes (voir “*Les enfants du limon*”).

“*Moustiques*” de William Faulkner.

“*Notre-Dame de Paris*” de Victor Hugo.

“*Rendez-vous de juillet*” de Jean Queval.

Une partie intitulée “**Lectures pour un front**”, sorte de journal intellectuel des années 1944-1945. Évoquant la place des philosophes dans la société, il notait : «*Depuis, il y a eu le coup dur de 14-18. Depuis, il y a eu le coup dur de 33 – qui dure encore. Le philosophe a été menacé [...] L'enfer est monté sur la terre, absurde et menaçant. Le pressentiment de ce cauchemar fait retentir l'œuvre de Kafka de cris de désespoir étouffés.*» Le 12 janvier 1945, il écrivit : «*La grande histoire véritable est celle des inventions ; ce sont elles qui provoquent l'histoire sur le fond des données statistiques, biologiques et géographiques.*»

Une partie intitulée “**Hommages**” contenant :

Un hommage à Proust intitulé “**La symphonie inachevée**”

Un hommage au “*Désir attrapé par la queue*” de Pablo Picasso intitulé “**Une belle surprise**”

Un hommage à James Joyce qui est une “**Une traduction en joycien**” qui est celle de ce passage de “*Gueule de pierre*” : «*Drôle de vie, la vie de poisson !... Je n'ai jamais pu comprendre comment on*

pouvait vivre comme cela. L'existence de la Vie sous cette forme m'inquiète bien au delà de tout autre sujet d'alarme que peut m'imposer le Monde. Un Aquarium représente pour moi toute une série d'énigmes lancinantes, de tenailles rougies au feu. Cet après-midi, je suis allé voir Celui dont s'enorgueillit le Jardin Zoologique de la Ville Étrangère. J'y restai, bouleversé, jusqu'à ce que les fonctionnaires m'en chassent.» Cela devint : «Doradrôle de vie la vie de poisson. Je n'ai jeunet jamais pu unteldigérer qu'on ment on pouvait vivier comme ce la sol dos rêt. Fischtre, ouïes ! Son aiguesistence sucette mortphe m'astruitte et me cotte, mets ta mortphose dans la raie en carnation, euyet-moi ça, l'alarme dont crevette le monde, ô mort fausse, hue mor ! Quelle hummer ! Quelle hudor ! Où mort? Où deurt? Lamproie du rémore, je me limandais où j'allais j'irai. À quoi rhum? Akvarium. Vite ! Je m'alosais, tourd torturé tourteau tortue matelote d'aiguilles, mais je n'avais pas d'anchois. J'allé je fus à l'énorqueil du gardin-partie de la ville étrangère, l'aquarius où va-t-Hermann où là oulla verse le couguard. Qu'ouù gars? Mais, m'amifère ! Was Herr Mann? Raie l'action ! Esaüso qui coule o verso d'alpha fomalo fiché dans les tmimamellisfères bornéo ! Siaux d'os du sciel, piscez jusqu'o ramo ! Bélier? Wieder ! Videz ! Vide pisces vide ariem. Ariestez-vous ici ! Arêtes ! Enchrisez-vous dans votre shell ! G'y menotais jusqu'ame que mussel funkchionnaire mé duse : sélassiez ! Ras d'eau ! Merduse ! que j' grondinains, merlouze ! que j'harenguais.»

Commentaire

Raymond Queneau plaça ce texte au début de "Saint-Glinglin".

Un hommage à "Fantomas"

Une partie intitulée "**Graphies**" contenant :

"Pictogrammes"

Pour bien montrer le peu d'importance qu'il attachait au système particulier de signes qu'est l'alphabet latin, Queneau compose une autre écriture, d'après des modèles indiens d'Amérique du Nord.

"Délire typographique"

"What a life !"

"Miro ou le poète préhistorique"

Une partie intitulée "**Maths**"

Commentaire sur l'ensemble

Après "Exercices de style", c'était le deuxième ouvrage de Queneau à emprunter son titre à des livres ou des expressions se référant à l'école primaire en France au début du siècle.

Ces articles, précédemment parus et fondamentaux pour tout commentateur de l'œuvre de Raymond Queneau, constituent un «Parfait Manuel du Petit Inventeur» avec exemples à l'appui, éclairent son «art poétique» où le style académique alterne plaisamment avec l'écriture phonétique.

En 1965, l'ouvrage fut réédité, ayant été revu et surtout augmenté de :

- un hommage à Jacques Prévert, «*le bon génie*», un ami qu'il admirait ;

- un hommage à Defontenay, un «*fou littéraire*» ;

- un texte intitulé «*Écrit en 1955*» où Queneau écrivait : «*Il existe actuellement deux langues : celle qui continue à être enseignée (plus ou moins mal) dans les écoles et à être défendue (plutôt mal que bien) par des organismes officiels, comme l'Académie française, et la langue parlée*». La première langue est le français littéraire codifié par la Renaissance et le classicisme, puis rénové par les romantiques, désormais «*langue morte, avec ses règles et son vocabulaire fixés une fois pour toutes*». La deuxième est «*le néo-français, qui n'existe pas encore et qui ne demande qu'à naître*», l'écrivain devant l'aider à le faire en lui donnant «*une existence littéraire*», «*l'élever à la dignité de langue écrite*». De même que le français est né «*d'un appauvrissement du latin*», le «*néo-français*» naît d'un appauvrissement du français académique. Et «*l'exemple le plus célèbre de cette évolution du français est la disparition du subjonctif tué par le ridicule et l'almanach Vermot. Les "que je susse", "que je visse" n'ont pas résisté aux plaisanteries les plus élémentaires et l'enseignement officiel a même éliminé ce malheureux temps.*» Queneau constate aussi qu'un «*usage de moins en moins grand est fait du passé simple*», et il se vante de sa «*contrepetterie*» (sic) : «*Il serva, on trinquit*». Même le futur lui paraît «*menacé*». De plus, il faut tenir compte de «*l'évolution de la prononciation*» qui est marquée par «*l'élision de l'"e" muet dans un très grand nombre de cas*». Surtout, il faut procéder à cette réforme de l'orthographe qui effraie ses défenseurs, alors qu'elle n'a cessé d'évoluer et qu'elle est «*absurde*», «*délirante*», qu'elle ne respecte même pas toujours l'étymologie ; il faut en venir au «*phonétisme*» (bien que se pose la question de la prononciation adoptée), tenir compte de la «*tendance agglutinative*» du français, langue pauvre, «*incapable de former des mots nouveaux*» sans recourir au grec ou au latin. Alors que l'anglais «*a su constamment intégrer son parlé dans son écrit*», la différence entre les deux est considérable en français, comme permet de le constater «*l'usage du magnétophone*». Mais la réforme de l'orthographe lui paraît inutile puisque «*dans quelques années, il n'y aura plus de livres*», ce qui lui paraît guère regrettable car «*le livre n'est pas un objet particulièrement bien inventé : il attire la poussière, il se dégingue facilement, il est fragile et pas pratique*». Il ne s'agit pas «*de prendre tel quel le langage populaire*» mais «*d'élaborer une nouvelle langue*».

- une conférence intitulée «*Littérature potentielle*», prononcée en 1964 au Séminaire de linguistique quantitative, qui était la première présentation publique «*officielle*» de l'Ouvroir de Littérature Potentielle.

Avait été enlevée la partie intitulée «*Maths*», qui fut transférée dans «*Bords : mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes*» (1963).

Queneau publia sous le pseudonyme de Sally Mara :

1950

«*Journal intime de Sally Mara*»

Roman

Sally Mara est une Irlandaise rousse, de dix-huit ans, un peu oie blanche mais pas sottée, qui habite Dublin, fait partie d'une famille de «cinglés», et qui entreprend d'écrire son journal intime en français, langue dont elle ne connaît que ce que lui en a appris son professeur, Michel Presle, lequel

manifestait dans son enseignement une inclination particulière pour les mots crus. Forte d'un lexique plein d'ingénuités retorses, elle raconte, tour à tour avec naïveté, perplexité et avec la froideur d'un entomologiste, avec des exubérances linguistiques qui seraient dues à ses maladresses d'apprentie, sa découverte de la vie, c'est-à-dire du sexe en général et de son anatomie en particulier. Ainsi, pour elle, les hommes se répartissent en obsédés libidineux, dont il faut contrer les assauts répétés, et en sujets d'expérimentation qu'il faut observer scientifiquement; la difficulté étant pour elle de trouver avec les moyens de l'enquête positiviste la clé de l'extase qu'elle a vécue, «*du rez-de-chaussée de [son] séant au sixième étage de [son] bulbe*», par l'entremise d'un gentleman exhibitionniste (tout en ignorant qu'il en fût un). Aussi, parallèlement à ses études de gaélique entreprises en vue de composer un roman en irlandais, dégage-t-elle progressivement et méthodiquement les grandes lois de l'accouplement. Lorsque enfin elle découvre l'amour, elle trouve ce qu'elle cherchait, mais pas sous la forme qu'elle espérait. Elle découvre aussi les vicissitudes de la vie d'adulte, moins réjouissante en général. Joël, son frère «poivrot», engrosse la bonne. Mary, sa soeur, apprend par coeur le nom des bourgades les plus reculées de l'Europe dans l'espoir de devenir employée des postes. La mère attend toujours le retour au foyer de son mari parti il y a des années chercher une boîte d'allumettes, et qui devient connu comme étant le vampire de Dublin.

Commentaire

Cette suite d'«*On est toujours trop bon avec les femmes*» est tout à fait différente : la quantité de cadavres est considérablement moins importante, la quantité de coups aussi ; le texte est aussi notablement plus pervers et, partant, plus coquin car, dans ce roman d'initiation, érotique si l'on y tient (dans la mesure où le genre peut laisser place à la fantaisie la plus débridée), dans cette satire désopilante des romans «osés» des librairies spécialisées, Raymond Queneau s'exerça à peindre de l'intérieur une pucelle délurée, montée en graine, qui pourrait bien être une grande sœur de Zazie. Il se plut à évoquer une Irlande imaginaire où on boit du «*ouiski*» comme de l'eau et où on apprend les mystères de la vie dans un climat surréaliste délirant.

Le journal est promis par son qualificatif «*intime*» à de lestes polysémies.

Ce «*Journal intime*» se présente comme rédigé directement en français par la jeune Sally Mara. Les connaissances linguistiques de Queneau et sa virtuosité trouvèrent là un terrain à leur mesure, ce qui donne à ce texte un caractère savoureux et plein d'imprévu. On y lit :

«*C'est la vie : l'oiseau cru fait cui-cui
L'oiseau cuit ne le fait plus*».

En 1950, Queneau écrivit les paroles de «*La croqueuse de diamants*», ballet de Roland Petit sur un argument d'Alfred Adam, une musique de Jean-Michel Damasse, avec Zizi Jeanmaire, qui fut créé le 25 septembre, au Théâtre Marigny. Il accompagna même la troupe en tournée aux États-Unis, la même année. Au cours de ce voyage, il se fit photographe sous la statue de T.D. Roosevelt, de telle sorte qu'on ne voit au-dessus de sa tête que le mot «EXPLORER», qui, du coup, le désigna.

Il tourna dans un court métrage inédit de Pierre Kast, «*Arithmétique*», où il donnait en sept minutes une leçon d'arithmétique dans le style impassible de Buster Keaton.

Cette année-là, en août, il réalisa «*Le lendemain*», un court métrage dont il écrivit le scénario et dont il fut l'un des interprètes, qu'il présenta au Festival d'Antibes avant d'en interdire la diffusion.

Il signa une protestation contre des poursuites à l'encontre d'un éditeur des oeuvres du marquis de Sade.

En janvier 1951, il publia dans le numéro 63 de la revue «*Les temps modernes*» :

Article

Queneau veut «dessiner les linéaments de la structure du type humain dit “philosophe”». Il rappelle sa propre expérience : il a fait figure de «philosophe» aux yeux de certains «voyous». Comme certains philosophes (Diogène et surtout Socrate) ont été accusés d’être, ou ont été fiers d’être, de parfaits voyous, qu’Onan pourrait être un philosophe malgré sa réputation de voyou, qu’à l’époque des scandales existentialistes, on accusait souvent les philosophes de n’être que des voyous, il retourne l’invective, se demande ce qu’est un philosophe pour un voyou et ce qu’est un voyou pour un philosophe. Il établit les caractères communs du voyou et du philosophe (la pâleur, la paresse, l’impiété, le goût de la liberté et celui du blasphème, le non-conformisme volontiers affiché), et les traits distinctifs (l’âge? l’apparence physique? le vêtement?). Pour lui, l’hermétisme du philosophe est une sorte d’argot ou une imposture, selon qu’il réserve le savoir aux affranchis ou qu’il recouvre le vide. Surtout, malgré tous ses efforts, le philosophe reste un bourgeois, campé au moins sur son capital culturel. Le philosophe qui fait de l’antiphilosophie est une sorte de voyou, mais reste, dans ce reniement hypocrite, un «bourgeois», c’est-à-dire «non seulement celui qui pense bassement, mais celui qui agit bassement, tout en pouvant penser noblement». Le bourgeois «penche vers le voyou ou vers le philosophe» mais n’est jamais tout à fait l’un ou l’autre. Plus exactement, les philosophes (malgré leur aversion affichée pour les bourgeois) sont au mieux d’anciens bourgeois, et au pire, restent des bourgeois jusque dans leur philosophie : «être philosophe, c’est adopter la bourgeoisie [...] de droite et de gauche». Entre lui et le vrai voyou s’interpose le personnage discret du flic, chargé de protéger les bourgeois faux-voyous des vrais surineurs.

Raymond Queneau termine en queue de poisson sa démonstration ou plus exactement ce fil dialectique serré se dénoue en affirmations confuses, en digressions obscures. Dans les derniers paragraphes, qui semblent abandonner le thème annoncé, on croise Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Kierkegaard. Il évoque «l’inconséquence bourgeoise» de la subversion abstraite ou esthétisante des philosophes, qui aiment faire semblant de scier les branches sur lesquelles ils s’assoient comme tout le monde. Il déclare : «Quand je me mets à penser, je n’en sors plus. Je préfère botter le cul au langage». Le discours philosophique repose sur une confiance certaine dans le langage, alors que l’écrivain s’interrogeait encore : «Je n’ai pas une confiance absolue dans le langage, [...] je ne pense pas que le langage soit un absolu, que la vérité soit dans le langage». Ni philosophe ni voyou, il préféra trouver sa vérité philosophique par le recours au roman dont les personnages ne sont ni des voyous (dont ils n’ont pas le cynisme et la méchanceté), ni des philosophes (dont ils n’ont pas la fatuité bavarde). Ce sont des sages, en référence à cet idéal de l’Homme-après-l’Histoire que Raymond Queneau avait rencontré chez Hegel. La sagesse commence où finit la philosophie.

Commentaire

La préparation de cet article remontait aux années 30, et est commune, en partie, à celle de certains articles de “Volontés” (dès 1938) et de “Front national” (1944-1945). Ce ne fut donc pas une œuvre de commande, isolée : ce fut une des formes prises par la même préoccupation qui nourrit des travaux différents, sur une longue période.

Ce texte peu connu est chargé de thèmes importants, et, plus explicitement que les œuvres de poésie ou de fiction, révèle quelles étaient alors les préoccupations politiques, morales et philosophiques de Queneau. Mais, fidèle à son goût de la parodie, il endossa le masque du philosophe professionnel et disserta tout en abandonnant le «technolecte» philosophique, en mêlant les argotismes aux mots savants, en utilisant cette langue un peu voyoue qui allait être celle de Zazie (ainsi c’est le divin Platon qui «fait bonir à Socrate telles paroles ailées»), en relâchant volontairement les contraintes du plan rhétorique par la multiplication des digressions.

Le texte était resté inachevé. Mais, en 1986, fut publiée posthume la suite où on fit d'étonnantes découvertes.

Au cours des années 47-56, Queneau se détacha de la coterie «existentialiste» à laquelle il ne s'était jamais véritablement intégré.

En 1951, il devint secrétaire général des éditions Gallimard.

Le 12 mars 1951, il fut élu à l'Académie Goncourt. Il fit désormais partie du Tout-Paris.

Il rédigea une pétition pour défendre Henry Miller qui était accusé d'«obscénité».

Le 28 février 1952, il fut élu à l'Académie de l'humour.

Il fonda, avec Boris Vian et Lise Deharme, l'"Académie de la moule poilue".

S'intéressant à la science-fiction, il fonda, avec Boris Vian, Pierre Kast, France Roche, Jean Quéval et quelques autres habitués de Saint-Germain, le Club des Savanturiers, qui la prônait comme genre littéraire et cinématographique incontournable.

Il conseilla au cinéaste René Clément le roman de Louis Hémon, '*Monsieur Ripois ou la Némésis*', et l'aida à en réaliser l'adaptation cinématographique, le film étant tourné avec Gérard Philipe.

1952

'Si tu t'imagines (1920-1948)'

Recueil de poèmes

Sous ce titre, emprunté à la chanson que l'interprétation de Juliette Gréco rendit célèbre, Queneau a rassemblé et réaménagé superficiellement trois recueils précédemment parus chez différents éditeurs : '*Chêne et chien*' (1937), '*Les ziaux*' (1943) et '*L'instant fatal*' (1946).

Commentaire

Il regroupait, sous un titre rendu célèbre trois ans auparavant par Juliette Gréco, trois recueils précédemment parus : '*Chêne et chien*' (1937), '*Les ziaux*' (1943) et '*L'instant fatal*' (1948). Une nouvelle édition parut en 1968.

1952

'Le dimanche de la vie'

Roman

Après cinq années à l'armée, l'engagé volontaire Valentin Brû, qui a une vingtaine d'années, n'est encore que soldat de deuxième classe. Il a fait son temps dans les colonies françaises, et notamment à Madagascar, où il a participé à la campagne contre les Hain-Tenys Merinas. En 1936, démobilisé au Bouscat, près de Bordeaux, il ambitionne de devenir balayeur. Mais il cède à la convoitise d'une mercière de vingt-cinq ans son aînée, Julia Ségovie, et l'épouse : «*Ça ne fit quand même pas un pli. Trois mois plus tard, ils étaient mariés, l'ancien soldat Brû la mercière. Après une chose s'imposait, mais voilà qu'on se trouvait déjà en octobre : pas possible de fermer la boutique en pleine saison. Ils en discutèrent longtemps, l'ancien soldat Brû la mercière.*» Peu après le mariage, un petit héritage amène le couple à Paris. Alors qu'il exploite, dans le XI^e arrondissement, un petit commerce d'encadrement que lui a légué sa belle-mère, Julia se découvre un don de voyante et, sous le nom de Mme Saphir, l'exerce lucrativement à l'insu de son mari, jusqu'au jour où, paralysée par une attaque, elle lui cède la place et qu'il se déguise en femme. La guerre de 1939 survient alors, sans l'étonner car il l'avait depuis longtemps prévue. Il se retrouve soldat, mais rejoint Julia à la fin du roman.

Commentaire

Le roman s'orne d'une épigraphe de Hegel : «C'est le dimanche de la vie, qui nivelle tout et éloigne tout ce qui est mauvais ; des hommes doués d'une aussi bonne humeur ne peuvent être foncièrement mauvais ou vils.» C'est un clin d'œil de l'auteur vers une signification «philosophique» de son roman dont la dimension douce-amère fait un de ses ouvrages les plus représentatifs.

On peut lire au début : «*Les personnages de ce roman étant réels, toute ressemblance avec des individus imaginaires serait fortuite*».

Cette chronique satirique de petit-bourgeois dominés par des soucis d'argent est aussi un roman autobiographique masqué et un roman d'apprentissage, celui de Valentin Brû qui, d'abord naïf et inconscient, passe à un désir de connaissance qui se mue en pratiques destinées à lui faire approcher la sainteté. Ce personnage un peu en marge ressemble au héros de "*Pierrot mon ami*" : il en a l'innocence et le fatalisme, considérant avec une sorte d'indifférence le déroulement d'événements qui lui paraissent inéluctables, parce que l'histoire se répète toujours (le roman étant cyclique, comme souvent chez Raymond Queneau, Valentin, soldat au début, étant soldat à la fin), parce que le passé façonne l'avenir ; sa principale activité est d'enregistrer la menue monnaie du quotidien pour la déverser à la fin du dîner dans les oreilles de son aspiratrice de femme ; il ne cherche pas à modifier l'ordre du monde, dont il se satisfait d'ailleurs grosso modo ; mais, plus rusé que naïf, moins généreux que méfiant, il n'a pas une trop bonne opinion de ses contemporains, ce qui lui permet de réussir dans le commerce des cadres et la boule de cristal.

Julia, son épouse, est un de ces personnages de «femmes fortes» qu'affectionna Raymond Queneau. Contrairement à son jeune époux, elle a le caractère plutôt dominateur, tient à diriger sa vie et s'efforce de modifier les événements à son avantage. Elle n'y parvient pas toujours, puisque la maladie la terrasse, puisque la mobilisation la sépare de Valentin. Mais l'auteur nous laisse entendre, dans les toutes dernières lignes de son roman, que tout espoir n'est peut-être pas perdu.

Valentin en son itinéraire parisien était l'héritier du baron d'Ormesan dont parlait Guillaume Apollinaire dans "*L'Amphion faux messie*".

Ce roman abondant en dialogues comiques, où la tendresse et les angoisses se lisent en creux dans les ellipses et les non-dits, a la virtuosité d'écriture des "*Exercices de style*" («*Elle dévisagea sa soeur , puis la dépoitrina, et, enfin, la déjamba.*»), et possède déjà la fantaisie langagière de "*Zazie dans le métro*".

En 1964, le roman fut adapté pour le cinéma par Olivier Hussenot et Georges Richer. Raymond Queneau écrivit les dialogues. Le film, tourné par Jean Herman, sortit en 1967.

En 1953, Queneau traduisit "*The palm-wine drunkard and his dead palm-wine tapster in the deads' town*" du Nigérien Amos Tutuola en lui donnant le titre "*L'ivrogne dans la brousse*" et en respectant le style étrange de ce conte initiatique, au point qu'on l'a soupçonné de l'avoir écrit lui-même. Cette traduction a été publiée en 1983.

Il écrivit une introduction à "*L'arrache-coeur*" de Boris Vian, et des articles sur Henry Miller, Jacques Prévert, la science-fiction...

Il fut séduit par "*La cantatrice chauve*" d'Ionesco, par les contradictions («C'est une précaution inutile, mais absolument nécessaire»), les répétitions («C'est ton tour – ton tour – ton tour»), les mots déformés («égloge», «monomonstre»). Il défendit et diffusa cette «anti-pèce».

Toujours actif, il voyagea (comme tous les ans, souvent en Italie) mais ne publia rien d'important.

À la fin de 1954, en dépit de sa condamnation précédente d'une telle entreprise qui restait à ses yeux d'inspiration «*commerciale et publicitaire*», il accepta de diriger l'"*Encyclopédie de la Pléiade*", dont il avait médité le projet depuis 1946, son «encyclopédisme» l'y destinant. Manifestant alors son esprit de sérieux, il écrivit la préface où il présenta le vaste projet «*d'annoncer les éléments et d'apporter les prémisses de mondes nouveaux* ». Et il allait travailler avec précision et rigueur, pesamment assis dans un décor saturé de manuscrits, pour ce projet qui mobilisa tout le monde chez Gallimard, depuis Gaston Gallimard jusqu'aux papeteries et imprimeurs en passant par l'ample cohorte des auteurs

spécialisés. L'ensemble de ces quarante-neuf volumes «in-16° couronne sur papier bible» allait paraître entre 1956 et 1991.

Ses soucis financiers s'allégèrent.

Il fut le scénariste et le dialoguiste de "*Champs-Élysées*" de Carosse et Théron.

Il signa la version française des dialogues de "*La strada*" de Federico Fellini.

Le 28 février 1955, il donna à la Sorbonne une conférence intitulée "*Statique et dynamique du français*", qui est restée inédite.

Cette année-là, il fut membre du jury du Centre national de cinématographie et du Festival de Cannes.

Il composa la "*Chanson de Gervaise*" pour le film "*Gervaise*" de René Clément.

Il participa à une exposition sur le thème des miroirs qui réunit sept peintres et vingt et un poètes.

Du 26 décembre 1955 au 26 janvier 1956, il accompagna Luis Buñuel au Mexique pour le tournage de "*La mort en ce jardin*", adaptation du roman de José-André Lacour du même titre dont il avait écrit les dialogues.

Il écrivit les dialogues de "*Sourires d'une nuit d'été*", version française d'un film d'Ingmar Bergman.

Il écrivit des chansons pour la comédie musicale "*Le vélo magique*" qui fut créé le 28 septembre 1956, au Théâtre de Paris.

Ayant demandé à quelques dizaines d'auteurs et critiques français d'énumérer les cent livres qu'ils choisiraient s'il leur fallait se limiter à ce nombre, il reproduisit toutes leurs réponses dans le livre "*Pour une bibliothèque idéale*" (1956).

À la fin de 1956, invité en U.R.S.S. comme membre de l'Académie Goncourt, il se rendit à Moscou, Leningrad, Tachkent et Samarcande.

Il contribua aux "Cahiers du Collège de 'Pataphysique", aux "Lettres françaises", aux "Lettres nouvelles", etc..

Il écrivit des préfaces pour les deux premiers tomes de l'"*Histoire des littératures*" de l'"*Encyclopédie de la Pléiade*".

En 1957, il écrivit des postfaces à "*Adolphe*" de Benjamin Constant et aux "*Contes*" de Poe.

Il publia :

1958

"Sonnets"

Recueil de poèmes

Commentaire

En 1965, le recueil fut joint au "*Chien à la mandoline*".

1958

"Le chien à la mandoline"

Recueil de poèmes

"Pour un art poétique"

*«Prenez un mot prenez-en deux
Faites cuire comme des oeufs
Prenez un petit bout de sens
Puis un grand morceau d'innocence
Faites chauffer à petit feu*

*Au petit feu de la technique
Versez la sauce énigmatique
Saupoudrez de quelques étoiles
Poivrez et puis mettez les voiles
Où voulez-vous donc en venir?
À écrire...
Vraiment? À écrire ??? »*

Commentaire sur le recueil

C'est une suite de poèmes mis en ordre chronologique et constituant ainsi un journal intime.
Il y écrivit : «*La chair chaude des mots me passionne.*» Il y déclara vouloir arracher les mots à ces
«*grands cimetières*
Que les esprits fripons nomment des dictionnaires
Et les penseurs chagrins des alphadecedets». («*La chair chaude des mots*»).

En 1958, Queneau donna des commentaires de poètes grecs : Homère, Pindare, Sapho, Callimaque...
Il publia :

1958

“*Le chant du styrène*”

Poème

*«Ô temps, suspends ton bol, ô matière plastique
D'où viens-tu? Qui es-tu? Et qu'est-ce qui explique
Tes rares qualités? De quoi donc es-tu fait?
Quelle est ton origine? Remontons de l'objet
À ses aïeux lointains ! Qu'à l'envers se déroule
Son histoire exemplaire. En premier lieu, le moule.
Incluant la matrice, être mystérieux,
Il engendre le bol ou bien tout ce qu'on veut.
Mais le moule est lui-même inclus dans une presse
Qui injecte la pâte et conforme la pièce,
Ce qui présente donc le très grand avantage
D'avoir l'objet fini sans autre façonnage.
Le moule coûte cher ; c'est un inconvénient.
Mais il peut resservir sur d'autres continents.
Le formage sous vide est une autre façon
D'obtenir des objets : par simple aspiration.
À l'étape antérieure, soigneusement rangé,
Le matériau tiédi est en plaque extrudé.
Pour entrer dans la buse il fallait un piston
Et le manchon chauffant - ou le chauffant manchon
Auquel on fournissait - Quoi? Le polystyrène
Vivace et turbulent qui se hâte et s'égrène.
Et l'essaim granulé sur le tamis vibrant
Fourmillait tout heureux d'un si beau colorant.
Avant d'être granule on avait été jonc,*

*Joncs de toutes couleurs, teintes, nuances, tons.
Ces joncs avaient été, suivant une filière,
Un boudin que sans fin une vis agglomère.
Et ce qui donnait lieu à l'agglutination?
Des perles colorées de toutes les façons.
Et colorées comment? Là, devient homogène
Le pigment qu'on mélange à du polystyrène.
Mais avant il fallut que le produit séchât
Et, rotativement, le produit trébucha.
C'est alors que naquit notre polystyrène.
Polymère produit du plus simple styrène.
Polymérisation : ce mot, chacun le sait,
Désigne l'obtention d'un complexe élevé
De poids moléculaire. Et dans un autoclave,
Machine élémentaire à la pense concave,
Les molécules donc s'accrochant et se liant
En perles se formaient. Oui, mais - auparavant?
Le styrène n'était qu'un liquide incolore
Quelque peu explosif, et non pas inodore.
Et regardez-le bien ; c'est la seule occasion
Pour vous d'apercevoir ce qui est en question.
Le styrène est produit en grande quantité
À partir de l'éthyl-benzène surchauffé.
Faut un catalyseur comme cela se nomme
Oxyde ou bien de zinc ou bien de magnésium.
Le styrène autrefois s'extrayait du benjoin,
Provenant du styrax, arbuste indonésien.
De tuyau en tuyau ainsi nous remontons,
À travers le désert des canalisations,
Vers les produits premiers, vers la matière abstraite
Qui circulait sans fin, effective et secrète.
On lave et on distille et puis on redistille
Et ce ne sont pu là exercices de style :
L'éthylbenzène peut - et doit même éclater
Si la température atteint certain degré.
Il faut se demander maintenant d'où proviennent
Ces produits essentiels : éthylène et benzène.
Ils s'extraient du pétrole, un liquide magique
Qu'on trouve de Bordeaux jusqu'au cœur de l'Afrique.
Ils s'extraient du pétrole et aussi du charbon
Pour faire l'autre et l'un l'un et l'autre sont bons.
Se transformant en gaz le charbon se combure
Et donne alors naissance à ces hydrocarbures.
On pourrait repartir sur ces nouvelles pistes
Et rechercher pourquoi et l'autre et l'un existent.
Le pétrole vient-il de masses de poissons?
On ne le sait pas trop ni d'où vient le charbon.
Le pétrole vient-il du plancton en gésine?
Question controversée... obscures origines...
Et pétrole et charbon s'en allaient en fumée
Quand le chimiste vint qui eut l'heureuse idée
De rendre ces nuées solides et d'en faire
D'innombrables objets au but utilitaire.*

*En matériaux nouveaux ces obscurs résidus
Sont ainsi transformés. Il en est d'inconnus
Qui attendent encore un travail similaire,
Pour faire le sujet d'autres documentaires.»*

Commentaire

Alain Resnais avait demandé à Queneau d'écrire le commentaire d'un film documentaire commandité par le groupe Pechiney montrant, du bol en plastique au pétrole, toute la chaîne industrielle conduisant à la fabrication des objets en plastique.

1959

“Zazie dans le métro”

Roman de 250 pages

Alors que le métro est en grève, la jeune Zazie parcourt Paris, rencontrant des personnages étranges mais drôles : son oncle Gabriel qui est un travesti, sa femme, Marcelline, le « *taximane* » Charles, le cordonnier Gridoux, Trouzcaillon, la veuve Mouaque, et le perroquet Laverdure. Elle fait son apprentissage de la vie en marquant ses multiples expériences de retentissantes exclamations : « *Napoléon mon cul !* »

Pour un résumé plus complet et une analyse, voir, dans le site, QUENEAU - ‘Zazie dans le métro’

Le triomphe de ‘Zazie dans le métro’ assura la consécration tardive (à cinquante-six ans) de Raymond Queneau.

En 1959, il écrivit la préface du troisième tome de l’*“Histoire des littératures”* pour l’*“Encyclopédie de la Pléiade”*.

La même année, il démissionna de tous les jurys dont il était membre, renonça aux articles dans les revues « engagées », aux signatures de manifestes, aux prises de position publiques.

En 1960, il rencontra Patrick Modiano dans le microcosme de Saint-Germain-des-Prés que fréquentait sa mère. Le lycéen de Henri IV, en classe terminale, connaissant quelques difficultés en mathématiques, prit l’habitude de se rendre régulièrement chez lui pour y suivre des cours de géométrie dans l’espace.

La même année, il signa les dialogues du *“Couple”*, film de Jean-Pierre Mocky.

L’université commençant à s’intéresser à l’œuvre de Queneau, un colloque (décade de Cerisy), dirigé par Georges-Emmanuel Clancier et Jean Lescure, lui fut consacré. Il y resta silencieux, malgré les sollicitations. Mais en résultèrent la publication par Jean Quval d’*“Essai sur Raymond Queneau”* et de *“Queneau chez Flaubert”*, et surtout la fondation, en novembre 1960, avec notamment François Le Lionnais, François Cadarec, Jacques Bens et Jean Lescure, du Séminaire de littérature expérimentale (Selitex) qui fut vite rebaptisé Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo), atelier d’expérimentation sur la forme littéraire, qui se proposait de créer de nouvelles « structures » poétiques et romanesques, voulait réintroduire dans la création littéraire des contraintes formelles : formes fixes comparables à celles du sonnet, règles analogues à celle des trois unités, lipogrammes (textes d’où sont délibérément exclues certaines lettres de l’alphabet), structures mathématiques, le « s + 7 » (qui consiste à prendre un texte, n’importe lequel, à ouvrir un dictionnaire, n’importe lequel, généraliste ou thématique, et à remplacer tous les substantifs dudit texte par d’autres substantifs trouvés dans le dictionnaire choisi et situés sept places plus loin ou sept places avant par rapport à la place initialement occupée, ou qu’aurait occupée s’il y était, par le substantif à remplacer). Raymond Queneau définit l’écrivain oulipien comme « *un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir* ». Étant sorti, cet écrivain pouvait ne pas apprécier la psychocritique qui commençait

à fleurir et trouver dans l'OuLiPo un moyen d'affirmer, en s'enfermant paradoxalement dans des contraintes, la liberté du créateur par rapport à ce que l'écriture pourrait charrier de l'inconscient. Les jeux, la fantaisie, l'érudition sont d'une certaine manière une défense contre les interprétateurs. L'OuLiPo accueille en particulier Jacques Roubaud, Jacques Jouet, Harry Matthews, Georges Perec et Italo Calvino. Ce ne fut pas un simple «club littéraire» de plus, mais un lieu de création véritable. Ses membres actuels continuent à œuvrer dans le même sens.

Raymond Queneau publia un ouvrage qu'on peut considérer comme partiellement à l'origine de la fondation de l'OuLiPo :

1961

“Cent mille milliards de poèmes”

Recueil de dix sonnets à combiner

L'ouvrage se présente comme un livre-objet format in-4, imprimé (au recto seulement), dont chacun des quatorze vers des dix sonnets classiques et réguliers (deux quatrains suivis de deux tercets, soit quatorze vers), organisés autour des mêmes rimes et des mêmes structures syntaxiques, est interchangeable avec les neuf autres qui lui correspondent, grâce à un système d'onglets. Chacun de ces vers peut ainsi se combiner avec treize autres vers tirés des neuf autres sonnets (et du sien aussi), à condition de conserver leur ordre : d'abord un des dix premiers, puis un des dix deuxièmes, puis un des dix troisièmes, et ainsi de suite, jusqu'au dernier vers qui est un des dix quatorzièmes.

Commentaire

Le lecteur peut, à partir des éléments qui sont mis à sa disposition, composer des poèmes de son choix, dont le nombre serait théoriquement, comme l'annonce le titre, cent mille milliards (un peu moins de sonnets si l'on veut respecter les règles classiques de leur composition, la présence du même mot à la rime étant interdite, la répétition du mot «*marchandise*» au cinquième vers du dixième sonnet et au septième vers du troisième). Queneau indiqua, dans le “*Mode d'emploi*”, qu’«*en comptant quarante-cinq secondes pour lire un sonnet et quinze secondes pour changer les volets, à huit heures par jour, deux cents jours par an, on en a pour 190 258 751 années plus quelques plombes et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails)*».

Le livre tient à la fois de la veine canularique chère à l'auteur de “*Zazie dans le métro*”, du tour de force littéraire manifesté dans “*Exercices de style*” et du souci «arithmomaniac» à l'oeuvre dans la plupart de ses romans, mais qui, souvent caché dans ceux-ci, devint au contraire manifeste, pour ne pas dire ostentatoire. Car cette sorte de machine à fabriquer des poèmes qui fournit une immense lecture, ce jeu mathématico-poétique, met en évidence de manière spectaculaire les potentialités de la combinatoire. Raymond Queneau confia : «*J'ai toujours eu un certain faible pour les combinaisons plus ou moins mathématiques*», et affirma que l'expérience était destinée à «*voir quelle est la contribution de la combinatoire à l'activité poétique et à la sensibilité poétique*». On ne sait pas si “*Cent mille milliards de poèmes*” est le premier exemple de poésie combinatoire (il faudrait, pour pouvoir l'affirmer, une connaissance totale de l'histoire universelle de la poésie), mais, en tout cas, c'est certainement le plus spectaculaire car c'est un livre-objet, avec lequel l'auteur, inventeur du «premier livre qu'aucun homme n'aura jamais le temps de lire pendant sa vie» (Georges Charbonnier), réussit un exploit tant littéraire qu'éditorial.

Les poèmes ainsi obtenus, s'ils ne sont pas d'une transparence éclatante, ne manquent cependant pas de puissance évocatrice. Ils possèdent même parfois une sorte de caractère vaticinatoire, dont l'étrange charme n'est pas sans rappeler celui des “*Prophéties*” de Nostradamus. Mais, de toute évidence, c'est moins la qualité de chaque sonnet qui est ici en jeu que la formidable machine à fabriquer des poèmes que le recueil met en marche, défiant par le simple effet du système combinatoire l'imagination humaine, que viennent aussi confondre avec malice les extrapolations arithmétiques auxquelles se livre l'auteur dans son “*Mode d'emploi*”. Toujours fasciné par les

procédures mathématiques lorsqu'elles s'exercent sur la puissance du langage, jouant avec les vers en rêvant sur les nombres, Queneau alla cependant plus loin que la simple provocation, la jonglerie lexicale ou l'«*exercice de style*», même si l'humour est également au coeur de ce «work in progress». Il s'agit d'abord de créer une tension entre l'indéterminisme des lectures potentielles et le nombre restreint de vers-souches qui forme la base de l'ouvrage et en limite le hasard. Par là même, Queneau se démarqua des procédés surréalistes, et particulièrement des «cadavres exquis», auxquels «*Cent mille milliards de poèmes*» pourrait d'abord faire penser. Or «le cadavre exquis» affirme le jaillissement supposé fécond d'une conscience prétendument pure ; ce que dément toute la démarche de Queneau, profondément hostile au surréalisme, qui vise au contraire la rigueur, le travail conscient et méthodique. Parce qu'il n'est de littérature pour Queneau que volontaire, «*Cent mille milliards de poèmes*» entend ainsi démontrer, en prenant les axiomes surréalistes à leur propre piège, que par le maximum de préméditation on peut aboutir au maximum d'indétermination, sans pour autant assécher la source des lectures significatives.

Mais plus encore qu'une réfutation des pouvoirs de l'inconscient dans le domaine de l'écriture poétique, l'ouvrage appartient en propre à l'univers personnel de Queneau: par son humour, mécanicien certes, qui multiplie les combinaisons du langage, mais aussi par les thèmes constitutifs des sonnets qui laissent entrevoir un parcours autobiographique en réduction hanté par une obsession intime, celle du double ou de la dualité. Une autre lecture est encore envisageable : la fascination combinatoire pourrait bien apparaître ici comme une des réponses possibles à ce versant méconnu de la pensée de Queneau, son inquiétude spirituelle, telle qu'elle apparaît dans son «*Journal*» : «*Je suis entré sur la voie spirituelle durant l'été 1935.*» En s'exerçant à la manipulation de «*Cent mille milliards*» de poèmes, comment ne pas songer à certaines pratiques de la tradition juive lorsque, avec la temura, elle se propose, en opérant toutes les permutations des lettres de la Torah, d'accéder, par la science des combinaisons de lettres, à la science de la purification des coeurs. Comment ne pas songer non plus au «*Livre des mutations*», le «*Yi-king*» chinois, découvert par Queneau dès 1924 et qui forma la matrice de sa dernière oeuvre, «*Morale élémentaire*» (1975) : à partir d'une série limitée d'hexagrammes, le «*Yi-king*» offre une infinie variété de lectures divinatoires possibles. Certes, Queneau le sage est bien trop lié à Raymond le facétieux pour prétendre à son tour offrir un livre divinatoire, mais du moins y montra-t-il qu'il partageait avec la logique mystique cette certitude que la science des combinaisons est une musique de la pensée.

Quoi qu'il en soit de ses intentions spiritualistes implicites, ce qui est certain c'est que «*Cent mille milliards de poèmes*» qui est suivi d'une postface intitulée «*À propos de la littérature expérimentale*» par François Le Lionnais, cofondateur avec Queneau de l'OuLiPo, qui fut publié peu après sa fondation, fut la première manifestation du groupe, marqua son acte de naissance par l'une des réalisations les plus fécondes et les plus fécondantes si l'on songe à la postérité de ce mouvement, de ses ambitions dans le domaine non seulement de l'expérimentation littéraire à partir de contraintes artificielles, mais aussi dans l'ordre d'une conception nouvelle des pratiques d'écriture et de lecture ; puisque avec cette oeuvre on passe manifestement, comme l'envisageaient les membres de l'OuLiPo, du «temps des créations créées [...] à l'ère des créations créantes».

Le livre porta à son comble la réputation d'inventeur et de virtuose de Raymond Queneau, mais n'eut pas d'influence notable sur la production poétique des années qui suivirent sa publication. En revanche, il a beaucoup nourri la réflexion qui s'est installée, chez les écrivains et les critiques, sur une utilisation de la combinatoire (et, plus généralement, de la mathématique) dans la création littéraire.

1949
"Texticules"

Recueil de textes

Commentaire

Queneau imagina ce plaisant et suggestif néologisme pour désigner de petits textes plus ou moins humoristiques.

Le livre est illustré de lithographies de Sébastien Hadengue.

Les textes furent repris dans "Contes et propos".

En 1961, Queneau écrivit la préface du catalogue de l'exposition consacrée au peintre italien Enrico Baj que lui avait fait connaître son fils, Jean-Marie, qui était peintre.

En 1962, il eut à la radio des entretiens avec Georges Charbonnier. Il y reprit ses propos sur les deux sortes de français qui n'étaient pas simplement, à ses yeux, «deux variantes», mais «*deux langues différentes, presque aussi différentes que le français et le latin*». Il affirma que le «*néo-français*», «*en étant écrit, [...] devient l'objet et le sujet des mêmes règles et de la même élaboration littéraire qu'une autre langue. [...] C'est en essayant de dresser le catalogue des mots que l'on reconnaît bien vite qu'une langue vivante est un domaine flottant qu'il est impossible de limiter avec précision. Moi, je ne cite les linguistes qu'à l'appui de ma thèse, enfin... à l'appui de ce que moi je sens, à savoir que j'ai envie d'écrire dans la langue qui est vivante, dans la langue de tout le monde ; je n'ai pas envie d'écrire en latin... Quelquefois cela me démange, j'aurais envie d'écrire en latin, cela me plaisait assez... Mais enfin, quand même, la langue dans laquelle on veut écrire, c'est sa langue dite maternelle. Or ma langue maternelle, ce n'est pas du tout le français disons académique, le français scolaire, le français périmé qui continue à être enseigné. J'ai été toujours frappé par la qualité, l'autonomie du langage parlé. J'ai pris des notes, étant enfant, sur les mots spéciaux au patois havrais, à la langue populaire qui se parlait au Havre. Et puis, d'autre part, je ne sais pas, c'est un enregistrement inconscient. J'ai toujours eu le goût pour l'observation, en effet, de ce langage.*» Il y expliqua la technique qu'il avait employée dans ses oeuvres poétiques. Il commenta l'"Iliade" et l'"Odyssée" : «*Tout d'abord, il y a une chose commune à ces deux oeuvres, c'est qu'on trouve à peu près toutes les techniques du roman. Il me semble qu'on en ait pas découvert beaucoup de nouvelles depuis.*» À propos de l'"Iliade", il considérait que l'intrigue réside dans «*la colère d'Achille, c'est-à-dire dans quelque chose de très particulier, placé dans un contexte historique et mythologique très vaste. Un incident projette en quelque sorte une lueur sur le monde historique qui l'entoure et réciproquement, mais c'est l'incident qui fait l'histoire - l'histoire qui est racontée, le reste ne contribuant qu'au "suspense" et au développement de ladite histoire, sans h majuscule.*» Quant à l'"Odyssée", il estimait que «*c'est manifestement plus personnel ; c'est l'individu qui, au cours d'expériences diverses, acquiert une personnalité et retrouve la sienne, comme Ulysse lui-même se retrouve tel quel, plus son "expérience" à la fin de son odyssée.*»

Ces entretiens furent publiés à la fin de la même année, sous le titre "**Entretiens avec Georges Charbonnier**".

Jacques Bens publia "Raymond Queneau" et Claude Simonnet "Queneau déchiffré".

Sous sa signature, il fit paraître :

1962
"Les oeuvres complètes de Sally Mara"

C'est la réunion de "On est toujours trop bon avec les femmes" (1947) et de "Journal intime de Sally Mara" (1950), composant une «saga irlandaise» parodique et désopilante à laquelle Raymond Queneau joignit le rassemblement, sous le titre de "Sally plus intime", de la plupart des calembours

et aphorismes farcesques (qu'il appelait des «*foutaises*») auparavant parues dans '*Les temps mêlés*' (1941).

Commentaire

Se composant d'un journal (promis par son qualificatif «*intime*» à de lestes polysémies), d'un roman (tout à la fois noir, échevelé et coquin) et de ce que Queneau a appelé lui-même des «*foutaises*», '*Les oeuvres complètes de Sally Mara*' participent d'une stratégie complexe où sont mêlés mystification, dédoublement et parodies, dans un jeu spéculaire d'ambiguïtés intentionnelles. Par leur dimension ludique, elles sont à n'en pas douter parmi les plus savoureuses des expérimentations de Queneau sur le langage, le Journal étant en français, le roman étant «traduit» de l'irlandais.

Publiés d'abord séparément et à trois ans d'intervalle, Journal et roman obéissaient à des procédures d'écriture, sinon à des intentions, différentes. Mais, en prenant soin de les rééditer ensemble, Queneau ne voulut pas seulement créer l'illusion de la réunion d'oeuvres disparates d'un même auteur. À première lecture pourtant les deux ouvrages, malgré leur puissance comique commune, sont manifestement divergents : d'un côté, l'insignifiance de l'aventure intime, de l'autre, l'irruption de l'épopée. Or ce passage du particulier au général, de l'individuel à l'universel, Queneau l'avait déjà exploité ('*Le dimanche de la vie*') et allait le systématiser dans '*Les fleurs bleues*'. De sorte qu'on peut lire ces '*Oeuvres complètes*' comme une méditation romanesque sur l'Histoire, mais aussi sur les effets perturbateurs de la sexualité du double point de vue de l'histoire personnelle (le Journal) et de l'Histoire universelle (le roman), puisque les apprentis héros sont passablement troublés dans leur volonté héroïque par les puissants attraits de Gertie Girdle.

Une autre lecture est encore possible. Comme tout travail critique y inviterait si l'on avait affaire à un auteur réel, il s'agit de saisir, à travers la confrontation de ce qui est supposé être la transcription du quotidien (le Journal) et le travail de la fiction (le roman), les processus créatifs d'un artiste, à ceci près qu'ici l'auteur de la fiction, Sally Mara, dérive elle-même de l'univers de la fiction. Or, lorsqu'on sait que Queneau a lui-même tenu un journal, dont seuls quelques fragments sont actuellement publiés ('*Journal, 1939-1940*', posthume 1986), on est amené à voir dans '*Les oeuvres complètes de Sally Mara*' une figure exemplaire du dédoublement ironique de soi, en même temps que la réflexion oblique de Queneau sur les rapports supposés entre le réel et la fiction, ou, en d'autres termes, sur l'autobiographique et ses résonances dans l'ordre de la création littéraire.

De fait, Queneau a multiplié les points de passage entre le Journal de Sally et son supposé roman irlandais, à commencer par la date de naissance de Sally, le 16 avril 1916, c'est-à-dire le jour de l'insurrection de Dublin qui sert de cadre au roman. On apprend aussi que le titre du roman est fourni par une remarque incidente de Joël, le frère de Sally, au cours d'une dispute (le 16 janvier 1935, confirmé par le rappel de cette dispute, le 5 mai). Si le lieu de l'action du roman est un bureau de poste, c'est que Mary, la soeur de Sally, qui est indirectement évoquée au début du récit, occupe une place de «demoiselle des postes» (18 avril 1935).

Sous couvert d'une oeuvre comique, qu'elles sont aussi, '*Les oeuvres complètes de Sally Mara*' mettent donc en place un problème classique : celui des processus qui lient le vécu à sa transposition littéraire. Mais il est ici renouvelé, rendu vertigineux par un jeu de dédoublements successifs et pour ainsi dire ironisé par ce jeu même. D'ailleurs, ce qui d'emblée frappe dans '*Les oeuvres complètes*', c'est la série de masques derrière laquelle l'auteur se dissimule. Lors de la réédition de 1962, la '*Préface*', loin de faire tomber les masques, en compliqua davantage la configuration. La mise à distance n'eut sans doute pas non plus comme seul but d'instaurer un cycle romanesque autonome, celui des «*Oeuvres gaillardes*» d'un Raymond «chien» par opposition à un Queneau «chêne» ('*Chêne et chien*'). En fait, cette distance revendiquée surdétermine l'indice d'ironie qui traverse, sur des modes d'énonciation différents, le Journal et le roman tout en assurant le lien entre eux. En outre, elle radicalise simultanément l'effet d'irréalisation comique à l'oeuvre dans le roman et l'effet de connivence entre lecteur et auteur du fait de la naïveté feinte de Sally dans le Journal. Une ironie toute-puissante se surimpose aux effets parodiques comme aux sous-entendus salaces. Que ce soient les slogans stéréotypés des activistes républicains, leurs paroles héroïques, ou bien les formules conventionnelles détournées de leur sens premier chez Sally, il s'agit toujours de

déconstruire les normes du langage dans ce qu'elles ont de figé ou de délibérément équivoque, surtout lorsqu'elles portent sur le discours même de l'équivoque, celui qui concerne la sexualité.

D'où le vertigineux mélange linguistique mais aussi extralinguistique qui caractérise les deux ouvrages : télescopage de registres de langues (maintes phrases combinent le soutenu et l'argotique, le savant et le trivial), référents culturels mêlant les domaines anglais, irlandais et français, usage humoristique de la polysémie mais aussi création de néologismes savoureux. Ce sont les chaussetrapes d'un langage en liberté que l'auteur, qui se tenait donc résolument à distance pour n'y pas tomber, ouvrit sous les pas de ses personnages et du lecteur. Aussi n'est-il pas surprenant de trouver au détour du Journal comme du roman des allusions à Joyce, non seulement du fait de son origine irlandaise, mais encore parce que son oeuvre constitue peut-être la clé des "*Oeuvres complètes*". La clé ou le mot de passe, puisque celui des conjurés n'est autre que : «*Finnegans wake !*», tandis que l'un d'eux remarque : «*On en apprend des mots nouveaux aujourd'hui. On voit qu'on est dans le pays de James Joyce.*» Quant à Sally, elle apprend que Michel Presle est allé voir «*un gars de Dublin, un nommé Joyce, un pornographe obligé de faire imprimer ses oeuvres à Paris*». On peut ainsi remarquer toute une série d'échos entre l'oeuvre de Joyce et celle de Sally. Outre une liberté de ton ostentatoire concernant la sexualité commune à Sally et à Joyce, il y a dans tout Sally Mara une fascination très joycienne pour les langages un tant soit peu spécialisés, pour l'érudition parodique. Sally découvre les mots avant de découvrir le monde et tente de combler le fossé qui les sépare. En outre, en se référant explicitement à "*Finnegans wake*", Queneau lui emprunta dans le roman à la fois son décor (la Liffey, rivière de Dublin) et ses thèmes : l'érotisme, l'héroïsme, la conception de l'Histoire.

Tout se passe donc comme si Queneau avait pris plaisir à multiplier les entrées de son oeuvre, à construire un labyrinthe jubilatoire de significations possibles.

En 1962, Queneau apparut brièvement, sous les traits de Clemenceau, dans "*Landru*" de Chabrol. Il encouragea Patrick Modiano à écrire. Il publia :

1962

"Bourbaki et les mathématiques de demain"

Essai

Commentaire

Nicolas Bourbaki était le pseudonyme collectif pris en 1933 par de jeunes mathématiciens de l'École normale supérieure qui révolutionnèrent les mathématiques modernes, et auxquels Queneau s'était joint.

1963

"Bords : mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes"

Essai

Commentaire

C'est son goût pour les chiffres qui fit écrire à Queneau ce livre sur les mathématiques modernes et sur l'"*Encyclopédie*" où il mêla des justifications autobiographiques à la limite du sérieux.

En 1963, Queneau écrit des textes sur Ionesco, Hegel et les "Mémoires" du baron Mollet.

1964

"Analyse matricielle du langage"

Essai

Queneau faisait, dans la liberté maximale que permet la syntaxe française, de la combinatoire à un niveau plus profond que celui des éléments simples (groupes de quatre éléments). Il divisait le vocabulaire en «*formants*» (grosso modo, les mots-outils) et en «*signifiants*» (grosso modo, les prédicats).

Commentaire

C'était la publication d'une communication faite au "Séminaire de linguistique quantitative". En accordant la priorité à la fonctionnalité du langage, Queneau faisait au fond de la grammaire générative. Mais la dimension sémantique n'était pas totalement écartée, revenant accessoirement à son esprit dans des tours comiques destinés à appuyer sa démonstration : «*Le lion a dégusté le touriste.*»

En 1963, Queneau écrit des textes sur Dubuffet et Baj.

En 1964, il prononça, au Séminaire de linguistique quantitative, une conférence intitulée "**Littérature potentielle**", qui était la première présentation publique «officielle» de l'OuLiPo. Il y proposa une «*hai-kaisation*» du sonnet de Mallarmé "*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*" :

*«Aujourd'hui
Ivre,
le givre
pas fui !*

*Lui
se délivre...
où vivre?
L'ennui...*

*Agonie
le nie,
pris,*

*assigne
mépris,
le Cygne.»*

Il reconnut que ses théories sur la langue n'avaient «*pas été confirmées par les faits*» : «*Le "néo-français" n'a progressé ni dans l'usage courant ni dans l'usage littéraire*», par la faute des nouveaux médias, radio et télévision, qui ont «*appris aux locuteurs à se surveiller [...]. Le français parlé courant se modèle de plus en plus sur l'écrit, et je crois que ce que les puristes n'auraient pu obtenir, les moyens audiovisuels l'imposent. Bref, c'est une déroute du néo-français*».

1965

“Le chien à la mandoline”

Recueil de poèmes

Commentaire

Queneau avait attendu sept années avant de réunir en un seul volume, enrichi de poèmes parus en revue ou inédits, deux plaquettes initialement publiées en 1958 chez deux éditeurs différents : ‘*Le chien à la mandoline*’ et ‘*Sonnets*’. Contenant les poèmes écrits depuis ‘*L’instant fatal*’ (1948), ceux-ci, signale le prière d’insérer de 1965, «*sont présentés dans leur ordre chronologique formant ainsi une sorte de journal intime ; on y trouvera des allusions à l’histoire des quinze dernières années, on reconnaîtra des faits divers qui intéressent les gazettes. À ces échos du temps qui passe pour tous se mêlent les menus incidents de la vie privée de l’auteur*».

Ainsi présenté le recueil apparaît à la fois comme une chronique (certains poèmes sont pour le moins datés : ‘*Éternels regrets*’ par exemple a pour sujet une vache primée au concours agricole !) et comme une autobiographie : le titre général, ‘*Le chien à la mandoline*’, renvoie manifestement au «blason» personnel de l’auteur et à son «roman autobiographique» en vers, ‘*Chêne et chien*’. De même des anecdotes personnelles fournissent les sujets de nombre de poèmes et sonnets où l’on trouve une double empreinte normande (“*Cauchoiseries*”) et parisienne (“*Ça a bien changé et ça changera encore*”, “*Haute Société*”, “*Fleur de coqtèle*”), mais aussi des souvenirs de guerre (“*Souvenir*”, “*L’école du troufion*”, “*Mon comportement pendant l’exode*”). Toutefois, la courbe qu’entendit suivre Queneau n’est pas tant celle du journal intime que celle qui va «*de l’information nulle à une espèce de poésie*». Espèce de poésie en effet, tant il prit soin d’en amortir les résonances

:
«*Il serait bien affreux que tout fait imbécile,
Méritât commentaire exégèse subtile,
Conclusions menant à choir en tous panneaux*»

(“*Il voulait montrer les lions à un copain*”).

De là une sorte de futilité revendiquée, une forme de dérision de la poésie qui se donne comme espace du jeu, où, sur le mode de l’humour, Queneau interroge l’«*alexandrinisme des origines à nos jours*», évoque «*un vers de douze pieds / Qui se sentant trop seul cherchait un acolyte*» (“*Invraisemblables sornettes...*”) ou encore prétend instruire des poussins sur la nature de l’oeuf (“*Leçon de choses*”).

Cette poésie du presque rien des choses et des événements est aussi celle de la plus grande amplitude donnée à la forme et aux mots. Ainsi en va-t-il de l’usage du sonnet qui, par la contrainte formelle qu’il impose, permet toutes sortes de variations libératoires et s’affirme bien «*suprême combine*» (“*Invraisemblables sornettes...*”) : calembours («*Dodo l’enfant ut*»), orthographe phonétique («*zouazo*»), mots-valises (Henri IV est «*ravillactavé*»), mais aussi créations purement phonétiques où s’insinue un certain «cratylisme» qui n’est pas sans parenté avec les recherches de Jean Tardieu :

«*Où va la miraison qui flottait en bombaste
où va la mifolie aux creux des cruses d’asthe.*»

Cette forme de subversion souvent comique ne doit pas pour autant tromper : elle n’est que l’autre forme d’une tentation de se replier dans un en-deçà du dire qui était déjà formulée dans “*Chêne et chien*” :

«*J’ai découvert une caverne
d’où l’on ne peut me déloger.*»

Repris dans la longue salutation au bernard-l’ermite dans “*La petite cosmogonie*”, ce désir du retrait est de nouveau affirmé dans “*Le chien à la mandoline*”.

«*Je me suis fait
un petit trou
pour y cacher mes perles
mes lapsus mes gourderies
mes maladresses mes gaucheries*» (“*Mésusage de la litote*”).

Du fond de cet éloignement se développent deux thématiques : celle du silence d'une part, qui prend le détour de la procrastination ("*Petit homme*", "*Toujours le travail*") ou confine à l'aphasie avec le "*Poème assez sérieux avec des points de suspension*" ; celle de l'enfouissement, de la disparition d'autre part :

*« Tout ce que je demande c'est de me mettre un peu de terre dans le creux de la main
Juste un peu de terre dans laquelle je pourrais m'enfouir et disparaître*

Regardez comme j'étale grande cette paume on croirait que je veux serrer la main

Et pourtant mon unique but et mon voeu le plus cher c'est de disparaître» ("*Terre meuble*").

Dès lors que la mort est le seul horizon de l'être, ce que marquent symboliquement par leur place le premier et le dernier poème du recueil respectivement intitulés "*Le mort mobile*" et "*Terre meuble*", et que tout le reste est décidément trop *« imbibé de tintouin »* ("*L'ignorance troublée*"), que reste-t-il sinon ce soliloque avec une angoisse insondable dont le silence fait autour de soi permet d'enregistrer le surgissement, et qui se résume en une proposition écrasante : *« Il y a dans le fond quelque chose qui beugle. »*

1965

“Les fleurs bleues”

Roman de 270 pages

Dans la France des années 60, Cidrolin rêve de façon continue au duc d'Auge qui, depuis le Moyen Âge, passe d'époque en époque pour rencontrer Cidrolin dont il rêvait lui aussi.

Pour un résumé plus complet et une analyse, voir, dans le site, QUENEAU - “Les fleurs bleues”

En 1965, Queneau eut des problèmes de santé, dut cesser de boire de l'alcool.

Il écrivit des textes sur Mario Prassinos et Marguerite Duras (dont il fut le premier lecteur et éditeur).

La même année, les deux recueils de poèmes, "*Le chien à la mandoline*" et "*Sonnets*" furent réunis.

Le 7 octobre débuta le tournage, par Jean Herman, de l'adaptation du "*Dimanche de la vie*".

Il publia un livre curieux, qui associe narration et Histoire dès les premières pages, qu'il avait entrepris en 1942 mais alors laissé inachevé. Il le termina et le publia vingt-quatre ans plus tard à la suite de son roman "*Les fleurs bleues*", autre réflexion sur l'Histoire et ses recommencements. Dans l'introduction, il indiqua : *« Si je publie aujourd'hui ce texte bien qu'inachevé (et dont je n'ai changé que le titre), c'est, d'une part, c'est parce qu'il me semble fournir un supplément d'information aux personnes qui ont bien voulu s'intéresser aux “Fleurs bleues”, de l'autre parce que, même si l'on estime nulle sa contribution à l'histoire quantitative, on pourra toujours le considérer au moins comme un journal intime. »*

1966

“Une histoire modèle”

Essai

Queneau développe la théorie des *« cycles en Histoire »* avec une brillante perplexité. L'interprétation de l'Histoire l'intéressant beaucoup, il tentant de la penser mathématiquement. Il déclare que, *« s'il n'y avait pas de guerres ou de révolutions, il n'y aurait pas d'histoire ; il n'y aurait pas matière à histoire ; l'histoire serait sans objet. Tout au plus existerait-il des annales. La parémiologie l'enseigne : les peuples heureux n'ont pas d'histoire. L'histoire est la science du malheur des hommes »* ; et il pense que celui-ci ne peut cesser qu'avec l'Histoire elle-même. Engagé dans l'Histoire, l'être humain ne trouve apaisement qu'en la racontant, qu'en faisant de la littérature : *« La littérature est la projection*

sur le plan imaginaire de l'activité réelle de l'homme ; le travail, la projection sur le plan réel de l'activité imaginaire de l'homme. Tous deux naissent ensemble. L'une désigne métaphoriquement le paradis perdu et mesure le malheur de l'homme. L'autre progresse vers le paradis retrouvé et tente le bonheur de l'homme.»

Commentaire

Cette méditation d'allure mathématique sur l'Histoire a été écrite dans la période sombre où Hitler occupait l'Europe et une grande partie de la Russie, de sorte que ces propos sur l'Histoire cachent aussi une réflexion sur les malheurs de ce temps-là. Queneau présenta ainsi lui-même son livre : «C'est en juillet 1942 que j'ai commencé d'écrire ce que je voulais intituler, en m'inspirant de Desargues : Brouillon projet d'une atteinte à une science absolue de l'Histoire ; au mois d'octobre, j'abandonnais ce travail, n'en ayant rédigé que les XCVI premiers chapitres.»

On en identifie facilement les sources : d'une part, les *“Leçons sur la théorie mathématique de la lutte pour la vie”* de Vito Volterra ; de l'autre Vico, Brück, William Flinders Petrie, Spengler, auteurs qui ont cru pouvoir discerner des rythmes ou des cycles en Histoire.

Queneau introduisit Patrick Modiano dans les cocktails littéraires que la maison Gallimard offrait rituellement en juin. C'est tout naturellement à lui que le jeune écrivain remit le manuscrit de son premier livre, *“La place de l'Étoile”*.

1967

“Courir les rues”

Recueil de poèmes

“Sérénité”

*Place du 18-juin-1940
la pendule de la gare Montparnasse
au-dessus des ruines
continue à nous dire l'heure
pour quelques jours encore*

Commentaire

C'est un album de croquis où Raymond Queneau, qui y manifestait encore son amour de la ville, tenta de fixer les métamorphoses du Paris des années soixante.

Commentaire sur le recueil

Contrairement à ce qu'il fit pour ses recueils antérieurs (*“Si tu t'imagines”* et *“Le chien à la mandoline”*), Queneau n'a pas rassemblé ici des poèmes épars dont la création se serait étalée dans le temps ; il s'agit d'une composition rapide (un an tout au plus) et concertée en vue d'un recueil, mais aussi d'une manière plus large dans la perspective d'un triptyque, dont *“Courir les rues”* constituait le premier volet : allaient venir ensuite *“Battre la campagne”* (1967) et *“Fendre les flots”* (1968). C'est donc un itinéraire qui s'indiquait, tant à travers un paysage qu'à travers une vie, selon le principe d'une anabase jusqu'aux lieux les plus anciens de la mémoire, si l'on veut bien admettre comme point d'origine la jeunesse havraise de l'écrivain ; comme si, depuis *“Chêne et chien”*, Queneau éprouvait

régulièrement le besoin de dresser un bilan, d'éprouver la distance parcourue de soi à soi par le biais des détours les plus imprévus et les plus buissonniers.

Queneau fut un grand arpenteur des rues de Paris. Ce qui l'intéressait, dans une ville, beaucoup plus que ses monuments, c'étaient les détails : les coins de rue, les boutiques, les plaques sur les maisons, mais aussi les infimes événements de la vie de ses habitants. Ce qu'il nous montre, c'est une cité vue à la loupe : non pas celle que découvrent les touristes, si attentifs soient-ils, mais celle que connaissent les autochtones, jour après jour, d'une saison à l'autre. Il se dégage de ces notes le plus souvent souriantes, mais parfois graves et presque déchirées, une tendresse profonde, un amour véritable des petites gens, de leurs pauvres richesses et de leurs grandes difficultés.

Il sembla reprendre sur le mode poétique la rubrique quotidienne tenue entre 1936 et 1938 dans "L'intransigeant" : "*Connaissez-vous Paris?*". Ce matériau, dont il reste de nombreuses traces dans le recueil, n'en forme pas pour autant le propos, puisque comme le souligne le prière d'insérer de l'auteur : «*Ceci n'est pas un recueil de poèmes, mais le récit d'allées et venues dans un Paris qui n'est ni le "Paris mystérieux" ni le "Paris inconnu des spécialistes". Il n'y est question que des petits faits quotidiens, des pigeons, du nom des rues, de touristes égarés : une sorte de promenade idéale dans un Paris qui ne l'est pas, une promenade qui commencerait à la Pentecôte et qui finirait à la Toussaint, avec les feuilles mortes.*» Les deux axes principaux du recueil sont donc l'observation d'un quotidien anodin et l'apparent désordre des impressions qui sont énoncées sans souci d'une autre direction que celle que la flânerie impose. «*Farrago*», l'un des titres qu'il avait envisagés, insiste d'ailleurs sur cet aspect, puisqu'il signifie «un mélange confus de choses disparates».

Depuis "*Le chien à la mandoline*" se manifestait chez lui un besoin de retour au concret. Aussi l'espace urbain est-il ici morcelé, et comme absorbé, par l'attention à ces «choses vues» qui toutes ont en commun leur manque apparent de substance, leur banalité antihéroïque : c'est une «*ptite mère [qui] écrit aux coeurs malheureux*» ("*Les coeurs malheureux*"), le silence dans une rame de métro qui tombe en panne ("*En cas d'arrêt même prolongé*"), tout un menu peuple d'«*ératépistes*», de chauffeurs de taxi, mais aussi des chantiers de démolition, des façades qu'on ravale, sans qu'on y puisse soupçonner la métamorphose qu'imposait à un réel décevant la poésie baudelairienne du "*Spleen de Paris*", l'antilyrisme de Queneau s'accommodant tout au plus de tendresse et de modestie. Ce parti pris ne va pourtant pas sans ambitions, au compte desquelles figure d'abord cette attention portée à tout ce qui est marqué par la dissémination et la disparition. Il n'est pas question pour autant d'une quelconque nostalgie du temps passé sous les gravats d'un Paris qu'on démolit, mais de la conscience du flux perpétuel du temps, comme l'indiquent l'épigraphe empruntée à Héraclite, mais aussi la place symbolique, au centre du recueil, accordée aux trois pièces "*La Toussaint généralisée*", "*Lundi de Pentecôte*" et "*Genèse XXXII, 24*", tandis que le titre de l'un des poèmes renvoie clairement à la pensée héraclitéenne à travers un jeu de mots : "*Lutèce (Léthé)*".

Au service d'un enjeu proprement métaphysique, ici encore discret mais qui allait se déployer dans "*Fendre les flots*", les jeux de mots et les jeux savants constituent sans doute l'autre dimension du recueil. On croise ainsi quelques célèbres piétons de la capitale : Baudelaire ("*Concordances baudelairiennes*"), Flaubert ("*Défense d'afficher*"), Proust ("*Index Proust*"), Breton ("*Hôtel Hilton*"), Prévert ("*Le Paris de paroles*"). Que ce soit sur le mode du pastiche ("*Rue Paul-Verlaine*") ou du calembour ("*Le Quai Lembour*"), de la litanie ("*Un beau siècle*") ou du croquis rapide ("*Autre temps autres moeurs*"), de l'humour ("*Square de la Trinité*") ou de la compassion ("*Boucherie à la une*"), cette flânerie dans la ville est aussi une flânerie dans les mots et l'Histoire.

En 1967, Queneau écrit des textes sur les peintres Gala Barbisson et Jean Hélion.

Il collabora à "*Éléments de logique mathématique*" de G. Kreisel et J.L. Krivinc.

En 1968, son nom figura dans le Nouveau Petit Larousse.

Il publia :

1968

“Un conte à votre façon”

Texte «combinatoire»

Dans cette sorte de jeu de l'oie, il est proposé au lecteur, le long de vingt et une cases, de choisir d'abord l'histoire qu'il veut se voir dérouler : celle de «*trois alertes petits pois*», celle de «*trois minces grands échalas*» ou celle de «*trois moyens médiocres arbustes*» ; puis de choisir, de case en case, le déroulement qu'il veut lui donner.

Commentaire

Ce texte bref et comique qui se rattache, de loin, aux arts littéraires narratifs mineurs que sont le conte ou la fable, à la manière de la Fontaine et de Grimm, relève en fait des recherches de l'OuLiPo et annonce l'écriture «arborescente» moderne, promise à d'importants développements informatico-littéraires.

1968

“Battre la campagne”

Recueil de poèmes

Commentaire

Dans ce recueil paru un an après “*Courir les rues*” mais sans doute écrit pendant la même période, Queneau usa de la même technique pour décrire le monde rural (qu'il n'aimait pas), ses paysages, ses maisons et ses habitants. Malgré son aversion, la même tendresse, un peu plus ironique peut-être, se dégage peu à peu de ces pages.

1968

“Le vol d'Icare”

Roman de 250 pages

À Paris, vers 1895, quelques romanciers sont en quête de leurs personnages. En effet, il advient parfois à ceux-ci de sortir du manuscrit qui les élaborait et d'aller se promener dans le vaste monde où il leur arrive d'autres aventures. D'autres? ou les mêmes?

Corentin Durendal, personnage d'un roman que son auteur destine à tuer sa femme à coups de hachoir, ne se sent pas, comme on dit, profondément motivé, et préfère, au grand dam de son créateur, prendre le large !

Icare, le jeune héros d'un roman à peine commencé de l'écrivain Hubert Lubert, emporté hors de son manuscrit natal par un fort coup de vent, apparaît brusquement dans le monde réel, et décide de vivre sa propre vie. Commence alors une poursuite rocambolesque dans les rues de Paris puisque plusieurs personnes sont à ses trousses, dont un détective privé, Morcol, engagé par Hubert Lubert. Icare fait la connaissance d'L.N., demi-mondaine qui devient couturière, et qui lui enseigne les agréments de l'absinthe et de l'amour. Il y rencontre aussi d'autres personnages ayant la même origine que lui, échappés de son propre roman (comme sa «fiancée» Adélaïde) ou d'œuvres concurrentes. Passionné par la mécanique, s'intéressant à l'avenir des moyens de transport, il apprend à monter à bicyclette, à conduire les automobiles, et même à piloter une machine volante qui lui est fatale.

Commentaire

Écrit comme un scénario de cinéma, avec des parties narratives presque inexistantes, le texte (où Queneau avait renoncé à ses habituelles jongleries langagières) est composé de dialogues, introduits ou entrecoupés par de brèves «indications scéniques», et l'enchaînement des scènes est abrupt. Il défile à une vitesse extrême, ce scénario de film «parlant» donnant l'impression de sautiller comme une bande de cinéma muet.

Paru huit ans avant la mort de son auteur, le dernier roman de Queneau fut donc bien délibérément le dernier. Il semble qu'au faite d'une œuvre abondante et dense, l'écrivain ait voulu réunir tout ce qu'il savait faire et tout ce qu'il aimait en un somptueux bouquet final : hommage au cinématographe ; condensé du récit et vivacité des dialogues ; présence de personnages fort divers, dont un héros en voie de développement et plusieurs femmes énergiques ; allusion à l'Exposition universelle de 1889, qui rappelle la passion encyclopédiste ; allusions aux impressionnistes et aux coloristes qui rappellent la passion de l'auteur pour la peinture ; affrontement entre des écrivains, qui symbolise la passion littéraire... Si sa signification profonde n'a pas vraiment été élucidée, on peut cependant risquer quelques remarques.

Ainsi, tout au long de l'œuvre, Queneau semble avoir tenté de répondre à la question : «Qu'est-ce qu'un personnage de roman?», qui formait déjà la trame du "*Chiendent*", et qui se trouve ici explicitement posée. Que ceux de son ultime ouvrage soient eux-mêmes des «personnages de romans» n'est certainement pas dénué de sens. En outre, sa première œuvre, "*Le chiendent*", s'ouvrit sur un «être plat» qui prit, peu à peu, de la consistance, au fur et à mesure qu'il accéda à la pensée, tandis que "*Le vol d'Icare*" s'achève sur un être qui, étant sorti de sa condition imaginaire, retourne à l'inexistence en s'aplatissant sur le sol.

On peut également noter que, au moment où, avec la découverte de la «mise en abyme», le «roman dans le roman» devenait une «tarte à la crème», Queneau proposait un «roman sorti du roman». Or il était assez dans son caractère de prendre, à sa façon brillante et discrète, le contre-pied des doctrines à la mode.

Enfin, on ne peut s'empêcher de penser que, derrière le romancier Hubert Lubert qui s'écrie, à la dernière ligne : «*Tout se passa comme prévu ; mon roman est terminé*», le romancier Queneau annonça à ses contemporains : «Tout se passera comme je l'avais prévu : mon œuvre romanesque est terminée.»

Dans ce clin d'œil à "*Paludes*" de Gide, il se mit en scène en tant qu'écrivain dans Hubert Lubert, nom où il n'est pas difficile d'entendre «hurluberlu». Il donna suite, dans le cadre narratif, à ses propres autocommentaires sur la technique du roman ; Icare réfléchit sur la composition du roman dialogué : «*Cette question de technique me tourmente. Est-ce une véritable question de technique ou bien s'agissait-il vraiment de mon existence? Par véritable question de technique, j'entends, par exemple, la division d'un roman en livres et en chapitres, l'emplacement des descriptions, le choix des prénoms et patronymes, l'usage des tirets ou des guillemets pour l'indication des dialogues ou encore des petites capitales pour le nom des protagonistes comme dans les pièces de théâtre imprimées ou les oeuvres de la comtesse de Ségur.*»

1968

“Théorie des nombres-sur les suites s-additives”

Essai

Commentaire

L'œuvre fut présentée à l'Académie des sciences par André Lichnerowicz.

1968

'Fendre les flots'

Recueil de poèmes

Commentaire

Loin de prendre le large et de traverser les océans, Queneau parlait des ports, autre façon de «*courir les rues*», les pieds dans l'eau cette fois, les épaules trempées par la pluie qui tombe à la verticale. Plus directement autobiographique, ce recueil évoque Le Havre de l'enfance, avec ses images délavées, ses souvenirs obscurs, ses portraits de famille, ses clins d'œil à Mac Orlan, ses faits divers. Comme pour les deux autres volets de la trilogie («*Courir les rues*» et «*Battre la campagne*»), la composition du volume s'est faite rapidement (juillet-novembre 1968) et compte exactement le même nombre de poèmes que «*Courir les rues*» : 154. Ainsi s'établit entre les trois recueils à la fois une certaine unité d'écriture par la rapidité de la rédaction et un équilibre numérique, tandis que le nombre 154 pourrait faire éventuellement allusion aux 154 sonnets de Shakespeare, qui, eux aussi composés autour d'un seul thème, en exploraient successivement toutes les variations.

Cette unité thématique, la vie conçue comme navigation accordée au rythme du cosmos, Queneau la définit dans le «*Prière d'insérer*» en la replaçant dans un projet d'ensemble : «*La vie est une navigation, on le sait depuis Homère. L'auteur regarde s'embarquer un enfant dans une ville maritime, il le suit à travers vents et marées, et donne ainsi un complément à "Chêne et chien" ainsi qu'une suite à "Courir les rues" et "Battre la campagne". La première partie du recueil est moins autobiographique que la seconde ; entre les deux se place un intermède de sonnets.*» Si la référence homérique invite à considérer le recueil comme une odyssee personnelle, le titre suppose que cette odyssee obéit à une double dynamique : fendre les flots, c'est en effet, du «*ru initial*» jusqu'à la mer, parcourir avec intrépidité un espace, celui d'une vie, pour lui donner un sens, ce à quoi est consacrée la troisième partie du recueil qui rassemble l'autobiographie sous le signe océanien ; mais c'est aussi les fendre, les séparer comme sont séparées les eaux inférieures des supérieures, pour voir ce qu'il y a en dessous. Or l'immersion ici n'est ni celle du corps ni du regard, mais celle de l'esprit, la visée poétique s'accompagnant chez Raymond Queneau d'une vision dramatique que guette le «zigzag» de la démente dans un océan de mots où se trouve déposée toute une sédimentation d'épaves, d'énigmes et de secrets. Dans ces conditions, aller au fond de la mer, c'est aller simultanément au fond des choses (l'entreprise psychanalytique de «*Chêne et chien*» n'est pas loin, elle est même réactivée dans «*Le boulanger sans complexe*») pour en rapporter des résidus éloquents :

*«Le flot montant amène une drache inconnue
d'où viennent d'où viennent ces débris mouvants
j'y reconnais les trous de ma mémoire perdue
les morceaux musternés de souvenirs latents»*

(«*La drache*»).

Paradoxalement pour qui se réclame de la tradition homérique, le recueil se développe moins sur le mode d'une navigation épico-lyrique, fût-elle celle d'un bateau ivre, que sur une vision microscopique attentive à tout ce que l'océan charrie en matière de rebuts, qu'ils soient flottants, comme le crachat («*Leçon de modestie*»), comme «*les tickets de métro, les cendriers vidés*» («*Où vont les ruisseaux*»), ou engloutis, comme «*la vieille godasse et les carcasses automobiles*» («*Futurs fossiles aléatoires*»). À cet enlèvement qui anticipe une fossilisation personnelle, répond le mouvement même du poème qui arrache l'épave à son destin pour en suspendre la dégradation :

*«Tout ce qui traîne sur le sable sont des souvenirs de ma vie
j'en ai d'autres qui surnagent et j'en ai d'autres en plongée
de ma mémoire controversable je nettoie les coordonnées»*

(«*Les mémorables méprisés*»).

De cette exploration au fond des choses, au fond de soi, le recueil montre à la fois les tourments et l'angoisse, les frustrations aussi, qu'aucun appel vers le large n'apaise, puisque chacun des poèmes-récits proposant voyage ou navigation s'achève sur le constat d'un retour au même («*Le voyage au*

long cours"). Toutefois, là où les recueils antérieurs étaient marqués par une forme de résignation devant la dissolution (voir *'Le chien à la mandoline'*), ici s'amorce un apaisement, voire une certaine forme de sérénité, au sens où d'une part l'existence se rassemble selon un projet qui associe le rythme de la vie à celui du cosmos (on peut retrouver les linéaments d'une architecture astrologique dans la composition de *"Zodiaque"* ou d'*"Épisode"*), et où d'autre part le retour au passé coïncide moins avec une pêche aux souvenirs qu'avec un arrachement. Il s'agit en effet d'*«essayer de s'en sortir»* comme l'indique le titre d'une des dernières pièces alors que, se demandant *«décourageusement»* s'il *«remonte[a] jamais cette pente tragique»*, Queneau affirme néanmoins :

*«Courage courage courage je ne serai pas Sisyphe
je hisserai mon roc du fond de l'océan»*

("Sisyphe").

Dans ces conditions, des multiples métaphorisations possibles que le thème de la mer rassemble (on remarquera d'ailleurs que si l'auteur jouait manifestement dans les deux autres recueils avec les références littéraires, l'intertextualité est au contraire quasi absente dans *'Fendre les flots'*), Queneau retient surtout celle, lustrale, d'une purification : il s'agit en effet de

*«marcher d'un bon pas vers les rives humides
où les sels bienfaiteurs d'abord un peu timides
finissent par briser le monde du purin»* ("L'air de la mer").

En fin de compte, le projet initial de la trilogie se trouve largement dépassé : s'il était d'abord question d'établir un bilan suivant la courbe d'une vie et d'un paysage jusqu'aux lieux des premiers souvenirs pour en chercher la clé, ce travail rétrospectif s'ouvre nettement avec *"Fendre les flots"* sur une quête spirituelle : *«Un voyage obstiné vers un azur plus pur»* ("Cassure et persévérance"), telle est l'ambition toute mallarméenne de cette anabase qui annonce aussi la persévérante recherche d'une *«morale élémentaire»*.

Avec *'Courir les rues'*, *'Battre la campagne'* et *'Fendre les flots'*, Queneau avait donné comme une sorte de bilan de sa démarche poétique. En effet, ces recueils poursuivaient et achevaient une longue lignée de poèmes commencée avec *'Chêne et chien'* et où s'est toujours manifesté cet amour du quotidien qui constitue une de ses plus importantes sources d'inspiration.

1969

'Errata'

Article

Queneau, pratiquant la palinodie, faisant son autocritique, apportant des rectifications et des constatations nouvelles, remet en question le radicalisme de ses théories sur la langue, reconnaissant que ses théories *«n'ont pas été confirmées par les faits»* : *«Rien n'annonce l'écroulement catastrophique du français que je croyais pouvoir prévoir.»* Il minimisa l'importance du *«néo-français»*. Relisant les pages où il distinguait deux langues françaises, il s'était aperçu que le *«français écrit»* s'est *«renforcé»*, notamment et paradoxalement à cause de la télévision, où l'on s'exprime plutôt en français écrit (académique) qu'en français parlé, et que *«du lac Tchad aux rives du Saint-Laurent»*, *«il se parlera une langue française à peu près homogène»*. Il n'hésita donc pas, à la suite de ses relectures de lui-même, non seulement à s'autocommenter, mais aussi à s'autocorriger en toute honnêteté, confirmant ce qu'il écrivit dans sa préface du *'Voyage en Grèce'* : *«Le passé de ces textes étant lointain pour moi-même, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que les opinions qu'ils expriment et les thèses qu'ils soutiennent [...] ne soient plus partagées ou approuvées par leur auteur.»*

Commentaire

Cet article paru en 1969 dans la N.R.F. fut suivi, en 1970, d'un autre dans "L'express" où il écrivit : «*Le français courant se modèle de plus en plus sur l'écrit, et je crois que ce que les puristes n'auraient pu obtenir, les moyens audiovisuels l'imposent. [...] Curieux destin : on ne pouvait guère prévoir qu'on obtiendrait - involontairement - ce résultat grâce à la télévision.*»

Les deux articles furent regroupés dans "Le voyage en Grèce" sous le titre d'"*Errata*".

En 1969, Queneau donna une préface aux "*Oeuvres complètes*" de Pierre Mac Orlan.

1969

"*Picabaj et Bacasso*"

Essai

Queneau exprime son admiration pour le peintre italien Enrico Baj que, comme l'indique le jeu de mots du titre, il compare à Picabia et à Picasso. Parti des taches et du «dripping nucléaire», sa peinture avait évolué vers une figuration violente chargée de satire politique et d'humour.

Le 12 septembre 1970, Queneau fut le témoin de Patrick Modiano pour son mariage avec Dominique Zehrfuss. Mais la cérémonie faillit mal tourner, le témoin de la mariée, Malraux, ayant engagé avec Queneau une conversation de plus en plus vive au sujet d'un tableau de Dubuffet.

En 1971, il démissionna de l'Académie Goncourt.

1971

"*De quelques langages animaux imaginaires et notamment du langage chien dans "Sylvie et Bruno"*"

Article

C'est un texte presque scientifique qui porte sur une oeuvre de Lewis Carroll.

En 1972, mourut Janine, l'épouse de Queneau, ce qui le laissa inconsolable et endeuilla ses dernières années.

Il préfaça l'essai de Renée Baligand, "*Les poèmes de Raymond Queneau : étude phono-stylistique*".

Il publia un article dans une grande revue pour chercheurs, "Journal of combinatorial theory", et :

1972

"*Bonjour Monsieur Prassinos*"

Poème

Commentaire

Mario Prassinos (1916-1985) fut un peintre non figuratif français d'origine grecque de la nouvelle École de Paris. Il fréquenta les surréalistes : les poètes (André Breton, Paul Éluard, René Char et Benjamin Péret) et les peintres (Max Ernst, Salvador Dali, Hans Arp et Marcel Duchamp) avant de

s'éloigner d'eux. En 1944, il se lia avec Queneau, créa pour les éditions de la N.R.F. des maquettes de livres et, en 1946, illustra six poèmes de *“L'instant fatal”*.

1973

“Le voyage en Grèce”

Recueil d'une quarantaine d'articles

Les textes avaient été écrits par Queneau entre 1932 et 1940, et publiés dans différents périodiques, littéraires, comme “La nouvelle revue française” et “Les cahiers du Sud”, ou politiques, comme “La critique sociale” et surtout “Volontés”. Certains étaient de simples notes de lectures, d'autres des textes plus approfondis.

Le jeune écrivain y exprima, et parfois avec alacrité, non seulement ses idées sur la littérature et l'art, mais aussi sur la politique et la philosophie. Les plus notables traitent de l'humour, de la richesse (au sens économique) et, naturellement, de la poésie. Queneau y défendit des positions assez peu conformistes, puisqu'il s'y démarqua à la fois des bien-pensants de son époque et de leurs adversaires, les surréalistes. En effet, il y attaqua assez sévèrement la pratique de l'écriture automatique, qui *«n'a jamais produit soit que des élucubrations d'une répugnante banalité, soit que des "textes" affligés dès leur naissance des tics du milieu qui les pondit»*, et se moqua de l'usage littéraire de l'inconscient, *«cette poche à métaphores dont tout individu serait censé pourvu et qui rendrait l'activité poétique comparable à l'expulsion de la sépia par la seiche»*. Il dénonça *«cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion»*, parce que, selon une argumentation analogue à celle de Valéry, il trouvait l'écrivain classique *«qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît [...] plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête.»* Pour lui, *«le poète n'est jamais inspiré parce qu'il l'est sans cesse, parce que les puissances de la poésie sont toujours à sa disposition, sujettes à sa volonté, soumises à son activité propre»*. Il affirma : *«On a commencé par ne plus appeler poésie que la poésie lyrique, puis un certain lyrisme, puis les éléments incoordonnés de ce lyrisme»* et s'insurgea : *«La poésie ne se réduit pas au lyrisme, encore moins le lyrisme à la métaphore»*, prônant, *«en dehors du petit poème métaphorique»*, le retour à la poésie épique, dramatique, didactique, ou la renaissance de la fable ou de la satire. À l'opposé des courants alors en vogue, il marqua une filiation avec le XIXe siècle, en se référant notamment à Hugo : *«Je ne scandaliserai que les ignorants et les sots en rappelant qu'il existe des genres poétiques ; et que Victor Hugo, pourtant un "maître des métaphores", [...] nous a laissé de convaincants exemples de poésie épique, et de poésie satirique, et de poésie comique, et de poésie dramatique, et de poésie didactique.»*

Il mit en question la «sincérité» en art.

Passionné par les problèmes de langage, il déplorait cependant qu'on y réduisît le champ des préoccupations littéraires : *«On a laissé la science (occidentale rationalisante) envahir le domaine de l'art»*. Il rendait responsable de cette évolution les écrivains eux-mêmes, trop enclins depuis le romantisme à *«déblatérer contre leur art»* et à *«se déguiser en "savants". Le roman devint un document sociologique, une observation médicopsychologique, et les romanciers entrèrent à l'Académie de Médecine»*.

Dans *“L'humour et ses victimes”* (repris de “Volontés”), il critiqua l'humour noir.

Il se moqua des génies méconnus et de la théorie de Lombroso, aujourd'hui désuète, qui faisait du génie un avatar heureux de la folie.

Il défendit la réflexion et le travail, l'application et le savoir-faire, exprimant l'idée que *«le travail du Poète, et du Prosateur, consiste à collaborer à l'établissement, au fondement, au développement et à l'embellissement du langage de ceux qui parlent la même langue que lui»*, déclarant : *«Ce qui compte, c'est l'œuvre, car elle seule est vivante.»* Il expliqua que le chef d'oeuvre est un bulbe d'oignon *«dont les uns se contentent d'enlever la pelure superficielle tandis que d'autres, moins nombreux, l'épluchent pellicule par pellicule»*.

Dans l'article intitulé "*Naissance et avenir de la littérature*", il ne considéra l'autobiographie qu'en tant que matière, ou contenu, ne pouvant exister qu'à travers différentes «*formes*», dont le roman et le poème.

Il releva lui-même la contradiction existant entre sa déclaration de 1938 où il condamnait tout projet d'encyclopédie et son acceptation, en 1954, de la direction de l'"*Encyclopédie de la Pléiade*" : «*On s'étonnera peut-être aussi de me voir qualifier d'absurde l'établissement de nos jours d'une Encyclopédie, alors que je dirige celle de la Pléiade ; je répondrai : à cœur vaillant, rien d'impossible.*»

Commentaire

On discerne ici les linéaments de ce qui allait lui permettre, un quart de siècle plus tard, de fonder l'Ouvroir de Littérature Potentielle.

En 1973, parut "*La littérature potentielle. Créations, récréations, récréations, OuLiPo*", une anthologie collective d'œuvres écrites selon les principes de l'Ouvroir de littérature potentielle.

Queneau traversa alors une période sombre, dont témoigna son journal : «*8 juin : Moi j'ai perdu tout humour*» - «*25 juin : Les travaux dont je note la mise en route n'aboutissent pas. Je préfère donc ne pas les signaler.*»

En 1974, dans son "*Manuel de Saint-Germain-des-Prés*", Boris Vian écrivit : «*Queneau est à l'heure actuelle en France le seul écrivain qui ait à la fois un style, des idées, et une langue uniques ; c'est sans doute trop pour un seul homme.*»

La même année, lorsque parut "*Gros câlin*" sous le nom d'Émile Ajar, Queneau, qui avait lui-même recouru au pseudonyme de «*Sally Mara*», fut soupçonné de s'être dissimulé sous un autre ; mais il cachait, en fait, Romain Gary.

Il publia :

1975

"*Morale élémentaire*"

Recueil de poèmes

Il se compose de trois parties.

La première réunit cinquante et un poèmes de forme fixe, composés de seize groupes de deux mots (substantif + adjectif), séparés par sept vers libres ne dépassant pas cinq pieds, et hiératiquement disposés dans la page. Leur inspiration présente un caractère assez autobiographique, puisqu'ils évoquent différents moments de la vie du poète, des personnages, des lieux et des événements qu'il a connus.

La deuxième et la troisième parties sont de courts poèmes en prose. La deuxième en compte seize, qui évoquent les phénomènes naturels et l'Histoire. Elle sert, en quelque sorte, d'introduction, ou de préparation, à la troisième qui compte soixante-quatre poèmes qui entremêlent les différents aspects de la Création universelle et le monde personnel de Queneau, dans lequel se mêlent à leur tour sa vie et son œuvre.

À la fin, se retournant vers la révolution accomplie de son temps, il écrivit : «*On peut alors regarder avec satisfaction le parcours accompli. Pour en arriver là, il aura fallu remuer ciel et terre.*»

Commentaire

Après "*Exercices de style*" et "*Bâtons, chiffres et lettres*", c'était le troisième ouvrage de Queneau à emprunter son titre à des livres ou des expressions se référant à l'école primaire en France au début du siècle.

Le recueil, où se déploie magnifiquement un courant plus souterrain, plus grave et plus secret, celui de la méditation, a d'abord passé pour le plus énigmatique de Queneau qui y montra ses hautes préoccupations esthétiques et spirituelles à la fin de sa vie, son intérêt pour la philosophie orientale. On n'y retrouve pas l'auteur brillant et narquois qui jonglait adroitement avec la langue pour en tirer des effets inattendus, drôles ou saisissants. Pourtant, une fois révélé le secret, au reste peu ténébreux, de sa fabrication. on est en droit de le considérer comme une sorte de «testament poétique».

Les poèmes de la première partie se rapprochent du «liu-shi» chinois, qui a été illustré par le poète chinois Li-Po. Mais Queneau appela cette forme fixe «*lipolepse*» (de deux mots grecs signifiant «je laisse» et «je prends»), trente-deux mots étant répartis en quinze vers (un de plus que le sonnet). Elle possède une force d'évocation qui tient sans doute à sa formidable densité, mais aussi au caractère musical apporté par le martèlement sonore des bi-mots.

Les poèmes de la troisième partie suivent, dans l'ordre, les soixante-quatre «koua» (ou thèmes) du «*Yi-king*», le «*Livre des changements*», le grand livre de la sagesse chinoise. Ils ont donc des significations profondes et pouvaient étayer l'hypothèse de la recherche d'un véritable ésotérisme, où l'«*arithmomanie*» servirait un symbolisme transcendantal. Ce sont eux qui justifient le titre du recueil, puisqu'il s'en dégage des règles de vie, c'est-à-dire une «*morale*», que le poète a tirée d'une longue réflexion sur les «éléments».

«*Morale élémentaire*» fut la dernière œuvre de Queneau parue de son vivant. Ses premiers lecteurs pouvaient l'imaginer, car c'est ce que leur laissaient entendre les deux phrases sur lesquelles se clôt cet émouvant recueil : «*On peut alors regarder avec satisfaction le parcours accompli. Pour en arriver là, il aura fallu remuer ciel et terre*».

Certains y voient le sommet de son œuvre.

Queneau continuait à participer régulièrement aux séances de l'OuLiPo.

En décembre 1975 parut un cahier de L'Herne qui lui était consacré.

Il publia, dans la «Bibliothèque oulipienne» :

1976

«*Les fondements de la littérature d'après David Hilbert*»

Essai

C'est une application des mathématiques à la littérature.

Commentaire

David Hilbert est un mathématicien allemand, souvent considéré comme l'un des plus grands mathématiciens du XXe siècle. Il a créé ou développé un large éventail d'idées fondamentales, que ce soit la théorie des invariants, l'axiomatisation de la géométrie ou les fondements de l'analyse fonctionnelle (avec les espaces de Hilbert).

Le 25 octobre 1976, Raymond Queneau mourut à Neuilly-sur-Seine, à l'âge de soixante-treize ans. Il fut enterré, comme l'avaient été ses parents, dans le vieux cimetière de Juvisy-sur-Orge.

On publia encore après sa mort :

1981

“Contes et propos”

Recueil de textes

Ce sont surtout des textes de fiction («*texticules*», nouvelles, début de roman, pièce en deux actes) précédemment parus en plaquettes à faible tirage ou en revues, donc à peu près introuvables. Ces textes s'étendent sur toute la vie de leur auteur, puisque le premier fut écrit en 1922 et le dernier en 1973. Ils reflètent, d'une manière assez frappante, tout à la fois la diversité des talents de Raymond Queneau et la remarquable constance de ses conceptions littéraires.

On y retrouve en particulier : “*Un cheval troyen*” - “*À la limite de la forêt*” - “*Une trouille verte*” - “*En passant*” - “*Un conte à votre façon*” - “*De quelques langages animaux imaginaires et notamment du langage chien dans “Sylvie et Bruno”*”.

1986

“Journal 1939-1940”

Commentaire

Raymond Queneau y révéla en particulier son intérêt pour la sagesse orientale et la non-activité du Tao.

1986

“Philosophes et voyous”

Article

C'était le texte complet dont une partie seulement avait été publiée dans la revue “Les temps modernes” en 1951.

Queneau y ironise sur sa propre démarche : «*Nous avons réussi à créer des problèmes là où il n'y en avait pas, ce qui est éminemment philosophique, et, de plus, nous nous acharnons avec tant d'emphase à ne les point résoudre et à bien embrouiller les données que nous devons être certainement sur le point d'atteindre à la véritable ampleur philosophique*». D'affirmation en contre-affirmation, il égare son lecteur en analysant en philosophe le rapport voyou / philosophe ; en s'en moquant en voyou ; en se dégageant de cette moquerie même, niant la «*voyouterie*» que «*quelques lecteurs bien imbéciles*» pourraient y voir. Après avoir démonté l'ambition anti-bourgeoise du philosophe, dont il affirme l'hypocrisie, il dénonce sa prétention de se faire voyou, le «*fort penchant qui entraîne [les bourgeois] du côté voyou : ce que, généralement, on voit moins*». Et il cite explicitement les activistes d'extrême-droite des années 20 et 30 : Camelots du Roy, «*fachistes*» (sic), nazis : «*Gifler des vieillards, casser des carreaux, rosser le guet, brûler des autobus, sont certainement actions particulièrement réconfortantes pour la jeunesse (bourgeoise toujours, bien entendu), d'agréables (et peu dangereux : tant que l'on est au pouvoir) succédant au surinage du pante et au trottoir pour la marmite*». Et il revient sur ses relations avec les surréalistes : «*Et ici je me cogne nez à nez avec le problème affreusement délicat du surréalisme - lorsque scandaleux et virulent*». «*On n'a pas été sans remarquer [...] que le surréalisme [...] au moins en parole, n'était pas sans rapport avec l'activité nazie*». Il insiste pendant quatre pages : «*On a déjà relevé (et ceci depuis que j'ai commencé à écrire cet article, donc ce n'est pas subjectif entièrement, et depuis j'ai repris des relations fort amicales avec Breton, et me suis déclaré plein de reconnaissance pour le surréalisme, et que ceci soit bien dit qu'il n'y a là aucune intention polémique, mais recherche) relevé que Breton avait dit que l'acte surréaliste le plus valable était de descendre dans la rue et de tirer des coups de feu dans tous les sens sur les gens. Acte SS, il faut bien le reconnaître, maintenant que*

nous avons une expérience historique un peu ravivée. Il fait la liste de quelques «voyouteries» surréalistes : Péret insultait des ouvriers au petit matin ; Prévert prenait plaisir à effrayer des vieillards ; Leiris «se réjouissait parce qu'un homonyme avait pissé dans une voiture d'enfant» ; et enfin, rappelant qu'il fut partie prenante dans cette mystification, il avoue : «Je trouvais qu'il n'y avait rien de plus réconfortant que ce fait divers : un homme a les pieds sectionnés par un train ; on le porte sur l'autre voie, un second convoi lui tranche la tête». Il se pose la question : «Comment discerner cela des pitreries, tortures et extravagances hitlériennes?» Comment justifier ces exactions dans leurs effets immédiats? La seule «excuse» des surréalistes, c'est qu'ils ambitionnent le surréel, ils œuvrent dans l'idéal et surtout «en paroles». Mais cela suffit-il à les innocenter? Non, selon Queneau qui reprend des accusations portées ailleurs contre Nietzsche et Sade qu'il juge «puéril et insoutenable» de défendre, au nom du caractère fictif de ses œuvres, ou de leur intérêt intellectuel : «Chaque fois qu'ensuite, on retourne au texte, on ne peut qu'y retrouver la structure prophétisée du nazisme». «Des analogies, même superficielles, demandent explication» : d'où une conclusion sans appel : «Surréalistes et hitlériens étaient tous deux des voyous [...] Entre les manifestations des camelots du roy et des surréalistes, quelle différence?» Pourtant, il cherche à désamorcer la charge polémique de ces interrogations : «Il faut souligner que tout ce que je viens de dire ne participe en rien à une quelconque polémique anti-surréaliste [...] Je tiens à reconnaître ici tout de suite que les manifestations surréalistes ont toujours eu plus de dignité que les bousculades fascistes». Il trouve cependant un trait distinctif entre surréalistes et fascistes : c'est le sérieux qui, selon lui, tient aux prolongements idéologiques des actes et des écrits. À partir d'un commun rejet du poison secrété par la société bourgeoise, l'ennui, nazisme et surréalisme trouvent des pratiques subversives opposées. Selon lui, le nazisme implique qu'on «porte dans ses plaies» l'ennui et «qu'on l'injecte avec des grimaces de non-ennui, et c'est la propagande, et c'est justement le nazisme». Par contre, le surréalisme le rejette et l'exorcise. Sur le thème de l'ennui, «monstre redoutable des existences bourgeoises», il reproche à Breton de confondre l'ennui essentiel, ontalgique, et une «réincarnation du vague à l'âme et de la nostalgie romantique» ; le véritable ennui est «l'ennui massif que l'on ressent toujours, par exemple, lorsqu'on accomplit son devoir et que ce devoir nous apparaît, au fond, une foutaise». À la critique idéologique du surréalisme «scandaleux», il substitue une analyse socio-politique de l'ennui, en montrant comment, selon lui, il est la motivation des agitations voyoues. L'amusement est ainsi le but véritable des groupuscules violents et correspond symétriquement à la jouissance des privilèges de classe de la bourgeoisie : «Le luxe du pouvoir est un amusement, la lutte de la révolution en est un autre». «Quoi de plus passionnant qu'une révolution?» ; dans cette attente, le militant s'ennuie et est ennuyeux, tandis que le bourgeois et le voyou s'amuse. Le succès du nazisme, selon Queneau, tient à ce qu'il parvint à camoufler l'ennui en proposant une «civilisation de voyous» ; Hitler «séduisit par sa voyoucratie» ; la décadence du nazisme commença quand se révélèrent ses aspects «ennuyeux» (!) : la L.V.F., le S.T.O.. Il élargit alors son analyse et explique la N.E.P., le stakhanovisme, Lyssenko, les différents plans quinquennaux, par la volonté d'amuser (!) ; de même, pour Hitler, «les guerres nécessaires, renouvelées, continues». Il généralise son point de vue, retrouvant ainsi le fil de son projet d'ensemble, en développant le caractère ennuyeux de tout système idéologique s'immobilisant et devenant abstrait : le nazisme, la révolution russe, mais aussi les philosophies antiques (il cite Hegel) comme le stoïcisme et le scepticisme, enfin, les religions. C'est Luther qui sauverait le christianisme de «l'effondrement marasmique» en en faisant «une chose pas ennuyeuse du tout» ; puis, «dialectiquement», le protestantisme devint ennuyeux, et Kierkegaard vint..., qui fut «un voyou théologien, alors que Luther fut un théologien un peu voyou» ; Chateaubriand et lui «revenaient au vrai Christ», qui vécut en voyou, fréquentant «les putains et les tôleurs», et s'adonna à sa façon au «scandale surréaliste», en chassant les marchands du temple... d'où son châtement, «justement réservé aux voyous».

La théorie du voyou contre l'ennui a aussi son développement esthétique : la «voyoucratisation» romantique qu'on doit à Chateaubriand : «On transforma les poètes en voyous ; auparavant, on a transformé les voyous en poètes» (Cartouche, Mandrin, Fra Diavolo). Encore embourgeoisé chez Baudelaire, le poète devint absolument voyou avec Rimbaud, qui fut tout naturellement «le grand patron du surréalisme».

La position critique et polémique de Queneau se trouve donc confirmée dans la partie inédite qui, si elle se rattache clairement à la partie éditée par ses thèmes (le voyou, le bourgeois, le philosophe), tient son originalité de la dénonciation virulente de la mystification qui camoufle la connivence entre bourgeois et voyou d'une part, bourgeois et philosophe d'autre part. La formulation plus brouillonne, des négligences de construction et d'organisation, tout dénote une écriture moins surveillée, qui suivrait en temps réel la genèse des idées. On peut penser que certains thèmes polémiques ont pris le dessus. Mais, refusant justement la polémique, qui n'aurait pu être que violente à la parution de la partie restée en attente, il y renonça, ne voulant pas «réveiller de vieilles querelles».

1988

“Lettres croisées 1949-1976 : André Blavier-Raymond Queneau”

Commentaire

Le Belge André Blavier (1922-2001) fut avant tout un érudit d'une curiosité immense, un critique littéraire et pictural ainsi qu'un poète, dont la vie fut bouleversée par sa découverte de Queneau. Il confia : «Queneau m'a permis d'échapper au désespoir et au suicide que j'envisageais dans les années 1942-43 [...] Je ne peux pas dire que j'avais lu tous les livres, mais la chair était déjà lasse, et tout m'ennuyait». Une amitié et une correspondance assidue lièrent les deux hommes. André Blavier fut Satrape du “Collège de Pataphysique” puis élu à l'OuLiPo comme correspondant étranger en 1961. Il fut, en 1976, le créateur du “Centre de documentation Raymond Queneau” de Verviers.

1993

“Traité des vertus démocratiques”

Essai

C'est un ensemble de petits textes concis, isolés les uns des autres, présentés sur des feuillets indépendants, élaborés autour d'aphorismes de style proverbial. Ils proposent un dépassement dialectique de la quête révolutionnaire et de la quête métaphysique. Queneau s'y montre très critique devant la démocratie réelle, mais partisan d'une démocratie revivifiée par la vertu individuelle.

Commentaire

Ce texte, resté inachevé, devait comporter trois temps : «*l'un plutôt historique et laïque, affirmatif et positif*», le second «*plutôt mystique et annonciateur, dialectique*» et le troisième «*métaphysique*». En cela, le “*Traité des vertus démocratiques*” s'inscrit dans la longue réflexion sur l'Histoire menée par Queneau.

La présentation matérielle, le ton catégorique de la définition, le présent atemporel, l'éviction des instances d'énonciation, tout rappelle la valeur universelle de la sentence morale, du texte législatif ou de la maxime sapientiale, à l'instar du “*Tao tē King*” ou de la “*Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*”, entre lesquels le traité tente de jeter un pont idéologique.

Expression d'un traumatisme historique et personnel, ces textes rétablissent le lien entre le militant trotskyste que fut Queneau dans les années trente et le sceptique déstabilisé par les conflits intellectuels ayant précédé et suivi la Seconde Guerre mondiale.

On y lit : «*La Nature, à chaque hiver, détruit pour renaître à chaque printemps... Ainsi la Société ne doit pas craindre de détruire pour passer d'un présent à un avenir / De crainte de stagner dans un perpétuel automne.*»

1996
“Journaux 1914-1965”

Commentaire

Cette publication apporta des éléments nouveaux sur une vie mal connue et moins lisse qu'il pouvait y paraître au premier abord. On put mieux mesurer combien il avait répondu à la mutation de la littérature en son demi-siècle d'écrivain.

Il y écrivit : « *L'humour est une tentative pour décaper les grands sentiments de leur connerie.* »

2003
“Cher monsieur-Jean-Marie-mon fils - Lettres 1938-1971”

Durant toute sa vie, Queneau entretint une correspondance professionnelle et amicale nombreuse, sans que celle-ci prît jamais une dimension vraiment suivie et volumineuse avec tel ou tel de ses interlocuteurs. Il avait peut-être envisagé la publication de mémoires (« *C'est très emmerdant à écrire, mais à relire c'est assez farce, les annales* ») ; mais, ne s'accordant ni l'énergie ni le style d'un chroniqueur, il s'en abstint. Ainsi les lettres qu'il adressa à son fils dès 1938 sont-elles d'un rare intérêt ; ce volume en présente une très large sélection. Queneau y laisse entendre une voix singulière, et jusqu'à présent peu connue, pour exprimer ses sentiments et ses idées, raconter son quotidien et faire part de l'avancée de ses travaux littéraires et éditoriaux. Son ton est libre, confiant, souvent facétieux mais toujours bienveillant. Et le propos, sans sévérité ni hauteur, et moins encore puéril, malgré l'intérêt marqué du père pour les divertissements enfantins de son jeune fils. Raymond et Jean-Marie s'entendaient sur des sujets aussi divers que la peinture, la bande dessinée, l'archéologie, le cinéma et le sport, chacun désirant faire partager à l'autre ses découvertes. De sorte qu'à plus d'un titre le fils fut concerné par la vie littéraire et artistique de son père, s'intéressant à ses lectures, cherchant son enseignement et partageant certaines de ses amitiés, ce qui renforce encore la valeur de leur échange.

“*Cher monsieur-Jean-Marie-mon fils*” complète ainsi la série des textes à dimension autobiographique publiés après la mort de l'écrivain, qui ont fait émerger une foule de détails et d'anecdotes de sa vie.

VUE D'ENSEMBLE

L'homme

Patrice Delbourg le vit ainsi : « Silhouette épaisse, fagotée dans une gabardine mastic, cache-col en cachemire, derrière les épaisses lunettes et le rire étrange, déconcertant, le visiteur ne trouvant chez lui ni la certitude apaisée de l'adulte, ni les jouissances d'un orgueil satisfait. » (“*Les jongleurs de mots*”). Pour Jean Cau, « il portait hublots et, derrière, il y avait deux yeux bleus dont je redoutais, quand l'animal ne riait pas, parfois aux larmes, le silence globuleux. » (“*Croquis de mémoire*”, 1985). Pour Jean d'Ormesson, « Queneau [...] c'était l'ami le plus exquis, le cœur le plus tendre, l'être le plus charmant qu'on puisse imaginer. » (“*Une autre histoire de la littérature française*”). Patrick Modiano, qui, dans “*Pedigree*”, lui consacra deux pages, parla de son rire « moitié geyser, moitié crécelle ». Pourtant, il pouvait aussi montrer une tristesse abyssale, et il disait : « *Vous savez, mes amis, je n'aime pas rire, je suis un mélancolique et je me morfonds* ». Mais on peut ne pas rire, et en rire : peut-être est-ce même la seule façon de ne jamais cesser de rire, de « *pleurire* » !

Le savant

Doté d'une pantagruélique curiosité, il fit preuve d'un insatiable éclectisme, d'une boulimie intellectuelle conséquence d'une constante instabilité. Cette curiosité s'étendit à tous les domaines de la connaissance : la littérature, la philosophie, les langues, les mathématiques (où il se donna une formation poussée), les religions, la psychanalyse, les sciences exactes et humaines, la politique, etc..

La liste des livres qu'il a lus et souvent relus, établie par lui-même, comporte environ dix mille titres. Mais l'essentiel n'est peut-être pas tant le nombre de ses lectures que sa volonté, proprement encyclopédique, d'organiser le savoir, que sa fascination pour le classement, la transmission et le statut des connaissances. Il put satisfaire cette passion quand il obtint en 1954 la direction intellectuelle et éditoriale de l'"*Encyclopédie de la Pléiade*", dont il avait médité le projet depuis 1946. Mais, quand on apprit qu'il préparait une vaste et exhaustive "*Histoire des littératures*", on put croire à une mystification de grand style, à un canular, d'autant plus qu'il citait, parmi les grands poètes, un nommé Tou Fou. Cependant, dans un compte rendu paru dans "Le monde" le 22 août 1956, Émile Henriot se montra admiratif : «Le savoir de M. Raymond Queneau est confondant. Depuis Pic de La Mirandole personne, je crois, n'a pratiqué son «*de omni re scibili et quibusdam aliis*» avec plus d'aisance et de plénitude que le spirituel auteur de "*Mon ami Pierrot*", d'"*Exercices de style*" et de "*Si tu t'imagines, fillette, fillette*"...» Pragmatique, il s'efforça de donner à son «*relativisme encyclopédique*» une figure éditoriale tangible, qui répondît, de façon méthodique et non systématique, aux préoccupations d'une génération ; qui pût guider ses choix, ses jugements, en connaissance de cause («*Le principal fruit de la méthode scientifique (et donc de l'entreprise encyclopédique) est la lucidité.*») ; qui restât ouverte sur l'avenir en préparant le lecteur aux développements probables ou imprévisibles de la connaissance en n'éluant aucune incertitude, aucune zone d'ombre, aucune contradiction (il écrivit : «*Le lecteur apprendra à ignorer, à douter*», envisagea même d'achever la série par un volume sur l'illusion, l'erreur et le mensonge, étant donc, de toute évidence, partagé entre le sérieux de l'"*Encyclopédie*" et la plaisanterie du Collège de 'Pataphysique).

Il fit encore de la peinture, et fréquenta assidument les salles de cinéma, n'y allant jamais moins de trois fois par semaine, le septième art devenant ainsi une passion qui le requit de mille façons et prit une grande importance dans son œuvre.

Le linguiste

La curiosité de Raymond Queneau s'est appliquée avec le plus de constance et de pénétration au langage. Participant de ce qui fut la grande caractéristique du XXe siècle, l'attention qu'on y a porté au langage, le refus, par tout l'art moderne, de l'usage traditionnel qui en est fait, la dénonciation du dépérissement de l'imagination qui en résulte, la prétention d'en identifier la formulation à la pensée même et d'y trouver les ressources les plus vives de l'esprit nouveau, il mena une longue réflexion sur lui à travers mathématiques et poèmes, langues étrangères et romans, pictogrammes et philosophie, le remit en question en pensant qu'à l'instar des mathématiques, il doit être à chaque instant un objet d'expérience, un champ d'application, un territoire illimité d'exploration. Animé d'une véritable passion pour la philologie, ce fou du langage revendiqua pour lui la liberté.

Aussi, critiquant le français écrit qu'il jugeait sclérosé, étudiant de façon approfondie le parler populaire, il fut amené au sentiment de la nécessité d'une révolution linguistique, d'une revivification du français écrit par un savant travail sur le parler populaire, s'engagea dans l'entreprise de redonner à son pays une langue vivante, milita longtemps pour un «*néo-français*» dont les structures seraient simplifiées.

Pour le vocabulaire, se plaçant dans la grande tradition rabelaisienne et poursuivant la révolution romantique, il adopta des mots du registre populaire ; il déforma et transforma, parfois de façon burlesque, des vocables, parlant ainsi de «*l'adultenapping*» qui serait justifié puisqu'il y a le «*kidnapping*», le jeu obéissant donc toujours à l'impeccable logique d'une linguistique de fantaisie ; il francisa des mots étrangers, surtout anglais, «*western*» devenant «*ouesteme*», «*blue-jeans*»

devenant «*bloudjinnzes*» puis, poétiquement, «*djinns bleus*», «*knock-out*» devenant «*queneau-coutte*». Il inventa des néologismes, par exemple par la dérivation à partir de sigles : «*ératépite*» pour «*employé de la R.A.T.P.*», «*céhéresses*» pour «*C.R.S.*», «*achélème*» pour «*H.L.M.*».

Il prétendit simplifier l'orthographe en la rendant aussi phonétique que possible, «*voiture*» devenant «*houàture*» ; il créa même des amalgames syntagmatiques, Saint-Germain-des-Prés devenant «*Singermindépré*», «*Stèphe se tut, et Sthène aussi*» devenant «*Stèfstu esténoci*», «*d'où qu'ils puent donc tant*» devenant «*doukipudonktan*», ce qui permet de constater que cette phonétisation syntagmatique, qui a fait sa célébrité, aboutit parfois à un hermétisme qui appelle une traduction en «*ancien*» français ! Et, à l'inverse de sa volonté de simplification, il tint à des coquetteries, écrivant «*contre-pettererie*», «*insanciabes*», «*mammut*», «*sculteur*», «*l'onzième*» ; protesta contre des usages qui lui paraissaient arbitraires, refusant ainsi l'«*x*» du pluriel et écrivant : «*chevaus*», «*caillous*», «*genous*», «*chous*», «*oeils*» ;

Pour la syntaxe, il essaya de rendre la souplesse, la diversité, les habitudes du français parlé, mais s'amusa aussi à des hardiesses de conjugaison : «*Il serva, on trinquit*». Il proposa un «*point d'indignation*» qui n'est autre que le point d'exclamation renversé.

On constate donc qu'amateur de jeux linguistiques, il se livra à une exploitation ludique de toutes les ressources du langage, ce qui fait que sa langue surprend souvent le lecteur qui doit être constamment sur le qui-vive, son active collaboration étant exigée par un art qui est de type cryptographique. Pour John Updike, «*Raymond Queneau fut le plus savant et joyeux des modernistes expérimentaux* ». («*Navigation littéraire*»).

L'écrivain

L'évidente importance de l'interrogation sans fin sur le langage de Queneau, de ses recherches et de ses découvertes langagières qui furent la matrice de son œuvre, ne doit pas faire négliger ses exceptionnelles qualités d'écrivain. D'ailleurs, les feux d'artifice de la jonglerie verbale n'éclatant qu'ici et là, et sa langue étant, la plupart du temps, mesurée, simple dans ses articulations, belle dans ses cadences, son style ne réside pas tant dans une utilisation systématique des libertés et des truculences du français parlé comme de la recherche formelle la plus poussée, que dans la façon nuancée dont il introduisit ce français parlé dans une langue très soignée et presque académique. Cet apport syntaxique et lexical enrichit naturellement le matériau initial dont il disposait, mais lui permit aussi de multiples possibilités de rupture de ton, procédé qu'il affectionnait. Orfèvre du langage soucieux surtout de recherches formelles, il transcrivit moins le «*néo-français*» tel qu'on le parle qu'il inventa un idiolecte d'une singulière saveur où archaïsmes, tournures savantes ou précieuses, trouvailles linguistiques de tout genre, font, avec l'argot et les syntagmes figés du parler quotidien, un étrange ménage.

Et, s'il pratiqua une écriture savante et concertée, il passa son temps à se relire, mais à se relire dans l'élaboration de son œuvre, à se livrer à un perpétuel autocommentaire, comme pour exorciser les scrupules incessants qu'il avait sur sa propre écriture. D'où un souci du détail, qui n'est pas étranger à son esprit scientifique. Il y avait chez lui une obsession : rester maître du jeu, de l'écriture, de la structure des romans comme des poèmes, travailler sans relâche. La consultation des dossiers de genèse montre qu'il reprenait, corrigeait sans cesse ses brouillons, considérant l'écriture littéraire comme un artisanat. Il s'observa en train de lire et d'écrire, se lut lui-même en tant que personnage écrivant, et en tira quelque chose de nouveau sur le plan littéraire.

Dans ses entretiens avec Georges Ribemont-Dessaignes et avec Georges Charbonnier, il s'est expliqué sur certaines de ses productions, mettant en avant son originalité, sa marginalité, sa volonté de renouveler l'écriture littéraire, évoquant l'élaboration, la genèse, la construction, l'architecture de ses œuvres.

Poète, romancier, essayiste, collaborateur à divers journaux et revues, traducteur, auteur de préfaces, postfaces et autres commentaires relatifs à des auteurs ou des sujets très divers, directeur de collections, il fut le créateur rigoureux d'une œuvre abondante et variée, habitée par l'humour et la cocasserie tout en étant soumise à un formalisme savant. Pourtant, comme il se défiait de l'affect, de l'impulsion, de l'inspiration romantique qui trompe le poète, s'épuise, égare «*l'esprit dans le*

bavardage et le bredouillement», de l'inconscient (ce qui l'aurait éloigné d'un certain surréalisme un tant soit peu vaticinant), il leur opposait le sérieux du travail qui doit se faire sur le langage. Celui-ci étant un don inexplicable, il ne s'est pas efforcé de percer ce mystère, s'est installé dans ce «privilege» de l'artiste. Mais, estimant que ce don ne suffit pas, il voulut, par le travail, lui donner un sens. Pour celui qui décréta que *«c'est en écrivant qu'on devient écrivain»*, il fallait que l'acte d'écrire soit subordonné à des règles, par lesquelles la rigueur du mathématicien servirait de tremplin à la fantaisie la plus débridée. L'écriture devant selon lui procéder d'un postulat dont on explore toutes les implications, la notion d'exploration jouant un grand rôle dans son art, il fut, en 1960, l'un des membres fondateurs de l'OuLiPo, puis un oulipien actif et inventif.

Le poète

Raymond Queneau s'est toujours su poète. La plupart des poèmes non publiés retrouvés après sa mort en 1976 avaient été composés au cours de son adolescence. Et il continua à en écrire, son activité poétique était loin d'être une démarche secondaire.

Même s'il avoua ne pas concevoir une poésie qui ne serait pas *«orale»* (*«L'aspect oral de la poésie me paraît essentiel. Je ne conçois pas une poésie faite seulement pour être "vue" écrite, c'est-à-dire qui soit illisible à haute voix, autrement dit encore qui n'ait aucune vertu auditive, sans rythme de quelques nature qu'il soit»* [*'Conversations avec Georges Ribemont-Dessaignes'*]), cette poésie accepta toutes les formes de la poésie traditionnelle régulière (le sonnet, l'alexandrin, l'octosyllabe, le découpage en «chants», etc.), et il utilisa les procédés de la rhétorique classique.

Sa formation mathématique ne nuisant pas à son sens du poétique, ses poèmes furent parfois bâtis sur des combinaisons savantes de chiffres. D'ailleurs, pour lui, on ne peut réduire la poésie à l'image, propice au lyrisme, et il condamnait l'idée que toute poésie ne peut être que lyrique.

Le romancier

Sa fantaisie ne pouvant s'exercer que par rapport à des règles, face au roman, genre libre par excellence, Queneau s'imposa les règles qu'il ne trouvait pas, considérant l'arbitraire des contraintes comme un moyen d'inventions infinies, car elles sont à la fois desséchantes et magiques. Ces contraintes, en minant les formes convenues, contribuaient à la déstabilisation des genres littéraires.

Il refusa de raconter des histoires *«à tort et à travers»* et conçut des architectures dont cependant aucun lecteur ne prend conscience ; il en parla en utilisant la métaphore de l'échafaudage *«qu'on enlève [...] une fois que la construction est terminée»*, cette construction étant souvent cyclique. À Georges Charbonnier, il déclara en 1962 : *«Mes premiers livres étaient conditionnés par des soucis d'ordre, je ne dirai pas mathématisant, mais arithmomaniacal, et aussi par un souci de structure. Ensuite, je pense que je me suis dégagé de cette arithmomanie tout en conservant ce souci de structure. [...] Après m'être imposé des règles, j'ai pris certaines libertés, et puis si je trouvais que l'effet, que le résultat n'était pas satisfaisant, j'y faisais des accrocs ; j'y faisais des modifications... fondées simplement sur mon jugement subjectif.»* Il affirma encore : *«Je sais en principe ce que j'ai à dire, et ce que je veux dire, seulement je veux le dire de cette façon-là et avec cette structure, cette armature qui me paraît apporter une rigueur plus grande à ce qu'on a l'intention de dire, de façon que cela ne s'écoule pas comme ça, à droite et à gauche, d'une façon informe.»*

Et pourtant rien ne donne plus le sentiment de l'écriture buissonnière que ces romans, car l'intrigue dérisoire ne requiert pas profondément le lecteur. Souvent farfelu, le récit progresse lentement, sinueusement, interrompu par mille et une digressions, car il pratiqua volontiers l'intrusion d'auteur, prenant la parole, commentant ironiquement l'action, façon de la minimiser un peu plus encore, posant, à sa façon discrète et généreuse, des questions au lecteur pour lui apporter non pas un *«supplément d'informations»*, mais un plaisir de plus, celui de la réflexion sur la littérature et du retour sur soi. Ainsi, il renonça à la facilité du roman «illusionniste» ; il attira l'attention sur le travail de l'écrivain ; il fit courir, d'un livre à l'autre, cette question : *«Qu'est-ce qu'un personnage de roman?»* ; il mit en garde le passant trop pressé, l'engageant à peler patiemment ses ouvrages comme des oignons pour en dégager les couches de sens successives. Mais le romanesque prit toujours le

dessus, grâce à ses héros et à leurs passions, à la vivacité de son style et à ses dialogues adroits, à ses malices et à ses coups de théâtre.

Il a écrit deux sortes de romans : ceux qui développent un sujet linéaire, comme "*Odile*", "*Un rude hiver*", "*Pierrot mon ami*", "*Zazie dans le métro*", et ceux qui mêlent plusieurs intrigues, lesquelles s'y poursuivent indépendamment les unes des autres, mais se recoupent parfois pour la surprise et le bonheur du lecteur, comme "*Le chiendent*", "*Les enfants du limon*", "*Les derniers jours*", "*Saint-Glinglin*", "*Les fleurs bleues*". Comme il ne voyait pas de différence entre la poésie et la prose, comme il joua du télescopage des usages littéraires, il put, dans ses romans, utiliser la prose ou les vers, comme dans "*Le chiendent*", ou les deux, comme dans "*Saint-Glinglin*".

Avec un art romanesque d'une extrême complexité, il a ainsi peu à peu constitué un univers parfaitement original, immédiatement reconnaissable, où la banalité du quotidien se mêle au merveilleux car ses romans sont des alliances de poésie et d'humour.

Ses décors :

Ses romans nous donnent de la réalité ambiante une représentation toute différente de celle à quoi se résignent les écrivains traditionnels.

Il peignit la ville-et-banlieue, avec ses transports en commun (le bus d'"*Exercices de style*", le métro de Zazie) qui permettent de faire mille rencontres étonnantes, d'assister à tant d'événements surprenants ; avec ses lieux de socialité chaleureuse (les cafés), de solitude rêveuse (les cinémas), de méditation intriguée, parfois inquiète, sur la nature humaine (la rue, la fête foraine). Par contre, la nature, la campagne lui inspiraient une sainte aversion.

Ses personnages :

Dans ses premiers romans, il s'agissait toujours pour lui de remonter dans son passé, de réécrire un «roman familial». Mais il a encore nourri les autres d'éléments autobiographiques.

Il créa des personnages dont la simplicité typologique se confirme par leur récurrence d'un roman à l'autre.

Il décrivit avec force et tendresse des femmes qui sont souvent les éléments moteurs des romans qu'elles habitent, et c'est presque toujours à l'énergique obstination de ces épouses-mères, de ces médiatrices, que les hommes (maris ou amants) doivent leur salut.

Ceux-ci, au premier abord, n'ont rien de bien remarquable : de modeste origine, un peu en marge, bizarres, lunaires, dédaigneux des biens matériels, ne calculant guère, dépourvus d'ambition, voire de désirs, un tantinet immatures, dépourvus de romantisme, ils se satisfont de petits bonheurs éphémères et, chez eux, la frustration ne tire guère à conséquence, de même que leurs chagrins ne se gonflent jamais en drames. S'ils sont essentiellement mus par leur instinct, ils sont généralement étrangers à la plupart des passions humaines qui font de la société une jungle. Vivant dans l'instant présent, ils rêvent leur vie plus qu'ils ne l'accomplissent ; d'ailleurs, rêve, réalité, ils ne font pas vraiment la différence. N'ayant aucune avidité, ils tendent naturellement à se replier sur eux-mêmes dans la contemplation et l'immobilité. À ces êtres indéterminés, dont les traits ne sont pas fortement accusés, dont les passions sont plutôt tièdes, auxquels il put faire faire ce que bon lui semblait, qui évoluent grâce à leur malléabilité dans des milieux populaires mais subtilement fantomatiques, il fallait peu de chose pour qu'ils se dissolvent. Il leur arrive de faire souffrir autrui, mais c'est sans véritable méchanceté, comme par inadvertance.

S'il opposa les «bons» aux «méchants», ceux-ci sont sans envergure : ce sont plutôt des médiocres dont les entreprises font généralement fiasco, des comiques que l'inconscience et la vanité égarent, dont, le plus souvent, l'ambition se borne à vivre en parasites aux basques d'autrui. Les «bons» sont plus complexes. Au-delà d'une affabilité et d'une obligeance, somme toute assez répandues, ils nourrissent une nostalgie, plus rare celle-là, de la sainteté, qui gouverne toute leur existence, ce qui fait qu'ils découvrent alors les difficultés de l'entreprise. Généralement, ils y échouent, ce qui légitime la circularité du récit : il ne peut guère aboutir qu'à son point de départ. Mais, indifférence, scepticisme ou sagesse, ils assument sereinement leur échec qui, d'ailleurs, confirme cette intuition primordiale : ce n'était pas la peine. La dernière phrase de "*Pierrot mon ami*", c'est : «*Il se mit à rire.*» Le rire est en effet ici l'alpha et l'oméga du savoir et peut-être le critère de la sagesse.

Par rapport aux prétendus philosophes qui pensent trop et trop fortement, et ne réussissent guère qu'à se perdre dans le labyrinthe du savoir, les vrais savent rire, se détacher, car, finalement, ils «s'en foutent» ; à travers le rire, ils accèdent aux certitudes mesurées et stables qui permettent à chacun, somme toute, de «cultiver son jardin».

Par leur naïveté, leur gentillesse, ils évoquent ces figures à la fois désarmées et désarmantes de la commedia dell'arte (Arlequin, Pierrot...) ou du cinéma burlesque américain (Charlot, Harold Lloyd, Harry Langdon, Harpo Marx, etc.). Ils appartiennent aussi à la famille de ce qu'on appela, dans les années 1960, des «antihéros».

Le penseur

À travers ses poèmes, ses romans, comme ses essais, se dessinent différents aspects de la pensée de Queneau.

Aimant admirer, l'écrivain salua ceux qu'ils considérait comme ses maîtres : Flaubert, Joyce, Faulkner, Céline. Il écrivit de nombreuses préfaces. Il mena même en 1956 une enquête sur «*la bibliothèque idéale*». Quand il trouvait bon un livre, il s'enthousiasmait, et le défendait avec générosité. À l'occasion, il souligna les rencontres, cita Éluard, fit au passage une allusion à Marguerite Duras. Mais, s'il rencontra trois mouvements littéraires de première importance : le surréalisme, l'engagement sartrien et le Nouveau Roman, il ne s'est laissé troubler par aucun d'eux, ne s'engageant vraiment qu'avec l'OuLiPo.

S'il donna, du monde qui l'entoure, une vision résolument personnelle, son œuvre fut cependant profondément insérée dans son temps, et même dans chaque décennie. «Pour moi, il est un rare exemple de sage de notre temps, toujours à contre-courant», a pu écrire Italo Calvino.

Lecteur attentif de Hegel, de Vico, de Spengler, de Volterra, il s'interrogea sur l'Histoire. Et il fut le témoin d'un demi-siècle de bouleversements historiques et politiques, au cours desquels, subissant banalement les pressions de l'âge et des événements, surtout l'avènement des totalitarismes, il passa d'une pensée de gauche révolutionnaire à un détachement plus grand à l'égard de la politique. Mais, même s'il collabora à "La Critique sociale" de Souvarine et appartint un temps au "Cercle communiste démocratique", il fut fort éloigné d'affirmer un sens de l'Histoire. En 1950, il ne lui échappa pas que, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, Fernand Braudel avait lancé quelques pavés dans la mare de l'historiographie traditionnelle tissée de menus événements dont l'importance réelle est inversement proportionnelle au caractère spectaculaire (d'où les propos, dans "*Les fleurs bleues*", sur «*l'histoire universelle*» et «*l'histoire événementielle*», «*la micro-histoire*»). La seule Histoire qui méritait à ses yeux intérêt, c'est celle des mutations et des inventions, le feu, la roue, l'atome. Mais pour quel destin? Bien malin qui pourrait y répondre !

Cela ne l'empêcha pas de s'engager publiquement à plusieurs reprises en faveur des opprimés ou censurés, politiques ou intellectuels.

Mais transparut son pessimisme social. Si la civilisation, c'est la naissance de l'individu, l'individualité est fragile, problématique ; un rien suffit à remettre cette émergence en cause. Ainsi, dans "*Saint-Glinglin*", il présenta, d'une façon pour le moins ambivalente, les grandes foules citadines, les comparant aux bancs de poissons où il est impossible d'échapper à son destin de poisson. Vue par lui, la foule ramène l'individu à ce grouillement caractéristique des espèces élémentaires car, au milieu du «banc» humain, l'individu le plus frotté de civilisation retrouve bien vite l'animalité primordiale de son espèce.

Son oeuvre est marquée par la nostalgie de l'innocence qui, seule, permet de franchir la frontière qui sépare la vie réelle de la vie rêvée, la seconde n'étant pas, à ses yeux, de moindre valeur que la première. Mais ses premiers romans faillirent être envahi par l'angoisse du temps, l'angoisse existentielle, qui se manifesta bien plus spontanément dans nombre de ses poèmes. Il écrivit ensuite d'autres romans qui ne se prennent pas au sérieux, mais expriment pourtant une inquiétude : celle d'un homme qu'aucune réponse ne parvient à satisfaire. Ce n'est pas un hasard si leur auteur se

retrouva dans le "Collège de Pataphysique", «la science des solutions imaginaires et de la conciliation des contraires». L'une des difficultés qui fondent le scepticisme et le relativisme, c'est bien l'impossibilité d'adhérer à une réponse en excluant toutes celles qui la contredisent. Il déclara à Georges Charbonnier : «*Quand j'énonce une assertion, je m'aperçois tout de suite que l'assertion contraire est à peu près aussi intéressante, à un point où cela devient presque superstitieux chez moi.*»

S'il «*botte le train au langage*», n'est-ce pas qu'il n'y a plus rien d'autre à faire avec des mots qui ont donné la preuve de leur inefficacité? Mieux que personne, le philosophe, le mathématicien, l'encyclopédiste qu'il fut put constater la prolifération de langages scientifiques, techniques, dont l'hermétisme semble être le prix à payer pour accéder au réel et avoir prise sur lui. Inversement, le langage courant qui devrait permettre aux humains de communiquer et de vivre ensemble ne cesse de manifester son inadéquation. Régi par le «bon sens», nourri de lieux communs, il n'est au fond qu'un piège. Il voile la réalité. Il n'est bon qu'à nourrir les chimères des êtres et leur folie. Il n'y a donc pas à lui témoigner un excessif respect. À cet égard, son œuvre fut un pur produit de cette crise de confiance des intellectuels envers les mots qui a tant marqué la création littéraire de la première moitié du siècle.

Au-delà des pièges, des miroirs, des énigmes, des différentes strates du langage et de l'humour, d'une virtuosité formelle et d'un malicieux sourire qui servent de parade, on parvient toujours à saisir une angoisse proprement existentielle, et même son désespoir. Son journal et les dossiers abondants qu'il laissa révélèrent des lectures inattendues, un penchant certain pour la religion, des inquiétudes proprement métaphysiques, qui ne manquèrent pas d'infléchir l'étude de l'œuvre : on y chercha alors les traces d'un véritable ésotérisme où l'«*arithmomanie*» servirait un symbolisme transcendantal.

Pour malicieuse que soit son expression, on ne peut oublier que cette angoisse, née dans l'enfance et nourrie par l'Histoire, s'épanouit en même temps que l'existentialisme sartrien, que l'absurdisme beckettien. «*Comment concilier l'absurde et la vie?*» se demanda-t-il face à Georges Ribemont-Dessaignes. «*En vivant absurdement, sans doute.*» Il s'est même posé ces questions : et si l'Être, c'était le Mal? Et si le Bien, fragile, éphémère, était de l'ordre de l'illusion? du Non-Être? Ses personnages font l'expérience du «*nonnête*». Les convives de la noce, dans «*Le chiendent*», se rendent compte que «*l'être cache le néant*». L'être au fond ne peut que manifester sa précarité. Il y a chez lui un héraclitéisme : ce n'est pas que rien ne soit, mais rien n'est durablement. Peut-être est-ce que la positivité, pour être, requiert son envers :

«*À chaque jour sa nuit. à chaque arbre son ombre
À chaque être son Non. À chaque bien son mal.*»

('L'explication des métaphores')

Cependant, cette dénonciation de l'absurdité du monde et de la condition humaine ne l'empêcha d'être à la recherche d'une sérénité, d'une sagesse qui est acceptation de la vie, de la vieillesse en particulier. Il eut une manière de traduire le désespoir qui rappela celle de Jarry, car elle comportait un parti pris de ricanement et un recours au burlesque. Comme le monde est étrangement fait, et qu'il n'y a peut-être rien à y comprendre, mieux vaut donc encore en rire qu'en pleurer. En témoigne, entre mille exemples, cette «*foutaise*» : «*Dieu : le non-être qui a le mieux réussi à faire parler de lui*».

On peut penser que l'œuvre de Raymond Queneau, en mêlant avec virtuosité banalité quotidienne et merveilleux, légèreté et profondeur, fantaisie et rigueur, facéties et préoccupations métaphysiques, malice et gravité, dérision et tragique, cachait, sous l'esprit ludique, un pessimisme foncier qui reposait sur une lucidité attendrie, une obsession de la mort qu'il lui fallait ainsi exorciser.

Destinée de l'œuvre

Cette œuvre insolite, à la fois sophistiquée et accueillante à toutes les catégories de lecteurs, du fait même des apparences qu'elle a revêtues, est à la fois reconnue et méconnue, populaire et isolée. Les succès qu'elle a rencontrés auprès d'un large public, notamment à partir des années 1960, ne

doivent pas faire oublier que, pour Alain Robbe-Grillet, par exemple, Raymond Queneau est, avec Raymond Roussel, l'inventeur d'une littérature française vraiment moderne. Et, pourtant, on ne voit guère qui a pu se réclamer de lui : Eugène Ionesco, qui le vénérât, ou Jean Tardieu, sans doute, mais ils sont de la même génération, Romain Gary caché sous le pseudonyme d'Émile Ajar, Boris Vian et Georges Perec, chacun représentatif d'un moment de la littérature française, mais l'un et l'autre disparus prématurément. La rançon du modernisme sera-t-elle, pour Raymond Queneau, de rester sans postérité?

Et son oeuvre est moins étudiée aujourd'hui que celle des Gide, Proust, Céline, Sartre, Beckett, ou même Ionesco.

Toutefois, en 1983, la revue "Europe" lui consacra un numéro.

En 1985, son nom fut donné à une station du métro de Paris sur la ligne 5, en limite des communes de Pantin et de Bobigny. N'avait-il pas rendu célèbre la R.A.T.P., avec ses "*Exercices de style*" et "*Zazie dans le métro*"?

Il reçut un bel hommage sous la forme du magazine littéraire télévisuel "*Qu'est-ce qu'elle dit, Zazie?*" de Jean-Michel Mariou, émission hebdomadaire diffusée sur FR 3, avec diverses modifications de format, entre 1994 et 1999, souvent tenue pour l'une des meilleures émissions littéraires à la télévision.

Pour Queneau, la langue même est une matière vivante que la littérature doit révéler. La langue parlée doit être entendue à l'écrit.

Gourmand de tout, romancier, poète, essayiste, il souhaitait que rien ne lui échappe. Chirurgien du langage, il a parfois été considéré, à tort et de façon réductrice comme le maître d'une simple dérision. L'alliance de sa fantaisie et de son sens poétique le rend insaisissable. C'est le risque auquel on s'expose quand on fait preuve d'une certaine pudeur ou qu'on refuse de se prendre au sérieux. Son oeuvre semble à la fois accessible et raffinée, divertissante et savante, tragique et absurde.

Quand il mourut, il était le plus inconnu des écrivains connus, car, si la chanson "*Si tu t'imagines*", les "*Exercices de style*" et le roman "*Zazie dans le métro*" lui avaient apporté la popularité, celle-ci était ambiguë. C'est qu'il déconcertait, d'abord par l'extrême variété de son oeuvre : douze recueils de poèmes, quatorze romans, plus de dix volumes d'essais ou de traductions, un assez grand nombre de textes de circonstance (préfaces, catalogues d'expositions, articles critiques et chroniques d'humeur pour différents journaux), tout cela en quarante-cinq ans de publication ; de plus, ce romancier se disait poète, ce poète faisait des mathématiques, ce mathématicien s'intéressait à la linguistique, ce formaliste plaisantin pouvait passer pour un grave métaphysicien, ce satrape du Collège de Pataphysique fut le secrétaire de l'"*Encyclopédie de la Pléiade*" ; enfin, il cultiva le paradoxe d'une oeuvre à la fois populaire et incomparablement sophistiquée, accessible et élitiste, lisible et d'un encyclopédisme réservé à des initiés.

Son refus de la gravité, sa gentillesse et sa modestie l'ont trop longtemps fait prendre pour un humoriste, un fantaisiste, un «rigolo», un simple amuseur, un esprit avant tout ludique. Trop souvent, chez lui, la «*rigolade*», dont se défendait Gabriel dans "*Zazie dans le métro*", a caché l'art ; la virtuosité technique a fait oublier le rigoureux dessein qu'il poursuivait ; et, sous l'humour ou la malice, on n'a pas toujours su voir l'émotion.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, à cette adresse :

andur@videotron.ca.

Vous voudrez peut-être accéder à l'ensemble du site :

www.comptoir litteraire.com