

Raymond Queneau dubitatif et scrupuleux

Le Normand Raymond Queneau a souvent proclamé ses doutes devant l'efficacité du langage (ce qu'il appelle dans *loin de Rueil* « la connerie du langage humain »), justifiant ainsi le fait qu'il n'aimait pas parler : « 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 »¹.

Une anecdote relatée par Jacques Duchateau à propos du Journées Queneau de Cerisy-la-Salle (1960) montre un Queneau silencieux, malgré les sollicitations : « Pendant toute la durée du colloque, Queneau est resté muet. J'étais assis à côté de lui. C'était assez impressionnant, il écoutait attentivement, Albert Memmi notamment, le sommait presque de répondre, Queneau lui souriait. » A la toute dernière minute, il se lança dans un discours abscons sur les sciences, les mathématiques et la poésie. « Quand il eut fini, personne ne dit rien, il n'avait pas répondu aux questions »².

Les doutes de Queneau expliquent en partie ses scrupules, son souci du détail, qui ne sont pas étrangers à son esprit scientifique. Il y a une obsession chez lui : 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. C'est ce que suggère une fameuse phrase de la version « Maladroit » des *Exercices de style* : « C'est en écrivant qu'on devient écrivain ».

¹ *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1962, p. 12.

² Jacques Duchateau, *La colonne d'air*, Ramsay, 1987, p. 182-183

Queneau passe son temps à se relire, mais à se relire dans l'élaboration de son œuvre. Pour le reste, on le sait, comme il tenait scrupuleusement ses carnets de lecture, il lisait beaucoup les autres, mais il ne notait pas les relectures de ses propres œuvres (de ses œuvres achevées). Pour cela, on dispose cependant de quelques textes, articles, essais, entretiens, notamment : *Entretiens avec Georges Charbonnier* (Gallimard, 1962), *Bâtons, chiffres et lettres* (Gallimard, coll. Idées, 1965), *Le voyage en Grèce* (Gallimard, 1973)³, à partir on examinera ce qui est relatif d'une part à l'auto commentaire, d'autre part aux rapports entre relecture et création.

*

L'AUTO COMMENTAIRE

Queneau, comme pour exorciser les doutes qu'il avait sur sa propre écriture, n'a pas systématiquement refusé les commentaires et explications sur son œuvre, et les a même parfois développés, réitérés, modifiés, notamment dans des entretiens avec Georges Ribemont-Dessaignes (1950) et avec Georges Charbonnier (1962).

Il s'est par exemple expliqué sur certaines de ses productions poétiques, et ce qu'il y a de commun entre ces explications, c'est justement ce qui va au-delà du doute et du scrupule, et qui est de l'ordre de la transgression des normes traditionnelles et des thèmes courants de la poésie. C'est dire, par exemple, à propos du *Chêne et chien* (première publication poétique d'envergure, 1937, sous-titrée « roman en vers ») : « J'ai choisi pour cela un sujet qui passe généralement pour ne pas être spécialement poétique, la psychanalyse »⁴. C'est dire aussi, à propos de la *Petite cosmogonie portative* (1950) : « C'est la science envisagée comme thème poétique »⁵. C'est dire encore, à propos de *Cent mille milliards de poèmes* (1961) : « J'ai toujours eu un certain faible pour les combinaisons plus ou moins mathématiques »⁶, et affirmer que l'expérience de *Cent mille milliards de poèmes* est destinée à « voir quelle est la contribution de la combinatoire à l'activité poétique et à la sensibilité poétique »⁷. Expérience

³ Respectivement, dans la suite de ce texte : *EGC*, *BCL*, *VG*.

⁴ *BCL* p. 43

⁵ *Ibid.* p. 47

⁶ *GC* p. 115

⁷ *ibid*

donc, un peu comme celle des *Exercices de style* (1947), dont l'intention avouée (toujours après coup) « n'était vraiment que de faire des exercices », « le résultat, c'est peut-être de décaper la littérature de ses rouilles, de ses croûtes »⁸.

L'originalité, la marginalité ainsi mises discrètement en avant, qui ne valent pas par elles-mêmes, mais par la volonté de renouveler l'écriture littéraire, se perçoivent aussi dans les commentaires que Queneau fait de certains de ses romans, en mettant souvent l'accent sur leur construction, leur architecture, mais aussi sur leur élaboration, leur genèse.

Concernant ses premiers romans, il insiste à plusieurs reprises sur leur technique architecturale. A propos du *Chiendent* (1933), il expliquera en 1937⁹ que le nombre de sections (91, c'est-à-dire 7x13) est précisément déterminé : 91 est la somme des 13 premiers nombres, et sa somme est 1 ; 91 est donc le « nombre de la mort des êtres et celui de leur retour à l'existence » ; en outre, il affirme 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 rappelle qu'il est né un 21 février (3x7) : il y a donc ce qu'il appelle une forme « égocentrique » du roman, et l'autobiographie se cache là où on ne l'attend pas. On peut penser que sous l'esprit ludique se cache une vraie angoisse existentielle de l'écrivain qui accroche son œuvre à des repères tangibles, réputés scientifiques, mais liés aussi à des formes de superstition (comme Bach construisant l'un des thèmes de *L'art de la fugue*, la dernière œuvre, inachevée, sur les lettres de son nom) : l'œuvre artistique comme manière d'exorciser l'obsession de la mort. Et Queneau, en se relisant, insiste lui-même sur ces détails.

Dans le même article de 1937, par la suite, il explicite la structure du *Chiendent* (1933), puis de *Gueule de Pierre* (1934) et des *Derniers jours* (1936), et en tire 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.

⁸ BCL p. 43-44

⁹ BCL p. 29

Ce sont, on le voit, trois incidents propres à provoquer le rire – ou toute autre réaction en sens inverse, selon l'étage où l'on s'agite. »¹⁰

Je pencherais plutôt pour la « réaction en sens inverse », cachée sous le rire éventuel.

Ces explications, Queneau les reprend en 1962, dans ses *Entretiens avec Georges Charbonnier*, mais avec du recul (les scrupules se traduisent chez lui par un auto commentaire sur l'auto commentaire) : il évoque des « préoccupations d'arithmomane » qui lui sont maintenant « un peu lointaines »¹¹, utilise la métaphore de l'échafaudage « qu'on enlève [...] une fois que la construction est terminée »¹², et invoque d'autres auteurs qui ont participé ou participent de ce principe d'élaboration, qui fait du genre romanesque un avatar du genre poétique : Faulkner, Conrad, Butor.

« 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. [...] Ensuite j'ai pris certaines libertés, c'est-à-dire qu'après, je me suis imposé des règles, et puis si j'ai trouvé que l'effet, que le résultat n'était pas satisfaisant, j'y ai fait des accrocs ; j'y ai fait des modifications... fondées simplement sur mon jugement subjectif. »¹³

On constate que Queneau procède par étapes successives dans l'auto commentaire comme dans la création, et qu'il n'hésite pas à se corriger (doutes et scrupules constants). Toujours à propos du *Chiendent*, mais cette fois à propos de sa genèse, plusieurs commentaires se succèdent :

- En 1937¹⁴, il explique que lors d'un voyage en Grèce, réfléchissant à « la lutte entre la catharevousa » (cathareusa, de cathareuô : être pur --> la langue issue du grec ancien) « et la démotique » (le grec moderne actuellement parlé), il a eu l'idée de « rédiger en français parlé quelque dissertation philosophique ». Comme il avait avec lui le

¹⁰ *Ibid.* p. 31-32

¹¹ *GC* p. 48-49

¹² *Ibid.* p. 50

¹³ *Ibid.* p. 53-54

¹⁴ *BCL* p. 16-17

Discours de la méthode, c'est « avec cette idée en tête » qu'il commença à écrire *Le chiendent* (paru en 1933, un an après *Voyage au bout de la nuit* de Céline).

- En 1950¹⁵, il revient sur cette genèse, en la confirmant, mais en y ajoutant qu'il a subi aussi l'influence de Joyce et de Faulkner.
- Un peu plus tard, un nouveau commentaire¹⁶ donne toujours cette référence au traité philosophique en « néo-français », mais bifurque aussi vers le roman et évoque 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 *NRF*, Queneau ajoute un ultime commentaire sur les commentaires précédents, en rappelant qu'il a 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 œuvres 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 sera édité en français en 1948 sous le titre *Le temps des rêves* (non par Queneau). Le personnage de l'observateur que l'on trouve au début du *Chiendent* est, de l'aveu même de Queneau, emprunté à l'observateur de Dunne¹⁷.

Ces corrections progressives dans l'auto commentaire relèvent donc de scrupules successifs. Là où on reste admiratif, c'est lorsque, dans la suite du même article (d'ailleurs intitulé « ERRATA »¹⁸), Queneau s'interroge sur les raisons qui lui ont fait raconter, autrefois, que *Le chiendent* avait pour origine une traduction en « néo-français » du *Discours de la méthode*. Il

¹⁵ « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », *ibid.* p. 42

¹⁶ *Ibid.* p. 59

¹⁷ *VG* p. 220-221

¹⁸ *Ibid.* p. 221-222

s'interroge, et il répond en analysant son évolution sur la question de la langue. Car l'auto commentaire de Queneau porte aussi sur les questions de théorie¹⁹.

Concernant les doutes et les scrupules de Queneau sur ses propres textes théoriques, je m'en tiendrai à des questions de langue (car il y aurait à dire aussi sur les questions relatives à la littérature, la philosophie, l'histoire, la philosophie de l'histoire, les sciences, l'histoire des sciences etc.). Queneau s'est très souvent exprimé sur la question de la langue, ou des langues françaises. Pour résumer :

- Pendant longtemps (dans des articles ou des entretiens s'échelonnant entre 1937 et 1960), il a distingué deux langues françaises, le français académique tel qu'il est enseigné, et la langue parlée, qu'il appelle le « néo-français », et qu'il encourage les écrivains – lui-même au premier chef – à adopter dans leurs œuvres : c'est pour lui le « français vivant », riche de subtilités syntaxiques et de possibilités orthographiques, susceptible d'évoluer et, sous la plume des écrivains, de devenir lui-même une nouvelle langue littéraire (comme lorsque le français a pris le pas sur le latin, etc.).
- Or en 1969 (dans la *NRF*) et en 1970 (dans *L'Express*), deux articles regroupés dans *Le voyage en Grèce* sous le titre déjà cité d'« Errata »²⁰ font des rectifications et des constatations nouvelles : Queneau y minimise l'importance à ses yeux du « néo-français », reconnaissant que ses théories « n'ont pas été confirmées par les faits »²¹. Relisant les pages où il distinguait deux langues françaises, il s'aperçoit 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 ».

Queneau, donc, n'hésite pas, à la suite de ses relectures de lui-même, non seulement à s'auto commenter, mais aussi à s'auto corriger en toute honnêteté, confirmant ce qu'il écrit 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 leurs auteurs »²².

¹⁹ Il y aurait beaucoup d'autres choses à dire sur ce que Queneau a écrit à propos d'autres romans, comme *Odile* ou *Zazie dans le métro*.

²⁰ *VG* p. 219 à 226

²¹ *Ibid.* p. 221

²² *Ibid.* p. 9

Mais il ne se contente pas de se relire, de se commenter et de se corriger : certaines de ses relectures aboutissent à la recreation.

RELECTURE ET CRÉATION

Passons rapidement sur les pages d'essais de Queneau qui sont devenues, après relecture que l'on devine plus qu'attente, des pages de romans. Il s'agit par exemple de l'étude sur les « fous littéraires », effectuée dans les années 1930, qui, faute d'éditeur, a été insérée en partie dans le roman *Les enfants du limon* (1938). Il s'agit encore d'un passage d'article publié en 1935 dans la revue *Le voyage en Grèce*²³ et repris presque tel quel dans *Odile*. Etc. (voir aussi *Les fleurs bleues* et *Une histoire modèle...*). Il y a là bien sûr relecture de l'essai dans le contexte fictionnel. L'auteur utilise volontiers ce que Genette appelle la « métalepse narrative »²⁴ lorsqu'il met dans la bouche de ses personnages des considérations d'ordre technique. Par exemple dans *Le vol d'Icare* (1968), où Icare, qui s'est envolé des pages que le romancier Hubert Lubert était en train d'écrire, s'adonne à la réflexion 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 œuvres de la comtesse de Ségur. »²⁵

On voit bien là comment Queneau fait suite, dans le cadre narratif, à ses propres auto commentaires sur la technique du roman. J'insisterai davantage sur une recreation romanesque à partir de la relecture et du remaniement d'un roman précédent. En 1941, Queneau publie *Les temps mêlés*, roman qui fait suite à *Gueule de Pierre*, publié en 1934. Ces deux romans n'ont jamais été réédités (sauf récemment dans la Pléiade). Pourquoi ? Parce que l'auteur ne l'a pas voulu. Pourquoi ne l'a-t-il pas voulu ? Parce qu'il les a refondus dans un

²³ « Harmonies grecques », *ibid.* p. 56 à 59.

²⁴ *Figures III*, Le Seuil, p. 244.

troisième roman publié en 1948, *Saint Glinglin*. Dans une très courte préface à *Saint Glinglin*, Queneau s'explique sans vraiment s'expliquer : il retrace la chronologie, constate qu'il a changé le nombre de parties, quelques noms, qu'il a pris des libertés orthographiques, mais laisse le lecteur libre de deviner les raisons profondes de ce changement. Il écrit simplement : « Saint Glinglin est une œuvre presque entièrement nouvelle, et, cette fois-ci, terminée ».

Cela dit, on sait que *Gueule de Pierre* et *Les temps mêlés* étaient des romans aux genres mêlés (poésie, narration, théâtre), et l'on peut penser que le souci de 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. En outre, à la différence de ce qui est inhérent à la forme poétique et surtout à la forme théâtrale (qui était dominante dans *Les temps mêlés*), l'instance narrative, dans *Saint Glinglin*, est extérieure à la diégèse. En même temps, un personnage, toujours présent dans le récit, Dussouchel, est à la fois protagoniste et témoin, acteur et observateur (il est d'ailleurs, de son métier, ethnographe). La diégèse est donc assumée par un narrateur extérieur et par Dussouchel, à la fois acteur et lecteur, en tout cas grille de déchiffrement du récit. D'ailleurs, à la fin du chapitre V de *Saint Glinglin*, Dussouchel se présente comme le scripteur (« Dussouchel ferma son carnet de notes et le mit dans sa poche »)²⁶, de la même manière que le poète Louis-Philippe Des Cigales ferme son cahier à la fin de *Loin de Rueil* : dans les deux cas (comme dans d'autres), le personnage est aussi auteur et lecteur, ou relecteur de son propre récit.

Si l'on y réfléchit bien, Queneau, notamment dans la perspective oulipienne (ou pré-oulipienne), passe son temps à se relire pour recréer : les *Exercices de style* relèvent d'une relecture incessante de la même anecdote pour en tirer 99 versions différentes ; dans *Bâtons, chiffres et lettres*²⁷, Queneau donne une traduction en joycien du début de son roman *Gueule de Pierre*, traduction dont il se servira pour le début de *Saint Glinglin*²⁸ : pour lui, bien comprendre *Finnegan's wake* passe par la relecture et la traduction de ses propres écrits.

Et, ce faisant, Queneau s'observe en train de lire et d'écrire, se lit lui-même en tant que personnage écrivant, et en tire quelque chose de nouveau sur le plan littéraire. C'est un peu le

²⁵ *Le vol d'Icare*, Gallimard, p. 112. Voir à ce propos : Franck Wagner, « *Le vol d'Icare* ou la métalepse dans tous ses états », revue des *Amis de Valentin Brû* n° 36/37, 2004, p. 39 et suivantes.

²⁶ *Saint Glinglin*, Gallimard, L'imaginaire, p. 193.

²⁷ *BCL* p. 193.

²⁸ En voici par exemple les premières lignes : « Doradrôle de vie la vie de poisson. Je n'ai jeunet jamais pu inteldigérer qu'on ment on pouvait vivier comme ce la sol dos rê. Fishtre ouïes ! Son aiguesistence sucette mortpope m'astruitte et me cotte, mets ta mortpope 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. A quoi rhum ? Akvarium. [...] »

message livré par quelques vers, entre autres, du poème *Discorde mélodie des travaux d'épandage*²⁹:

« Où donc à quelle époque ai-je connu ce type
à la fois poète et prosateur et tout un
bonhomme à tout faire je m'aperçois alors
que cet individu n'est autre que moi-même
oh dans quelle galère alors je me foutis ».

*

La « galère » dans laquelle Queneau se « foutit », on peut la voir comme l'activité de relecture de soi-même. Les doutes sur le monde et soi-même, les scrupules incessants conduisent l'auteur à se lire et se relire, à devenir observateur comme le premier protagoniste du premier roman, *Le chiendent*, à se mettre en scène en tant qu'écrivain comme Hubert Lubert cherchant dans les pages de son livre ses personnages disparus, dans le dernier roman, *Le vol d'Icare*. Chez Queneau, la relecture de soi est une activité non seulement de commentaire, mais aussi de création, par la mise à distance du langage et de soi-même.

Jean-Pierre Longre, Université Jean Moulin - Lyon 3

²⁹ *Œuvres complètes I*, Gallimard, La Pléiade, p. 829.