

MEMOIRE

pour l'obtention du diplôme d'études supérieures de

LETTRES MODERNES

Auteur:

Claude DAUBERCIES

Jury:

Henri ROUSSEL

Faculté des Lettres et Sciences Humaines de LILLE I

Session de juin 1960

AVANT PROPOS

Le jeu des mots chez Raymond Queneau "n'est pas du tout oulipien!" -défend son auteur, Claude Daubercies, dans une lettre décomposée en divers propositions (adjonction de photos et photocopies de lettres de Queneau), et l'adresse mail de son propre site: lcdaubercies@orange.fr

Il est vrai qu'à l'époque de la rédaction du mémoire, 1960, correspond la création par le même Queneau, du Groupe de Recherche Littéraire, OuLiPo¹, Ouvroir de Littérature Littéraire. Et, Claude Daubercies a l'honneur de participer à son ouverture, à Cerisy-la-Salle, en Normandie, sans en être membre officiel.

- Mais alors, qu'est-ce que *Le jeu des mots chez Raymond Queneau*?

- *Le jeu de mots chez Raymond Queneau*, c'est l'utilisation de toutes les ressources du langage, c'est aussi jeu avec les mots, cela veut dire enfin jonglerie verbale. » - nous répond Claude Daubercies dans ce même mémoire (Partie II, Chap. I., p. 103).

Et il explique: « Le jeu que joue Queneau, c'est celui d'un virtuose du langage: avec dextérité et curiosité, Queneau démonte les mots, les réajuste en édifices dérisoires, les bouscule; il jongle avec les mots. Le jeu de Queneau avec les mots est un divertissement: un jeu formel, gratuit, élémentaire. Queneau joue avec les mots pour le seul plaisir de l'exercice. Queneau a souvent envie de s'amuser et de nous amuser, aussi emploie t-il toutes les ressources de la langue pour parvenir à ses fins ». (Partie II, Chap. I., p. 103)

¹ Selon Jacques Bens, un membre de l'Oulipo, OuLiPo est un « organisme qui se propose d'examiner en quoi et par quel moyen, étant donné une théorie scientifique concernant éventuellement le langage (donc: l'anthropologie), on peut y introduire du plaisir esthétique (affectivité et fantaisie). Et les OuLiPiens, sont des rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir. » *Génése de l'Oulipo 1960-1963*, Jacques Bens, Le Castor Astral, Bordeaux, 2005, p. 49

Afin d'introduire le lecteur à la lecture de ce mémoire et l'inciter, je l'espère, à celle des œuvres de Cl. Daubercies et R. Queneau, je propose de procéder à l'énumération des points communs entre les deux hommes. En effet, offrant au lecteur un aperçu de ce mémoire, du style de Queneau et, par là même, de celui de Daubercies, je propose d'étudier l'influence que l'étude de Raymond Queneau a laissé chez Claude Daubercies.

Pour cela, je procéderai, non pas à la comparaison des procédés auxquels les deux écrivains ont eu recours mais, à l'énumération de ceux-là mêmes, communs aux deux hommes. J'utiliserai, bien entendu, les extraits employés ici pour l'analyse de Raymond Queneau, et j'y ajouterai ceux que j'extrai moi même des œuvres de Claude Daubercies.

En voici la liste chronologique:

1. L'informaticien au jardin, La main à la plume, 1995
2. Crève matin, Bon Albert, 2001, ou 999, à l'aube de rien du tout, Seuil, 2003
3. L'homme qui faisait des boustrophédons, Bon Albert, 2003
4. L'almanach de Georgette, Seuil, 2003
5. Les histoires d'amour de Monsieur Spongexstrate, La Voix du Nord
6. Masques et mots, Encre et Lumière, 2007
7. Je ne suis pas un tarnagas, Éd. Du Chassel, 2007
8. Le bestiaire des invendus de Dieu, 2008

Je n'utiliserai pas les travaux de notre auteur, tel que la thèse dédiée à l'étude de l'humour chez André Frédérique, même s'il eut été intéressant de l'ajouter dans notre étude, le numéro du *Non Lieu* consacré également à André Frédérique (1980), ni les préfaces qu'il rédige à *La grande fugue* et au *Dictionnaire du 2° degré* d'André Frédérique (1995, Cherche midi). J'ajoute, à titre informatif, que Claude Daubercies a rédigé une étude intitulée *Réorienter sa vie professionnelle* (1992, Nathan), et qu'il est sur le point de publier une nouvelle œuvre intitulée *le Jardin de Floriane*.

Un moyen auquel recours fréquemment Raymond Queneau et que l'on retrouve chez Claude Daubercies est la correspondance entre le trait, physique ou caractériel, du personnage et son nom. Ainsi, si dans la *Chiendent* (R. Q.), la vieille fouineuse s'appelle Madame Cloche, ou la fiancé de Clovis Belhôtel, la blonde ivoine, dans *Crève matin* (C. D.), le nom de « moinillon strabique » reflète bien la petitesse et le strabisme du moine, tandis que celui de « Dom Evrard Grandes Oreilles », l'extrême grandeur de ses oreilles.

Un autre recours, commun aux deux écrivains, consiste à faire correspondre le nom des personnages avec l'activité qu'ils exercent. De sorte que, si la voyante du *Dimanche de la vie* (R. Q.) est nommée Madame Saphir, et les lutteurs de *Loin de Rueil* (R. Q.), kid la Barbaque et Toto Sépulture, dans *Je ne suis pas un tarnagas* (C. D.), le fascinant métier de philosophe, est en consonance avec l'allitération en [f] de Félicien, et celui, incognito, du commerçant de femmes, avec celui du nom impersonnel de « L'homme qui achetait les femmes ».

Et lorsque les personnages ont, entre eux, des rapports particuliers, familiaux ou amicaux, les écrivains ont recours à la création de leur nom, appuyant celle-ci sur la correspondance de la racine étymologique ou consonantique. Ainsi, Nicodème et Nicomède, dans la *Saint Glinglin* (R. Q.), sont reconnues comme étant deux amis inséparables, tout comme Mr. Spongexstrate et Mme Shérazade, dans *Les histoires d'amour de Monsieur Spongexstrate* (C. D.), s'avèrent être intimement liés, puisque le nom de chacun complète, graphiquement et sémantiquement, l'autre. Et, si les deux noms sont composés, « Extra-éponge » et « Chez Razade », le premier est volontairement inversé pour se fondre dans le deuxième.

Un autre des procédés auquel recours couramment Raymond Queneau et que l'on retrouve chez Claude Daubercies est l'usage d'un épithète qui contraste avec le nom qu'il qualifie, l'action du verbe, ou même, un deuxième épithète. Dans *Le Chiendent* (R. Q.) c'est l'attitude de Clovis qui contraste avec la caractéristique de l'objet qualifié: « Clovis contemple le nez verruqueux de sa tante » (p. 119); et dans *L'homme qui faisait des boustrophédons* (C. D.), c'est la manière de Paulo d'enfiler ses « kroumirs » qui contraste avec l'état de ceux-là même: « Paulo disait souvent en enfilant voluptueusement ses

kroumirs aux formes cauchemardeuses ».

L'autre contraste couramment utilisé par Raymond Queneau est celui de l'emploi de mots pédants dans un style familier, tel « la bibition des pots » dans *Loin de Rueil* (p. 131) ou, au contraire, l'emploi de mots vulgaires dans une forme poétique, tel l'alexandrin dans *Cosmogonie portative*: « ou le néant bouffait le déjeuner instable » (p. 20). Claude Daubercies reproduit ce même contraste entre l'emploi d'un vocabulaire grossier et une forme rimée dans *L'informaticien dans le jardin*: « Prière du mois de mars »:

Mon bon Saint-Bug, mon gros cochon

Aie pitié de nous, pauvres cochons

Toi qui a su tout bien rater

Évite nous de nous planter.

Parfois, à l'inverse, les deux hommes ont recours à la création de formes, verbales, adverbiales, pronominales ou autres, afin d'éviter tout contraste phonétique. Dans *L'instant fatal* (R. Q.), on peut lire, « mon coeur est brisu » (p. 283), dans *Pierrot*, « Il serva, on trinquit » (p. 127), et dans *Cosmogonie*, « En vir et contre tus » (p. 26). Claude Daubercies, pour sa part, conjugue les verbes à partir des mêmes suffixes que l'objet actionné, accordant ainsi les mots à un même son. Dans *Je ne suis pas un tarnagas*, « Cinq ardéchois pur jus pur cru ont donné leur imprimatur en 4ème de couverture ». Et dans *L'almanach de Georgette*, Jean-Marie Byache² écrit: « Je ne grave pas non plus de choses graves ».

Un troisième procédé auquel ont recours les deux hommes est la répétition d'un même terme, d'une même expression, ou encore, l'énumération, de substantifs, de verbes, d'adjectifs, etc. Dans *Zazie dans le métro* (R. Q.), c'est le perroquet qui répète: « Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire »; et dans *Loin de Rueil*, c'est Jacques l'Aumône qui énumère tout ce qu'il imagine avoir été « Lord anglais (par adoption), grand lama (par vocation), président de la république du Nicaragua (par élection), président de la république de Costa Rica (par révolution), président de la république Guatemala (par occupation), éléphant blanc (par transformation magique) ». (p.p. 140-141). Dans *L'homme qui faisait des boustrophédons* (C. D.), c'est le père Bayart qui répète, sous différentes formes verbales, le verbe « gaspiller »: « On ne gaspille pas! Gaspiller est un péché, une injure fait

2 Jean-Marie Byache est l'auteur des illustrations de *L'almanach de Georgette*.

au Bon Dieu. Gaspiller c'est un vice de riche ». Et, dans « Le masque pour voir à l'intérieure de la nuit », dans *Masques et Mots*, le monde de la nuit est décrit par cette énumération: « C'est un vaste estuaire où se mêlent les eaux de la nuit et celles du jour, les eaux du songe et celles de la réalité, les poissons froids de l'angoisse et les folles sirènes du désir, les arbitraires distinctions du corps et de l'esprit, du bien, du mal... »

Avec une même fréquence, Raymond Queneau et Claude Daubercies font usage de certaines figures de style, telles les calembours, les jeux de mots, les contrepèteries, etc. Dans *Cosmogonie* (R. Q.) « Le colonel fume du tabac caporal » (p. 24), ou plus loin, « Mercure ajuste donc leur cactuce artésienne », soit, des astuces cartésiennes (p. 58). Dans *Je ne suis pas un tarnagas* (C. D.), les « gens d'armes » peuvent également se comprendre comme étant les « gendarmes », le « village des oustaous », de-housse ta housse, et dans *L'almanach de Georgette*, les « iconeries » se divisent entre les « icones » et les « coneries ».

Les deux écrivains ont également recours à la création de mot, en reproduisant fidèlement le son du mot parlé, soit, en transcrivant phonétiquement la prononciation du mot énoncé à l'oral. De sorte que, dans *Le Dimanche de la vie* (R. Q.), en énonçant tous les phonèmes « Polocilacru » (p. 22), on comprend « Paul aussi l'a cru »; ou, dans *Loin de Rueil* (R. Q.), « envouatouassa danlgosier » (p. 67), se lit « envoie toi ça dans le gosier ». Dans *L'almanach de Georgette* (C. D.), la recette du mois d'août, le Vietchème vient du sigle VHM (Virtual Hygienic Meal), et dans *L'informaticien au jardin*, le saint du mois d'août s'appelle Sainte-Ibèhème (IBM).

Un dernier point commun entre les deux hommes est la parodie du style homérique de l'Odyssée et de l'Iliade par la reproduction de quelques expressions, de certains éléments homériques, ou encore, de toute une épopée. Dans « Le Caillou » de la *Saint Glinglin* (R. Q.), c'est toute une épopée qui est reproduite: Narbonide le Grand, La Ville Natale, La Source Pétrifiante ou Le Grand Minéral, sont autant de noms qui suggèrent ce monde où tout est décrit en termes nobles: « Et me voilà lancé sur la pente de la montagne comme un rocher, une plume qu'enlèverait le souffle de la vengeance » (p. 108), et, « Le soleil chavira derrière les montagne occidentales et sombra dans sa gloire » (p. 109). Dans la fable, *Masques et mots* (C. D.), c'est également tout ce monde homérique qui est reproduit, soit

par le nom donné aux personnages (Homère, Zeus et Athéna), soit par le vocabulaire du voyage maritime (débarquer), ou l'allusion à différents genre d'êtres (humains et divins).

Une autre manière commune de parodier un style, c'est sa reproduction dans un style emphatique. A travers l'interview de James Charity, dans *Loin de Rueil*, Raymond Queneau parodie le style ampoulé des interviews de personnalités:

«- James Charity, vous êtes bien, n'est-ce pas, d'origine française, n'est-ce pas ?

- Quasi parisienne car né je fus en Rueil, noble ville située près de Pontoise et non loin de Suresnes. (p.p. 227-228).

Et, à travers la narration de Mr. Spongexstrate à son ami Henri, dans *Les histoires d'amour de Monsieur Spongexstrate*, Claude Daubercies, lui, parodie les discours amoureux: « Elle semblait toujours regarder à travers toi, au-delà de toi... ailleurs que toi, surtout! ».

Enfin, tant Raymond Queneau que Claude Daubercies parodient les phrases toutes faites, les sentences, les proverbes, en transformant leur reproduction. Dans la partie intitulée « Passé indéfini » des *Exercices de style* (p. 56), Raymond Queneau parodie le style de Camus dans *L'étranger*: « Je suis monté dans l'autobus [...] j'ai payé ma place, et puis, j'ai regardé autour de moi. Ce n'était pas très intéressant, etc. ». Dans *L'almanach de Georgette*, c'est le titre du film « Les oiseaux se cachent pour mourir » qui devient « Les endives se cachent aussi pour mûrir »; ou Jeanne la Folle, reine de Castille et femme de Philippe le Beau, devient la femme idéal de Mr Spongexstrate dans [*S*]es *histoires d'amour*: « Je me demande si ce n'est pas toujours Jeanne la Folle que j'ai cherché à travers les femmes que j'ai aimées. ».

Pour conclure, je précise que je note en pied de page tous les changements graphiques ou sémantiques importants; entre crochets, je note tous les signes graphiques ou sémantiques ajoutés, et entre parenthèses, tous ce que je propose au lecteur d'omettre afin de faciliter la compréhension et la lecture du mémoire.

Toujours dans ce soucis de faciliter la lecture du mémoire, je note également en pied de page toutes les définitions que je considère opportune; j'utilise pour ce faire, trois

dictionnaires: *Dictionnaire Littré*, Emile Littré, 2ème édition, vol. 3, 1872-1877 (Littré), *Dictionnaire des termes littéraires*, Hendrik Jarrety, Champion, Paris, 2001 (D. T. L.), et l'*Encyclopédie Universelle* (littérature, théâtre, livre, presse, musique, etc.), Léon Thoorens, Verviers, 1963 (Encyclo.).

Février-Mars 2010, Lille

Gloria de Carvalho

LE JEU DES MOTS

CHEZ

RAYMOND QUENEAU

Notice Bibliographique:

1933 - Le Chiendent (Prix des Deux Magots)	(Gallimard)
1934 - Gueule de Pierre	(Gallimard)
1936 - Les derniers jours	(Gallimard)
1937 - Chêne et Chien Odile	(Denoël) (Gallimard)
1938 - Les enfants du limon	(Gallimard)
1939 - Un rude hiver	(Gallimard)
1941 - Les Temps mêlés	(Gallimard)
1942 - Pierrot mon ami	(Gallimard)
1943 - Les Ziaux	(Gallimard)
1944 - Foutaises	(H. C.)
1945 - Loin de Rueil	(Gallimard)
1946 - L'instant fatal, avec eaux fortes de Mario Prassimos (Les Nourritures Terrestres) Pictogrammes	 (Gallimard) (Gallimard)
1947 - Bucoliques Une trouille verte Exercices de styles A la limite de la forêt (collection "l'Âge d'Or") Introduction à Bouvard et Pécuchet	 (Gallimard) (Éditions de Minuit) (Gallimard) (Fontaine) (Point du Jour ³)
1948 - Le Cheval Troyen (avec des pointes sèches de Christiane Alenore) Monuments (avec des gravures au burin de Jean-Paul Vroom) Saint Glinglin	 (G. Visat) (Éditions du Moustié) (Gallimard)

3 Claude Daubercies ajoute la collection *Incidences*

1949 - Joan Miro ou le Poète préhistorique	(skira)
Rendez-vous de Juillet	(Chavanne)
(en collaboration avec Jean Queval)	
1950 - Bâtons, chiffres et lettres	(Gallimard)
Petite cosmogonie portative	(Gallimard)
1952 - Si tu t'imagines	(Gallimard)
(inclue <i>Chêne et Chien</i> , <i>Les Ziaux</i> , <i>L'instant fatal</i> et sept poèmes de <i>Bucoliques</i>)	
Le dimanche de la vie	(Gallimard)
1959 - Zazie dans le métro	(Gallimard)

Notons aussi *Anthologie des Jeunes Auteurs* parue en 1957 aux éditions J. A. R. où, dans l'introduction, R. QUENEAU présente les six jeunes auteurs (Hervé BAZIN, Louis CALAFERTE, René FALLET, Yves GIBEAU, Maurice RAPHAEL, Jean-Pierre ROSNAY) dont les œuvres (extraits) constituent cette anthologie. L'introduction à cette anthologie peut être considérée comme le manifeste de QUENEAU sur le « Néo-français ».

Note:

1°) - *Saint Glinglin* réunit *Gueule de Pierre* et *les Temps mêlés*

2°) - Les extraits cités dans le mémoire renvoient aux volumes des éditions signalées ci-dessus. Les citations concernant *Gueule de Pierre* et *Les Temps mêlés* sont extraites de *Saint Glinglin* (1948). Les citations concernant *Chêne et Chien*, les *Ziaux*, *L'instant fatal* et *Bucoliques* sont extraites de *Si tu t'imagines* (1952).

Dans le numéro du 15 avril 1952 de la *Gazette des Lettres*, Pierre BERGER a déjà écrit la biographie de Raymond QUENEAU; il y a peu à y ajouter. Mais, à vrai dire, c'est Raymond QUENEAU lui-même qui a écrit sa biographie. Sur la jeunesse de QUENEAU, le document essentiel est évidemment *Chêne et Chien*, roman auto-biographique en vers, paru chez Denoël en 1937. Pour le reste de la vie de l'auteur, une simple fiche bibliographique pourrait suffire: tous les ans, ou presque, une ou plusieurs nouvelles œuvres, roman ou recueil poétique, viennent ponctuer la vie de QUENEAU. Une vie d'écrivain dont les événements importants sont les œuvres. L'épigraphe de Boileau qui se trouve en exergue du roman en vers *Chêne et Chien* nous avertit de l'intérêt documentaire et auto-biographique du recueil:

« 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 mœurs. »

« J'y dis de quel père et de quelle mère je suis né. » (Boileau).

Dès les premiers vers, QUENEAU nous apprend:

"Je naquis au Havre un vingt et un février en mille neuf cent et trois. Ma mère était mercière et mon père mercier."

(*Chêne et Chien* – Ext. de *Si tu t'imagines*, p. 11)

Son enfance se déroulera entre ses parents et les personnes ou les objets singuliers qui peuplent leur boutique pittoresque. Un milieu qu'il qualifie lui-même de *farfelu* mais qu'il évoque avec une simplicité teintée d'émotion:

"Papa, maman: c'est un ménage.

Moi, je suis leur petit garçon."

(*Chêne et Chien*, id. p. 27)

Ce fut une enfance frileuse où, le petit garçon, fils unique, ne put trouver une chaude affection où se blottir:

"Car, si privé d'amour, enfant, tu voulus tuer,
ce fut toi la victime." (*Chêne et Chien*, id. p. 59)

Rebuté par les dissensions familiales, l'enfant s'enferme dans sa solitude, y rêve, s'y invente des histoires. Et, sans vouloir rivaliser avec le spécialiste de *psychanasouillis* auquel QUENEAU se livre dans *Chêne et Chien*, il est cependant intéressant d'établir un rapprochement entre ce manque d'affection et la précoce activité littéraire à laquelle il se livre:

"Sur des dizaines de cahiers
tu écris de longues histoires,
des romans, dis-tu, d'aventures."

(*Chêne et Chien*, id. p. 41)

Il entre ensuite au Lycée du Havre où il fait ses études secondaires (il y eut pour condisciple Armand Salacrou). A en croire QUENEAU, ces études ne furent guère couronnées de lauriers. Puis nous dit-il "[...] je me mis au travail". Cela le mena à la licence de philosophie et surtout à cette culture aussi vaste que profonde qui fera de lui le directeur de l'Encyclopédie de la Pléiade. Il fait ensuite son service militaire en A. F. N.. De retour à la vie civile, il sera d'abord employé de banque, puis représentant en "nappes-de-papier-pour-restaurants-pas-chers", enfin lecteur chez Gallimard où il se fixera et prospérera.

En 1924, il rencontre André Breton et tient sa place dans le mouvement surréaliste de 1924 à 1929. La légende veut qu'il se soit écrié à cette époque "L'inconscient vaincra"⁴. Il écrit alors dans *l'Intransigeant*.⁵ Puis, en 1929, il se sépare du Surréalisme. Alors qu'il entreprend de traduire Descartes en ce qu'il appellera plus tard "néo-français" (projet qu'il espère, disait-il récemment, mener un jour à bonne fin) sa vocation littéraire se réalise.

4 Dans *Odile*, le lecteur pourra lire:« *Il y aurait donc comme un inconscient mathématique* », dit mon interlocuteur [Anglarès] avec une vive satisfaction, et s'adressant aussitôt aux autres, il annonça : « *voici donc la raison de nouveau vaincue ; sur tous les terrains, l'inconscient vaincra.* » , éd. Gallimard, p. 48

5 *L'Intransigeant* est un journal français fondée en 1880 par Henri Rochefort. Initialement de gauche, il évolue rapidement (1898) vers des prises de positions de droite et cesse ses publications en 1940, absorbé par Paris Presse. (Encyclo.)

C'est au cours d'un voyage en Grèce qu'il écrit son premier roman *Le Chiendent* qui paraît en 1933 et obtient le Prix des Deux-Magots. Dès lors, de 1933 à 1952, la verve de QUENEAU ne tarira plus et enfantera annuellement, romans, recueils poétiques, critiques, en tout 24 œuvres principales. Il n'y aura qu'une trêve de sept ans, de 1952 à 1959 soit entre *Le dimanche de la vie* et *Zazie dans le métro*.

Cette activité n'empêche pas QUENEAU de collaborer à plusieurs revues et périodiques: *La Révolution Surréaliste*, *La Nouvelle Revue Française*, *Les Temps Modernes*, *Les Cahiers du Collège de Pataphysique*, etc. Il publie en outre les leçons de Kojève sur la phénoménologie.

Le cinéma, si familier et si cher à QUENEAU, admirateur passionné de Charlie Chaplin depuis son enfance:

"Pour la première fois, les illustres semelles de Charlot vagabond, noctambule, ou boxeur, marin, policeman, machiniste ou voleur, écrasent sur l'écran l'asphalte des venelles (lorsque nous aurons ri des gags par ribambelles, de la tarte à la crème et du stick recourbé, alors nous découvrirons l'âme du révolté et nous applaudirons à cet esprit rebelle. » (*Chêne et Chien*, id. p. 36-37).

Il travaille avec H. Mill et recueille les fruits de son activité. Les dialogues de *Monsieur Ripois* et ensuite *La Mort en ce jardin*. Il fera lui-même de courts métrages cinématographiques: *L'article arithmétique* et *l'Encyclopédie filmée*. Ce débordement d'activité le mènera à l'Académie Goncourt le 12 mars 1951 en remplacement de Léo Larguier.

Raymond QUENEAU fait partie actuellement du Comité de l'Étude de chez Gallimard où il dirige en outre *l'Encyclopédie de la Pléiade*. Ajoutons aussi à ses multiples titres et fonctions celle de Grand Conservateur de l'Ordre de la Grande Gidouille, qui groupe des admirateurs et les successeurs de Jarry.

Une brève biographie de Raymond QUENEAU nous montre un écrivain chevronné, un écrivain dont les œuvres forment déjà une nombreuse descendance et qui n'est pas encore un vieil écrivain, et n'a pas fini de créer, un écrivain qui est de ce temps sinon d'avant garde. Ce n'est pas le moindre intérêt de cette œuvre que d'être si contemporaine et d'être déjà le reflet d'autres temps. L'œuvre de QUENEAU traverse les régions très diverses de l'histoire littéraire qui s'y mirent. Elle prend sa source aux confins du surréalisme, serpente à travers le mouvement Dada, puis l'existentialisme qui n'a pas encore fini son cours aujourd'hui. A travers cette diversité, deux constantes nous frappent: une perpétuelle préoccupation pour le langage et une contemplation amusée d'un monde absurde. A tous ces titres et à bien d'autres, l'œuvre de QUENEAU aurait droit à notre attention et pourrait réclamer une étude approfondie, mais elle a de surcroît, et ce luxe est peut-être l'essentiel, le rare privilège de divertir.

PLAN DETAILLE :

A) INTRODUCTION

1) LES DIFFICULTES DE CETTE ETUDE

- rien n'est plus hasardeux que l'étude d'un humoriste.
- deux risques sont à éviter:
 - . ne voir en QUENEAU qu'un mystificateur,
 - . faire de QUENEAU un auteur didactique.

La notion d'humour déterminera l'angle de vision de cette étude.

2) POURQUOI DONNER UNE TELLE IMPORTANCE AU JEU DES MOTS CHEZ QUENEAU?

- parce que le style c'est la pensée,
- parce que la forme est chez QUENEAU ce qu'il y a de plus important,
- ce qu'il faut entendre par "jeu des mots",
- définition de la fantaisie verbale.

3) L'ATTITUDE DE QUENEAU EST UNE CONSTANTE PREOCCUPATION POUR LE LANGAGE

- amour des mots,
- observation curieuse des mots,
- méfiance des mots.

4) ORIGINALITE DE QUENEAU EN CE DOMAINE

- discrédit des questions de forme,
- QUENEAU est préoccupé par la forme et par le choix de la langue,
- une querelle de style est signe d'un certain renouveau et d'une certaine dégénérescence,
- QUENEAU n'est pas le seul à ranimer cette querelle.

5) EXPOSE DU PLAN DE CETTE ETUDE

- R. QUENEAU ET LE RENOUVEAU DE LA LANGUE.
- R. QUENEAU DEMANTIBULEUR DE MOTS.
- R. QUENEAU DEMANTIBULEUR D'ATTITUDES.

B) CORPS

PREMIERE PARTIE: R. QUENEAU ET LE RENOUVEAU DE LA LANGUE

L'attitude de QUENEAU face à l'instrument verbal dont il dispose est faite de curiosité et de déception.

- Étudiant du langage QUENEAU constate que:
LE FRANCAIS EST UNE LANGUE MORTE

- Réformateur du langage littéraire, QUENEAU lui propose un rejeton:
LE NEO-FRANCAIS, LANGUE VIVANTE

I. LE FRANCAIS: LANGUE MORTE

- Une langue vivante est une langue que l'on parle.
Est-ce bien le cas du Français?

- QUENEAU souligne et analyse les différences qui séparent le français littéraire du français parlé.

1) DIFFERENCES ENTRE LE FRANCAIS ET LE FRANCAIS PARLE

a) Différences de fait:

- . différences de vocabulaire
- . différences de morphologie
- . différences de syntaxe

b) Différences de nature:

- . langue conventionnelle et langue instinctive,
- . écrire est artificiel.

2) LES CAUSES DE CES DIFFERENCES ENTRE FRANCAIS LITTERAIRE ET FRANCAIS PARLE

Une langue exprime une civilisation.

a) Causes historiques

Le français littéraire a été fixé une fois pour toutes au 18ème et n'a guère évolué depuis.

b) Causes économiques

L'évolution économique du monde moderne remet en cause le vocabulaire.

c) Causes psychologiques et sociales

L'état d'une société se traduit d'abord dans son langage.

- . phénomènes politiques
- . phénomènes sociaux
- . phénomènes géographiques
- . démocratie
- . éducation et enseignement
- . extension de la langue et influences étrangères

3) CONSEQUENCES

"Le Français" convient-il encore aux Français?

a) ON NE LE COMPREND GUERE PLUS

b) ON S'EN SERT TRES MAL

CONCLUSION: Le choix s'impose donc à l'écrivain

II. LE NEO-FRANCAIS: LANGUE VIVANTE

Les français ont droit à une langue vivante.

QUENEAU veut renouveler la langue par:

LE RETOUR A LA SOURCE POPULAIRE

QUENEAU ne crée pas une nouvelle langue, il donne une existence

ECRITE au français parlé

1) QUELLES SONT LES QUALITES QUI FONT DU NEO-FRANCAIS UNE LANGUE VIVANTE?

Le néo-français est d'origine populaire.

a) Vocabulaire: Le Néo-français est une langue vivante parce qu'elle peut digérer, transformer, créer.

DIGERER: mots et expressions familières
argot
patois et dialectes
impropriétés, cuirs⁶, velours, etc.

TRANSFORMER: adaptation de mots étrangers

CREER: par le procédé de dérivation
par le procédé de coagulation phonétique
par adjonction de suffixes
par création pure et simple.

6 Cuir: Très familièrement, faute de langage qui consiste à mettre en liaison une “s” au lieu d'un “t”. Ex: il était-z à la campagne (D. L. L.)

b) Morphologie et syntaxe: Le néo-français est une langue souple

- simplification des formes
- syntaxe affective
- changements de temps

c) Graphie: Le néo-français est une langue adaptée au réel.

- transcription des prononciations familières
- réformes de l'orthographe.

2) C'EST LE RÔLE DE L'ÉCRIVAIN NEO-FRANCAIS, ET DE QUENEAU EN PARTICULIER, DE DONNER UNE EXISTENCE ECRITE AU FRANCAIS PARLE

a) DONNER UNE EXISTENCE ECRITE AU FRANCAIS PARLE

- élever le langage populaire à la dignité de l'écrit
- QUENEAU n'est pas le seul à réaliser cette promotion
- c'est par son emploi dans tous les domaines: littéraire, philosophique, scientifique, etc. que le néo-français deviendra une "nouvelle langue".

b) SAUVER, PAR CE FAIT, LE FRANCAIS LITTERAIRE

- en subsistant, le français littéraire s'abâtardit de jour en jour
- QUENEAU propose le bilinguisme:
 - . le néo-français comme idiome courant,
 - . le français littéraire langue de spéculation.

CONCLUSION: Ceci est une réforme: tous les efforts de QUENEAU n'aboutiront peut-être pas mais ils porteront des fruits.

SECONDE PARTIE: R. QUENEAU, DEMANTIBULEUR DE MOTS

QUENEAU écrit-il réellement en néo-français?

QUENEAU fait un usage particulier du néo-français

- R. QUENEAU JOUE AVEC LA LANGUE
- SON OEUVRE N'EST QUE JEU

I. LE JEU DES MOTS CHEZ R. QUENEAU

QUENEAU joue avec la langue: il se sert du néo-français à des fins comiques.

1) QUENEAU utilise toutes les ressources du langage à des fins comiques

Le néo-français se prête bien à l'usage que R. QUENEAU veut en faire.

a) Utilisation des procédés comiques du français littéraire

- effet de surprise par épithète pittoresque
- effet de surprise par mots pédants
- humour
- accumulations
- inventaires
- répétitions
- jeux de mots et calembours⁷

b) Procédés comiques propres au néo-français

- transcriptions phonétiques

⁷ Calembour: jeu de mots fondé sur des mots se ressemblant par le son, différant par le sens. D'après Chasles (1854), l'origine de ce mot est le nom de l'abbé de Calemborg, personnage plaisant de contes allemands. Au XVIème siècle, les calembours se nommaient équivoques. (D. T. L.)

- prononciations populaires ou paysannes
- créations de noms propres
- invention verbale

c) Procédés surréalistes

- écriture automatique

2) QUENEAU s'amuse avec le langage

- L'art de QUENEAU tient moins à la nature de sa langue, qu'à la manière dont il s'en sert.
- Il se sert de l'instrument verbal à la façon d'un écrivain burlesque: son art est "fantaisie verbale".

a) Style burlesque

- trivial
- héroï-comique

b) La parodie

c) Affectations de style

- la gaucherie
 - la préciosité
 - le pédantisme
 - la banalité
 - la fantaisie logique
- la fatrasie

3) QUENEAU jongle avec le langage

L'art de QUENEAU est virtuosité verbale

a) Le jeu de QUENEAU avec les mots est un jeu intellectuel: une expérimentation

- exercices de style
- jeu gratuit

b) Le jeu des mots chez QUENEAU est un jeu dérisoire

- QUENEAU se moque du langage
- QUENEAU démantibule le langage

CONCLUSION: QUENEAU n'utilise pas les mots aux fins de la signification mais de la suggestion

II. L'OEUVRE DE QUENEAU N'EST QUE JEU

- par le jeu subtil et facétieux qu'il joue avec les mots, QUENEAU nous entraîne dans l'univers merveilleux de la FANTAISIE
- le jeu des mots chez QUENEAU est cette construction consciente d'un monde FORMEL

1) La Fantaisie

a) L'œuvre de QUENEAU n'est que "mots"

- monde irréel
- la psychologie en est absente
- l'intrigue est secondaire

b) La magie des mots

- la fantaisie verbale dessine un monde irréel et burlesque

2) Le Formalisme

Le jeu de QUENEAU avec les mots est un "jeu formel"

a) Le monde fantastique de QUENEAU est un monde "organisé"

- fantaisie nourrie de techniques sévères
- le rythme cyclique
- la soumission aux règles

b) Démythification du langage

- tord le cou à l'éloquence
- la "résistance" de la forme

CONCLUSION:

- l'art: activité gratuite
- l'œuvre d'art: un « divertissement »

TROISIEME PARTIE: RAYMOND QUENEAU DEMANTIBULEUR D'ATTITUDES

L'œuvre d'art est divertissement, non frivolité.

Elle doit naître d'une nécessité.

I. QUENEAU REFORMATEUR DE L'ATTITUDE LITTERAIRE

L'originalité de l'écrivain est dans sa façon de concevoir le monde et d'en rendre compte.

a) Vision naturelle du monde

- dépouillement,
- simplicité,
- observation sincère,
- choix du fait divers,
- choix de l'insignifiant.

b) Un style plus vrai

L'originalité n'est pas dans le sujet mais dans la façon de le traiter.

- une langue nouvelle provoque une littérature nouvelle,
- le dialogue,
- expression littéraire plus vivante.

c) Mise en question de la littérature

- la littérature n'est pas transcription fidèle de la réalité, mais adaptation et transformation de cette réalité,

- écrire est toujours artificiel,

- avec QUENEAU, l'art littéraire cherche à n'être plus de la "littérature".

CONCLUSION: QUENEAU réduit à l'absurde l'activité de l'écrivain.

Le jeu des mots chez QUENEAU est ce jeu de cache-cache où l'écrivain essaie de s'exprimer avec des mots et où ceux-ci lui font sans cesse défaut.

II. QUENEAU REFORMATEUR DE MOEURS HUMAINES

Une langue exprime une civilisation: en démantibulant le langage, QUENEAU démantibule le monde conventionnel dont il est l'expression.

a) Transcrire un monde "creux" avec des mots "creux"

- la "tricherie"
- le "non" à la vie écrite
- rhétorique de l'absence et du néant

b) Dénonciation de "l'absurde"

- charge contre la bêtise humaine
- parti-pris satirique
- parti-pris d'humour
- la révolte

CONCLUSION: "Le jeu des mots chez QUENEAU" est ce jeu parodique qui est une sorte de traitement homéopathique que R. QUENEAU applique au monde et au langage pour les guérir de l'absurdité et de l'artificiel.

CONCLUSION

I. QUENEAU ET LE LANGAGE

- peut-il y avoir un progrès en matière de langage?
- caractère périodique des querelles de langue
- QUENEAU n'est pas un linguiste ni un grammairien: il est écrivain et poète

II. QUENEAU: TEMOIN DU TEMPS

- l'écrit est toujours un signe du temps

les exigences et les ambitions de QUENEAU se retrouvent-elles en d'autres domaines artistiques?

- la création littéraire de QUENEAU, son style sont le signe d'un certain état de la langue, d'une certaine conception de la littérature.

LE JEU DES MOTS

CHEZ

RAYMOND QUENEAU

"La Science des mots est donc
une marque de puissance"

J. VENDRYES - "Le langage"

INTRODUCTION

Il est sans doute bien hasardeux d'entreprendre de sonder les intentions d'un humoriste. L'humoriste, adroit comme le magicien qui fait ses tours, emploie tout son art, tout son esprit à divertir le lecteur. Ce dernier peut jouir en toute quiétude du divertissement. Mais, pour étudier la technique de l'humoriste, pour comprendre les tours du magicien, il faut justement éviter de se laisser distraire. On risque bien alors de briser le charme, de troubler le divertissement et de méconnaître ainsi l'esprit même de l'œuvre. L'humoriste se défend, s'esquive, par des jeux de mots, des contradictions, avec toute la vivacité de son esprit, avec tout l'arsenal de facéties de son art. Celui qui cherche à l'étudier fait figure de piètre adversaire, empêtré dans les principes, les déductions et les définitions, alourdi par son bagage de fiches, de notes et de références. Le combat n'est pas à armes égales. Et si, en la circonstance, les risques de l'humoriste sont nuls, par contre celui qui l'étudie risque fort de s'enfermer dans l'interprétation fallacieuse, de sombrer dans la boursoufflure et le pédantisme. Et la surprise est parfois désagréable pour celui qui parvient à sonder les intentions de l'humoriste. La fâcheuse découverte que d'apprendre que cet humoriste fait profession de "rire de tout et de lui-même". Telles sont les paroles de QUENEAU et tel est bien son cas. Il n'est que de lire son roman autobiographique en vers *Chêne et Chien* pour s'en rendre compte. Une telle profession de foi empêche d'être jamais sûr de rien; elle est propre à tempérer les jugements du critique, à assouplir la rigueur logique de ses déductions. La difficulté qu'implique l'étude d'un écrivain humoriste tient justement à cet humour dont il fait preuve, à cette subtilité d'esprit avec laquelle il fait miroiter chaque chose devant nos yeux, sous ses aspects les plus plaisants ou les plus faux, puis les escamote subitement, les fait disparaître, les change; qualité d'esprit presque insaisissable, presque indéfinissable. Car, s'il existait une définition de l'humour, celle de Paul Valéry serait la plus complète.

"Le mot humour est intraduisible, s'il ne l'était pas, les français ne l'emploieraient

pas. Mais ils l'emploient précisément à cause de l'indéterminé qu'ils y mettent et qui en fait un mot très convenable à la dispute des goûts et des couleurs. Chaque proposition qui le contient en modifie le sens, tellement que ce sens lui-même n'est rigoureusement que l'ensemble statistique de toutes les phrases qui le contiennent et qui viendront à le contenir." (*Anthologie de l'humour noir*, André Breton).

Magicien, mystificateur, l'humoriste nous fait douter de tout. Mais le doute n'est-il pas le fondement de la critique? [...]

Il n'est pas dans notre propos d'étudier l'humour chez R. QUENEAU, ni de justifier l'épithète d'humoriste qui lui a été appliqué par plus d'un critique. Il semble cependant souhaitable de souligner cet aspect essentiel de l'œuvre de QUENEAU, cette atmosphère particulière dans laquelle elle baigne, afin d'éviter un double risque de mauvaise interprétation.

Il y a un premier risque à ne voir en QUENEAU qu'un mystificateur⁸, un faiseur de bons mots, un écrivain "facile", pour ne pas dire "futile". Et ce risque est peut-être accru encore par le fait que la dernière en date de ses œuvres *Zazie dans le métro* qui prête le plus le flanc à cette interprétation, est de loin la plus connue du public. Il suffit de prononcer le nom de QUENEAU chez le libraire pour que celui-ci vous propose, presque exclusivement, *Zazie dans le métro*; il suffit de faire allusion à QUENEAU dans une conversation pour que l'on vous cite quelque calembour ou contrepèterie⁹ de l'auteur. Il est donc prudent de situer l'œuvre de QUENEAU dans le parti-pris de l'humour pour éviter qu'on ne l'enferme dans le préjugé de la farce.

Le second risque à éviter serait de faire de QUENEAU, un auteur didactique, de toute son œuvre, un art poétique, de ses innovations, une "Réforme et Illustration de la langue Française". QUENEAU s'en défendrait lui-même:

8 Mystificateur: celui qui mystifie. Les mystificateurs sont rarement amusants. Mystificateur littéraire. Ex: J'ai vu mystifier un de ces mystificateurs qui mettait dans un récit la plus grande emphase, et je m'en réjoui, Mercier, Tabl. De Paris. (Littre)

9 Contrepèterie: interversion d'une ou plusieurs lettres ou syllabes qui, si elles sont remises dans l'ordre, forment le nouvel ensemble de sens différent, comique, grivois ou obscène. (D. T. L.)

"Celui-ci voyez-vous n'a rien de didactique
Que didacterait-il sachent à peine rien."
(*La petite Cosmogonie Portative*, p. 63)

Ici encore, la notion d'humour déterminera l'angle de vision dont il serait dangereux de s'éloigner.

L'optique de cette étude étant précisée, il serait temps d'en déterminer les fondements. Pourquoi donner une telle importance au jeu des mots dans une œuvre de romancier? N'est-il pas artificiel d'étudier une œuvre dans son style, de s'attacher plus à la forme qu'au fond, d'en faire, pour ainsi dire, une analyse grammaticale et logique, au lieu d'en faire l'analyse psychologique? Ce serait artificiel en effet si la distinction scolaire entre le fond et la forme existait réellement, ce n'est pas artificiel dans la mesure où le style est cette manifestation de la pensée, où se joignent et se confondent, et la forme, et le fond. L'étude de ces questions de forme "que je tiens pour des questions de fond" nous dit André Thérive dans son livre *Le Français, langue morte* (« Introduction », p. 6) ne sera ni artificielle, ni futile dans la mesure où l'étude du style n'est pas l'étude d'une manière d'écrire mais [celle] d'une façon de penser.

"Le signe de l'homme dans l'œuvre intellectuelle c'est la pensée; la pensée est l'homme même; le style est la pensée même."

(Rémy de Gourmont, *Le problème du style*, p. 154)

Néanmoins le propos de ce mémoire n'est pas une étude complète de l'œuvre de Raymond QUENEAU, mais un simple examen de son art poétique: en un mot, une manière de commentaire stylistique. Le contenu psychologique, romanesque ou philosophique de l'œuvre ne sera évoqué qu'en référence, pour éclairer le sens des mots et préciser l'usage que l'écrivain en fait. Cette option pour la forme tient-elle seulement et arbitrairement à l'économie de cette étude? Cette option tient plutôt à la nature propre de l'œuvre de QUENEAU, comme le remarquait un critique en terminant une étude de QUENEAU:

"Tout cela ne concerne que la forme. C'est que la forme est sans doute dans cette œuvre ce qu'il y a de plus important." (Félicien Marceau, « QUENEAU et le triomphe de la Grammaire », *Table Ronde*, mai 1952)

Tout cela ne concerne [que] la forme parce que Raymond QUENEAU, [et] une partie de cette étude s'attachera à le justifier, est un écrivain burlesque. Pour l'écrivain burlesque l'art n'est pas tant la peinture des mœurs, ni l'analyse psychologique: l'art, c'est la forme. Et il faudra garder à l'expression "le jeu des mots chez Raymond QUENEAU" son sens amphibologique. Par "jeu des mots" il faut entendre l'importance exceptionnelle que QUENEAU leur accorde dans toute son œuvre; il faut entendre aussi le traitement proprement fantaisiste ou parodique qu'il leur fait subir; il faut entendre "jeu avec les mots" [jeu] qui définit la fantaisie verbale, propre de l'écrivain burlesque. Il semble profitable au seuil de cette étude du style de Raymond QUENEAU de nous reporter à la définition que Robert Garapon donne de la fantaisie verbale.

"C'est [...] le détournement du langage de son objet normal, utilitaire, qui est la signification et la communication, c'est essentiellement le fait de jouer avec les mots au lieu de s'en servir." (Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, p 336)

Cette définition que l'on peut appliquer tant aux romans de QUENEAU qu'aux "menus propos" des "Sots"¹⁰ du XVI^{ème} siècle, orientera nos recherches, délimitera le champ de nos investigations. Elle justifie l'importance ici donnée à la "forme".

« La fantaisie verbale, par la gratuité même qu'elle implique entraîne, dans la meilleure hypothèse, un certain flou, une certaine convention dans les personnages, etc.. La fantaisie verbale convient surtout à des fantoches¹¹, à des personnes stéréotypés ou dépourvus de toute vérité psychologique. » (R. Garapon, id. p. 339)

10 Sot ou enfants sans souci: confrérie joyeuse de Paris. Les sots étaient probablement des étudiants pauvres. Ils jouaient des soties, des farces et des moralités. Ils étaient habillés, comme les fous de cour, mi partie en jaune, mi partie en vert; ils avaient sur la tête un chapeau garni de grelots et surmonté d'oreilles d'âne; à la main ils tenaient une marotte. (D.T.L.)

11 Fantoche: néologisme. Il se dit, au lieu de fantoccini, non seulement des marionnettes, mais des personnages de théâtre qui sont fantastiques et n'ont pas de réalité. Adj. Bizarre (Littré)

Que l'art de QUENEAU soit avant tout « jeu de mots » et « jeu avec les mots », cela implique de la part de l'auteur une évidente préoccupation pour le langage. Cette préoccupation nous allons la retrouver dans toutes ses œuvres, depuis *Le Chiendent* jusqu'à *Zazie dans le métro*, dans les poèmes, aussi bien que dans les romans ou les essais. Et la raison la plus simple, la plus élémentaire de cette constante préoccupation pour le langage, nous pouvons encore la percevoir dans le sens du mot "jeu". Qui dit "jeu" exprime une sorte de familiarité, de rapport amical. Il y a, entre QUENEAU et les mots, une familiarité, des rapports amicaux profonds.

Si les mots ont une telle importance chez QUENEAU, c'est qu'il les aime. Et, nous le verrons plus loin, il les aime tellement que parfois il s'en saoule: QUENEAU aime les mots comme l'artisan, ses outils, le menuisier, le bois qu'il travaille.

"Bien placés bien choisis
quelques mots font une poésie
les mots il suffit qu'on les aime
pour écrire un poème."

(Poème 3, ext. de *L'instant fatal*, dans *Si tu t'imagines*, p. 240)

Mais il les aime aussi comme on aime des êtres vivants. Le langage a, pour QUENEAU, une réalité naturelle, une vie presque biologique; ce n'est d'ailleurs pas là un point de vue propre à QUENEAU. En face du langage, QUENEAU a une attitude de naturaliste et une attitude de poète.

Une attitude de naturaliste lorsqu'il inventorie les qualités des mots, observe leurs transformations, note leurs bizarreries. L'œuvre de QUENEAU ressemble souvent à l'illustration d'un cours d'anatomie de la langue, ou même, dans les *Exercices de style* par exemple, à un rapport de dissection verbale et linguistique, ou encore à un herbier.

"Nos noms, nos mots, nos herbes,

sèchent en un vocabulaire [...]"

(Poème 4, ext. de *L'instant fatal*, p. 241)

QUENEAU est alors l'élève des savants de la langue: Darmesteter, Dauzat, Vendryes auxquels il se réfère maintes fois. Et, pour définir les démonstrations de QUENEAU, nous utiliserons souvent un vocabulaire "biologique", emprunté à ces maîtres de la langue qui usent, dans leur sens fort, de mots tels que "vie et mort des mots", "capacité digestive de la langue", "la mue des mots", vocabulaire dont use aussi QUENEAU.

"Le néo-français [...] ne demande qu'à naître. Il est en gestation. Ou encore, c'est une chrysalide. La naissance n'est pas facile. Le cocon est dur à percer [...]."

(*Anthologie des Jeunes Auteurs*, « Introduction », p.10)

Mais face au langage QUENEAU a aussi une attitude de poète. Le linguiste et le philologue étudient, examinent les mots; le poète cherche à s'en rendre maître. QUENEAU aime les mots, il les considère comme des êtres vivants et, poète, il cherche à les apprivoiser. Le poète, charmeur de mots, cherche à les capturer, à les dresser, pour en faire un poème; comme l'enfant qui appelle l'oiseau, il cherche à les amadouer:

"Bon dieu de Bon dieu que j'ai envie
d'écrire un petit poème.
Tiens en voilà justement un qui passe.
Petit, petit, petit,
viens ici que je t'enfile
sur le fil du collier de mes autres poèmes."

(Poème 5, *L'instant fatal*, p. 242)

Puis, avec toutes les ressources de son art, avec toute son expérience, il s'efforce de les dresser et de leur faire faire leur numéro: un poème.

"Viens ici que je t'empapouète
et que je t'enrime
et que je t'enrythme
et que je t'enlyre
et que je t'empégase
et que je t'enverse
et que je t'enprose" (ib.)

Mais le charme n'est pas toujours efficace, souvent les mots s'échappent, font défaut. C'est un art difficile de les apprivoiser et qui connaît souvent l'échec. La chute du poème cité plus haut nous montre que l'amour de QUENEAU pour les mots est un amour souvent déçu:

"La vache
il a foutu le camp."

(Poème 5, *L'instant fatal*, p. 242)

Aussi QUENEAU ne se laisse-t-il pas abuser par eux; il n'a rien du poète romantique aveuglé par leurs charmes fallacieux, séduits par leurs pièges. Et s'il abuse parfois des mots, c'est peut-être pour ne pas se laisser abuser par eux.

"Les mots pour lui saveur ont volatile"

(*Petite Cosmogonie Portative*, p. 63)

Et l'attitude de QUENEAU vis-à-vis des mots est d'abord la méfiance. Pour lui, les mots ne sont souvent que de vains artifices où se déguise et se noie la pensée; les mots ne sont souvent, selon son expression même (propos cités sans l'interview de *l'Express* du 22-1-59), qu'une vulgaire "sauc[e]s". Et Laverdure, le perroquet de *Zazie dans le métro*, vient très souvent le rappeler aux autres personnages du livre qui s'y laissent prendre:

"Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire."

Observation curieuse des mots, amour des mots, méfiance des mots, il y a dans toute l'œuvre de QUENEAU une préoccupation amusée ou agacée pour le langage; c'est cette préoccupation, part essentielle de son œuvre, qui fait l'objet de ce mémoire.

S'il n'est pas étonnant que l'on puisse étudier QUENEAU en ne considérant que son style, il est cependant remarquable que cet humoriste contemporain s'intéresse à la question du langage que beaucoup jugent futile ou réservent aux austères spéculations des philologues. Au dix-septième siècle déjà le Père Bouhours fut en butte aux critiques parce qu'il compromettait la dignité des Jésuites en s'intéressant aux question de la langue. Mais le discrédit jeté sur le problème du style ne fit que s'accroître, et André Thérive, dans son livre *Le Français, langue morte*, a souligné ce phénomène relativement récent de la désaffection pour les querelles de langue. Un critique de Raymond QUENEAU faisait remarquer à juste titre:

"A une époque où les critiques font si volontiers fi de la forme et où la virtuosité passe pour une tare, ce formaliste triomph[e], ce virtuose se fait entendre. » (Félicien Marceau, « QUENEAU ou le triomphe de la Grammaire », *Table Ronde*, mai 52)

Ce discrédit ne peut guère être mis que sur le compte du relâchement certain du style des écrivains contemporains. Ce n'est certes pas ici le lieu pour faire l'apologie du style mais il n'est peut-être pas inutile d'en rappeler l'importance reconnue de longue date:

« Le style, c'est l'homme même » (Buffon)

Et Remy de Gourmont avec qui, par ses attaches avec le Surréalisme, QUENEAU a quelque rapport, va même jusqu'à affirmer:

« Le problème du style est important
si l'art est important, si la civilisation
est importante. »

(Remy de Gourmont, *Le problème du style*, « Introduction »)

Que dire alors de l'importance du style pour l'écrivain public dont il est l'instrument de la pensée et la pensée elle-même?

Parmi le laisser-aller de beaucoup d'écrivains contemporains (que ses fonctions de lecteur chez Gallimard lui donnent, selon ses dires mêmes, tout loisir de constater), QUENEAU fait donc figure d'écrivain consciencieux et de réformateur. Il est un ouvrier qui connaît son outil, qui l'a choisi et qui s'emploie à le manier avec science et adresse. Le choix de l'outil est évidemment la première exigence qui s'impose à l'homme de lettres: choix qu'il fera en fonction de sa personnalité et du genre littéraire qu'il adopte (l'humoriste n'utilise pas le même instrument que le poète romantique).

« L'homme de lettres a besoin d'un instrument personnel qui exprime ce qu'il y a de particulier dans son intelligence et sa sensibilité. » (J. Vendryes, *Le Langage*, p. 322)

Le choix de l'instrument, le choix de la langue, n'est pas seulement lié à la personnalité de l'écrivain mais est fonction de ceux de qui on veut être compris: il faut choisir un instrument familier à un grand nombre. « C'est là, en quelque sorte, une question de quantité » nous dit QUENEAU dans son introduction à *l'Anthologie des Jeunes Auteurs* (p. 9). Il y a chez QUENEAU, avant toute autre chose, choix de l'instrument et prise de conscience de ses possibilités. L'influence que le Surréalisme a eue sur QUENEAU (certains poèmes d'écriture automatique de ses débuts sont très révélateurs à cet égard) ne suffit pas à expliquer cette vive et constante préoccupation pour le langage car, si les querelles de style, ces *tempêtes dans l'encrier*, comme les appelle Félicien Marceau, ne sont pas choses nouvelles, elles sont essentiellement périodiques, c'est à dire qu'elles n'apparaissent que lorsque certaines conditions de langue sont remplies. Une querelle de style est toujours le signe d'une certaine dégénérescence ou d'un certain renouveau, et celle que QUENEAU soulève, plus qu'aucune autre peut-être car ce jeu avec les mots auquel il se livre implique un état très particulier de la langue, comme le fait remarquer R. Garapon:

« Le jeu avec les mots semble lié à un certain état de la langue ou plutôt à une certaine attitude des français à l'endroit de leur langue. Jusqu'au milieu du dix-septième siècle, les français ne considèrent pas leur langue comme fixée immuablement en droit. Certes, ils savent qu'il y a des règles générales à observer, mais ils jugent aussi qu'il est très loisible d'user de tel néologisme ou provincialisme qui traduira la pensée de manière forte et expressive. » (R. Garapon, *La Fantaisie verbale et le Comique*, p. 340).

Il se pourrait qu'après trois siècles de fixation de la langue, ces conditions particulières se trouvent à nouveau remplies et que la fantaisie verbale de QUENEAU en soit le signe.

Est-ce à dire que le seul QUENEAU, dans l'exercice de son art d'écrivain humoriste, est le signe d'un état particulier de la langue? Ce serait un parti-pris de restriction qui anéantirait, par la singularité même du cas, toute valeur de témoignage. Il est bon, au seuil de cette étude, de situer rapidement QUENEAU dans un contexte d'écrivains contemporains aux tendances littéraires voisines des siennes. Raymond QUENEAU lui-même (voir l'interview) se reconnaît comme prédécesseur [de] James Joyce et se réclame de lui. C'est cette forte influence que l'on peut discerner, comme le fait remarquer Claude Simonet (« Raymond Queneau: la rhétorique », *Critique*, Tome IV, p.p. 16-23), dans ce caractéristique souci de QUENEAU de tirer des mots et des phrases tout ce qu'ils peuvent recéler. Et puis autour de QUENEAU fermente cette génération de jeunes écrivains, « cette équipe de joyeux réformateurs lâchés, balai et torche en main, dans le Paradis suranné des Lettres » (B. Barjon dans *Études* de mai 1951: « Raymond QUENEAU chez les Goncourt »). Ce sont, pour ne citer que ceux-là, Marcel Aimé [et] Céline chez les romanciers, Michau, Audiberti, Prévert, Francis Ponge, chez les poètes; ce sont Hervé Bazin, Louis Calaferte, René Fallet, Yves Gibeau, Maurice Raphaël, Jean-Pierre Rosnay, cette anthologie de jeunes auteurs que leur commune virulence de langage a rassemblé et rangé derrière une introduction de Queneau sur le néo-français. Nous nous efforcerons, en cours d'étude, de signaler les ambitions et les procédés qu'ils ont en commun avec QUENEAU. Tous, par leur préoccupation pour le langage, par la violence de leurs attaques contre les vieux conformismes littéraires, par l'usage exaspéré qu'ils font du langage, tous

appartiennent, au même titre que Raymond QUENEAU (pour des raisons parfois différentes), à cette génération « [...] maintenant représentative d'une littérature de transition, à la recherche de sa forme neuve. » (Barjon « QUENEAU chez les Goncourt »)

Leur ambition commune pourrait se trouver résumée dans cette phrase d'un des leurs: « Relever le défi des choses au langage » (Francis Ponge, Ext.: « L'œillet, la guêpe, le mimosa », *Anthologie de la poésie Française depuis le Surréalisme*)

Après avoir signalé les pièges à éviter et désigné les perspectives, après avoir balisé le terrain, il ne reste plus qu'à poser les fondations de cette étude, à en tracer le plan.

Nous analyserons, en premier lieu, l'attitude de QUENEAU vis-à-vis de la langue, les lacunes qu'il y décèle et les remèdes qu'il propose:

Raymond QUENEAU ET LE RENOUVEAU DE LA LANGUE.

Puis nous examinerons l'usage particulier que QUENEAU fait de la langue, nous essaierons de définir le jeu de QUENEAU avec les mots:

Raymond QUENEAU DEMANTIBULATEUR DE MOTS.

Nous nous efforcerons enfin de percevoir les raisons profondes de ce jeu auquel il se livre, de définir le monde original que Raymond QUENEAU bâtit avec les mots ou malgré eux:

Raymond QUENEAU DEMANTIBULATEUR D'ATTITUDES.

Ainsi, dépassant l'agréable surprise que cause la lecture de QUENEAU, nous irons jusqu'aux joies de la découverte [et] dépassant le comique, nous irons peut-être jusque l'art. Ce dépassement est indispensable pour l'intelligence de l'œuvre de QUENEAU; ce dernier nous y invite dans son style vigoureux et familier:

« Il n'y a pas que la rigolade, il y a aussi l'art. »

(Ext. de *Zazie dans le métro*, cité par QUENEAU dans l'interview relaté par

l'Express, n°337 du 22 janvier 1959)

PREMIERE PARTIE:
QUENEAU ET LE RENOUVEAU DE LA LANGUE

Le premier problème qui se pose à l'écrivain est celui du choix de la langue dans laquelle il va s'exprimer. QUENEAU est pleinement conscient de ce problème que beaucoup d'écrivains semblent parfois ignorer; toute son activité littéraire est fondée sur ce choix:

« Avant d'écrire, autant que possible, l'écrivain choisit la langue dans laquelle il va rédiger ce qui lui semble nécessaire d'être dit. Le problème semble simple, il ne l'est pas tellement. » (Préface à *l'Anthologie des Jeunes Auteurs*).

L'intérêt que porte QUENEAU à ce problème de langue ne se réduit pas à des exigences de puriste, à de pures spéculations scolastiques. QUENEAU s'intéresse au langage parce que le langage est la manifestation de l'homme, et que rien de ce qui touche l'homme ne le laisse indifférent.

« [...] il s'agit en réalité de questions en fait très simples et immédiates, il s'agit de l'homme, de la vie, de l'homme contemporain, de la vie contemporaine. »

(Préface à *l'Anthologie des Jeunes Auteurs*)

Mais attachons-nous simplement, pour l'instant, à définir l'intérêt pour ainsi dire « professionnel » que l'écrivain QUENEAU porte à la langue, le soin avec lequel l'artisan choisit son outil:

« Le premier souci d'un auteur sera donc de prendre conscience des ressources et des richesses de son langage. » (Cl. Simonnet: « QUENEAU: La Rhétorique », *Critique*).

L'attitude de QUENEAU face à l'instrument dont il dispose est faite de curiosité et de déception:

- La curiosité, marque évidente d'intérêt, le mène à examiner cette langue dans toutes ses manifestations littéraires ou populaires, dans ses constantes et ses anomalies, ses qualités et ses lacunes. La curiosité de QUENEAU est celle du savant qui constate, étudie, expérimente. En un sens, cette sorte d'essai que sont les *Exercices de style* pourrait servir de titre à toute l'œuvre de QUENEAU. Comme le fait remarquer Simonnet, en face de la langue « QUENEAU est curieux comme Malherbe en face des crocheteurs¹² du Port aux foins, comme Pierre devant l'aquarium. » (« QUENEAU, La Rhétorique », *Critique*).

- Attitude faite de déception aussi: l'étude de la langue le mène à constater que l'instrument dont il dispose n'est pas propre à l'usage qu'il veut en faire. Aussi, l'attitude de QUENEAU est également critique: il n'est pas seulement curieux, il est réformateur. Alors que certains écrivains se contentent de recueillir le langage de la tradition littéraire, QUENEAU doit inventer, se forger un instrument personnel.

Cette double attitude de QUENEAU a été définie par un critique:

"Raymond QUENEAU me paraît être, avant toute chose, un étudiant et réformateur de langage [...]" (Pierre Brodin, *Présences contemporaines*).

- Étudiant du langage, QUENEAU constate que le français est une langue morte.

- Réformateur du langage, il propose à cette langue morte un rejeton: le Néo-français, langue vivante.

12 "Malherbe et les crocheteurs du Port-au-Foin", *Mélanges pour un anniversaire*, Revue, Chauveau J. P., "quand on lui demandait son avis de quelque mot français, il renvoyait ordinairement aux crocheteurs du Port au foin [...] Il en voulait pas qu'on rimât les mots qui avaient quelque consonance, montagne et c ampagne, père et mère, offense et défense [...], ni les mots qui dérivaien les uns des autres, admettre, promettre, commettre [...], ni les noms propres les uns contre les autres, Castille et Bastille, Alexandre et Lysandre, Italie et Thessalie [...]. Il voulait que les élégies eussent un sens parfait de quatre vers en quatre vers, et même de deux en deux [...]" (Encyclo.)

I. LE FRANCAIS: LANGUE MORTE

Si le propre de la langue est d'être "le moyen d'entente entre les membres du groupe, leur signe de reconnaissance et de ralliement [...]" (J. Vendryes, *Le langage*, p. 282), la principale qualité de cette langue sera d'être adaptée "aux sujets parlants". Mais, dès lors qu'une langue a été fixée par l'écrit, arrêtée par les grammairiens, il se creusera, au fur et à mesure que le temps passe et que les conditions de vie des "sujets parlants" se modifient, un fossé de plus en plus large entre cette langue fixée et adaptée une fois pour toute et ceux qui doivent s'en servir. Une langue ne sera vivante que dans la mesure où un nombre suffisant d'hommes pourra l'utiliser pour se faire comprendre. Une langue vivante est une langue que l'on parle. Et QUENEAU, l'écrivain, dispose d'une langue héritée de la culture littéraire, polie par les grammairiens: LE FRANCAIS. Mais, comme le fait remarquer Vendryes "il y a beaucoup d'hommes qui parlent français, il n'y a personne qui parle "le français" (J. Vendryes, *Le langage*, p. 284).

On est en droit de se demander s'il y en a beaucoup qui parlent cette sorte de français: le français littéraire qui tend justement vers ce "français" par excellence, et qui est seul admis. Et le problème se pose à l'écrivain, ici à QUENEAU, de choisir pour s'exprimer entre une langue que personne ne parle pas (ou presque) et une langue que personne n'écrit encore (ou presque) et qu'il devra inventer.

Le problème que Raymond QUENEAU et que son œuvre illustre est celui, bien ancien, des différences qui séparent le français littéraire du français parlé, de leurs causes et de leurs conséquences.

Cette différence entre la langue littéraire et la langue parlée a toujours existé: à chaque époque des écrivains se sont efforcés de la réduire. Au moment d'écrire ses *Essais*

Montaigne se propose de s'exprimer dans une langue simple. Dans sa préface à l'*Anthologie des Jeunes Auteurs*, Raymond QUENEAU s'attache à définir cette différence qui existe entre le français littéraire et le français parlé; différences telles que le français littéraire et le français parlé constituent en fait deux langues distinctes.

"Personne ne nie qu'il existe actuellement des différences entre le français écrit et le français parlé, certains disent même un abîme. Plus exactement, il y a "deux" langues distinctes: l'une qui est le français qui, vers le XV^{ème} siècle, a remplacé le "francien" (la traduction s'impose pour presque tous les textes avant Villon), l'autre, que l'on pourrait appeler le néo-français qui n'existe pas encore et qui ne demande qu'à naître."

(Préface à l'*Anthologie des Jeunes Auteurs*, p. 10)

Raymond QUENEAU en cela n'est pas original, il ne fait que constater un fait établi depuis longtemps et mis en lumière par d'éminents linguistes. De même qu'il y eut deux espèces de latin, le latin classique et le latin vulgaire, de même qu'il y a deux espèces d'arabe, l'arabe littéraire et l'arabe parlé, de même y a-t-il deux espèces de français, le français littéraire et le français parlé; et ceci tient à un fait très général:

"On n'écrit jamais comme l'on parle." (J. Vendryes, *Le Langage*, p. 389)

Cette différence entre le français littéraire et le français parlé, que l'œuvre et les jugements de QUENEAU mettent en lumière, nous allons maintenant les mettre en relief en nous servant, dans la mesure du possible, d'exemples tirés de l'œuvre de QUENEAU.

Cette différence est à la fois une différence de fait et une différence de nature.

Il existe entre le français littéraire et le français parlé une différence de fait que personne ne songe à contester et qui a toujours existé. Comme le faisait remarquer Billy dans un article où il traite de la langue de QUENEAU et, plus particulièrement, de ces différences entre les deux langues: "(mais) cette différence entre langue parlée et langue écrite n'a-t-elle pas toujours existé? Les contemporains de Marivaux ne parlaient pas

comme les personnages des *Fausse Confidences*¹³." (André Billy, "R. QUENEAU et le néo-français", *Figaro Littéraire*, 25/06/55).

Mais cette différence n'a fait que s'accroître:

"Dans le français actuel l'écart entre la langue écrite et la langue parlée est de plus en plus grand. Ni la syntaxe, ni le vocabulaire ne sont les mêmes. Même la morphologie présente des différences." (J. Vendryes, *Le Langage*, p. 325)

C'est ce que R. QUENEAU illustre dans ces deux extraits des *Exercices de style*. Le même récit traité sur le mode littéraire et sur le mode vulgaire, deux extrêmes il est vrai, accuse des différences évidentes.

RECIT

"Un jour vers midi du côté du Parc Monceau, sur la plateforme arrière d'un autobus à peu près complet de la ligne S (aujourd'hui S 4) j'aperçus un personnage au cou fort long qui portait un feutre mou entouré d'un galon tressé au lieu de ruban. Cet individu interpella tout à coup son voisin en prétendant que celui-ci faisait exprès de lui marcher sur les pieds chaque fois qu'il montait ou descendait des voyageurs. Il abandonna d'ailleurs rapidement la discussion pour se jeter sur une place devenue libre."

Exercices de style, p. 32

VULGAIRE

13 *Les Fausse Confidences*, comédie en trois actes de Marivaux (1688-1763), fut représentée pour la première fois le 16 mars 1737 au Théâtre-Italien. C'est la dernière des « grandes » pièces de l'auteur. À bien des égards, elle représente un aboutissement de l'évolution de son œuvre dramatique vers une forme de comédie en prose marquée par une sorte de réalisme bourgeois. Très souvent reprise dans la seconde moitié du xxe siècle, elle n'avait pas connu le succès immédiatement après sa création. L'action se déroule à Paris, dans la maison de Mme Argante. Dorante, un jeune homme pauvre mais très beau, cultivé et issu d'une famille de moyenne bourgeoisie ruinée, se présente chez Araminte, la fille de Mme Argante, pour occuper chez elle un poste d'intendant. En réalité, il est épris de la jeune femme, veuve d'un riche financier. Avec la complicité active de Dubois, son ancien domestique passé au service d'Araminte, il veut s'en faire aimer pour l'épouser. Mais Araminte est aussi courtisée par le comte Dorimont qui veut la prendre pour femme afin d'éviter avec elle un coûte [...] (Encyclo.)

"L'était un peu plus dmidi quand j'ai pu monter dans l'esse. Jmonte donc, jpaye ma place comme bien entendu et voilà tipas qu'alors jremarque un zozo l'air pied, avec un cou qu'on aurait dit un télescope et une sorte de ficelle autour du galurin. Je lregarde passque jlui trouve l'air pied quand le voilàtipas qu'ismet à interpeller son voisin. Dites-donc, qu'il lui fait, vous pourriez pas faire attention, qu'il ajoute, on dirait qu'il pleurniche, quvous lfaites essprais, qu'i bafouille, deummarcher toutltemps surlé panards, qu'i dit. Là-dsus, tout fier de lui, i va s'asseoir. Comme un pied."

Exercices de style, p. 77

Si cette dernière langue s'écrit peu, la première se parle moins encore; et pourtant nous croyons pouvoir affirmer, sans parti pris, que la dernière est comprise et employée par un nombre au moins égal à celui des usagers de la première. Pour la clarté de l'exposé nous classerons les différences qui séparent les deux langues en trois catégories, suivant en cela R. QUENEAU et, avant lui, Vendryes: différences de vocabulaire, différences de morphologie, différences de syntaxe.

Les différences de vocabulaire sont peut-être celles qui frappent le plus: ce ne sont pas les plus importantes. Cette différence de vocabulaire tient d'abord à la tendance qu'a le français parlé à éviter les termes précis que l'écrit se fait un art de choisir. Cette tendance a été excellemment mise en lumière par une enquête de Mr. G. Gougenheim à laquelle R. QUENEAU se réfère dans sa préface (p. 23). L'expérience commune nous apprend d'ailleurs que l'on dit plus fréquemment « je me suis cassé la jambe » que « je me suis brisé le tibia ». Ce phénomène, élémentaire, est trop général pour qu'il soit intéressant d'en relever des exemples chez QUENEAU. Signalons toutefois ce procédé commun par lequel la langue parlée supplée à sa carence de vocabulaire précis, à savoir l'usage de la métaphore et de la comparaison, voire de l'onomatopée et de l'interjection. Relevons quelques exemples dans les textes cités plus haut. Là où le français dit « un cou fort long », le français vulgaire (ou même parlé) s'exprime par la métaphore du télescope; le français littéraire emploie « galon tressé », le français parlé tourne la difficulté par « une sorte de ficelle ». Les différences de vocabulaire tiennent surtout à l'usure des termes propres que la

langue parlée emploie dans un sens, ou plus faible, ou totalement différent, ou même encore, comme une particule dépourvue de sens, ce que Vendryes appelle « la bourre du langage ». Dans le récit cité précédemment nous trouvons par exemple « voilâtipas » à plusieurs reprises, ou encore « comme de bien entendu »; et parmi les mots employés dans un sens différent ou affaibli:

« Qu'est-ce qu'elle *fabrique* »
(*Pierrot mon ami*, p. 111)

« Tu n'te *foules* pas »
(*Le Chiendent*, p. 37)

« Tiens, le voilà qui continue »
(*Loin de Rueil*, p. 37)

Est-il besoin de signaler aussi ce bagage extrêmement mouvant de mots à la mode (se reporter par exemple aux *Précieuses Ridicules*), de mots d'argot (la langue parlée, même non vulgaire, en regorge et l'œuvre de QUENEAU), les mots techniques, le patois, les provincialismes, que la langue écrite s'efforce d'éviter et dont use si volontiers la langue parlée. Ce sont là des procédés dont elle a toujours usé et qui sont même susceptibles d'enrichir la langue écrite; n'était-ce pas là un conseil de Ronsard?

Que dire des différences de morphologie? Il y a pour ainsi dire deux sortes de temps en français: les temps que l'on emploie dans la langue littéraire et ceux dont (on) use la langue parlée. Et cette répartition des temps est bien la marque de l'évolution de la langue. L'exemple le plus frappant est sans doute celui de l'imparfait du subjonctif, « tué par le ridicule et l'almanach Vermot¹⁴ » (Préface, *Anthologie des Jeunes Auteurs*, Queneau, 13).

14 L'Almanach Vermot: est un almanach fondé par Joseph Vermot publié pour la première fois le 1er janvier 1886. Il est conçu pour être lu au rythme d'une page par jour. Celles-ci contiennent des informations diverses, parfois utiles, des blagues et des calembours, des illustrations et divers autres éléments rassemblés pêle-mêle. Depuis sa fondation, il a gardé la même couverture rouge qui le caractérise.

Ce temps, par sa forme tourmentée et son emploi délicat, a été en fait presque totalement banni du français parlé. D'ailleurs le temps du subjonctif tout entier, même au présent, est plus ou moins évité, selon le degré de culture, par la langue parlée. Et lorsque la langue parlée l'emploie, elle l'emploie souvent mal.

« C'est pas prouvé qu'i soye »

Chiendent, p.111

Cette tournure, pour familière qu'elle soit, marque cependant un certain malaise vis-à-vis de ce temps. Quant au passé simple, le temps du récit par excellence, il se trouve par nature même réservé au français littéraire, le français parlé lui préférant le passé composé. Signalons d'ailleurs ici que, comme le vocabulaire, la morphologie du français parlé contamine parfois celle du français littéraire. Comme le fait remarquer R. QUENEAU, au passé défini le français écrit lui-même préfère de plus en plus le passé indéfini. Par ses analogies phonétiques avec l'imparfait à la première personne du singulier (j'allais et j'allai), par la lourdeur des deux premières personnes du pluriel (nous allâmes, vous allâtes), par le hiatus qu'il entraîne (il alla à Paris), le passé simple même dans le français littéraire est, nous dit QUENEAU, à l'agonie.

« Dans les manuscrits des jeunes, et même des moins jeunes, on s'aperçoit du malaise provoqué par cette agonie du passé simple. Ceux qui se risquent à l'utiliser écrivent « j'allai » avec un s, comme l'imparfait, les autres y renoncent totalement et n'utilisent plus que le passé composé. » (R. QUENEAU, « Préface », p. 14).

Le futur lui-même est en déclin. Le français parlé, lui, préfère le présent. On écrit « iras-tu demain à la campagne? » mais on préfère dire « tu vas demain à la campagne? », avec l'intonation interrogative. Ou alors, on utilise la périphrase « je vais prendre le train ce soir », [celle-ci] étant préféré à « je prendrai le train ce soir ». Notons encore, pour mémoire, deux tendances du français parlé qui le différencient du français littéraire pur: sa

répugnance pour le passif, et sa tendance à réduire à la première conjugaison les autres conjugaisons des verbes. Ainsi en de nombreux points la morphologie du français littéraire, se constituant ainsi une morphologie propre.

Il en va de même pour la syntaxe. Et la syntaxe est sans doute ce par quoi le français parlé se distingue le plus du français littéraire.

« Il ne s'agit pas de vocabulaire -ou plutôt, cette question de vocabulaire ne vient qu'en second lieu- mais bien de syntaxe. La *Paix à la syntaxe*¹⁵ de Victor Hugo fut un propos réactionnaire. » (R. QUENEAU, « Préface », p.13).

La syntaxe d'une langue, qui est en quelque sorte l'architecture de la pensée, en est la marque et la qualité distinctives. Or le français littéraire et le français parlé possèdent chacun une syntaxe qui leur est propre. Le français littéraire est essentiellement analytique et procède par enchaînement logique.

« Le français est essentiellement une langue à articulations visibles »

(A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 110)

Le français parlé pratique la juxtaposition, les conjonctions tendent à s'agglutiner, la pensée ne serpente plus, elle progresse par bonds successifs.

« Les éléments, que la langue écrite s'efforce d'enfermer dans un ensemble cohérent, apparaissent dans la langue parlée, séparés, disjoints, désarticulés [...]. Autant le langage écrit se sert de la subordination, autant la langue parlée pratique la juxtaposition. »

(J. Vendryes, *Le langage*, p.p. 172-173)

Le français parlé neutralise le relatif, cette précieuse charnière du français littéraire. La seule articulation du français parlé est « que », cette sorte de passe-partout:

« A propos du fils qu'on dit des choses sur lui »

15 Lire *Les contemplations*, Livre premier VII, Paris, janvier 1834, "Réponse à un acte d'accusation"

(*Le Chiendent*, p. 115)

Et le français populaire l'emploie même là où le français littéraire n'use pas de relatif: « Et si moi qu'j'écrivais? »

(*Le Chiendent*, p. 42)

Enfin, c'est surtout dans la construction même de la phrase, dans la disposition des mots, que les deux langues françaises diffèrent. A la construction logique du français littéraire, le français parlé substitue une désintégration des éléments de la phrase. La mise en place des mots ne procède plus de la logique mais de l'importance psychologique des mots. Quand le français littéraire dit « le gendarme a-t-il jamais rattrapé son voleur? », le français parlé dit plus volontiers « l'a-t-il jamais attrapé, le gendarme, son voleur? ». Ainsi donc « tout ce qui précède les tirets ne contient que des morphèmes, indications du sujet, du régime (direct ou indirect), du genre, du nombre, du temps, du caractère, négatif ou interrogatif de la phrase, les sémantèmes (données concrètes) sont données après. »

(Vendryes, *Le langage*, p. 103)

Cet exemple est emprunté à Vendryes qui définit cette forme syntaxique comme étant propre à la fois à un parlé nord-américain, le chinook, et au français parlé. Et cette forme est si propre au français parlé que R. QUENEAU a parfois appelé le néo-français (ou français parlé) « chinook ». Nous remarquons en effet de nombreuses tournures de ce genre dans la conversation, et nous en relevons fréquemment chez QUENEAU.

« Elle le regardait, la commerçante, le soldat Brû »

(*Le dimanche de la vie*, p. 1)

« Ça lui plaît à Lulu Doumer une belote à trois »

(*Loin de Rueil*, p. 10)

Ajoutons encore cette tendance du français parlé à faire porter la négation exclusivement sur la particule « pas » en supprimant « ne ».

« Non c'est pas une Bujatti »

(*Le Chiendent*, p. 96)

« On sait pas au juste »

(*Le Chiendent*, p. 152)

Il n'entre certes pas dans notre propos ni dans nos compétences de faire une étude détaillée des différences qui existent entre le français littéraire et le français parlé. Mais il était utile d'inventorier, en quelque sorte, ces différences de vocabulaire, de morphologie et de syntaxe afin de rassembler les éléments parmi lesquels QUENEAU a choisi et qui constituent le néo-français.

Différentes en fait, les deux langues françaises sont différentes aussi par nature. Le français littéraire, langue écrite, est, par sa nature même, une langue conventionnelle. Le français parlé, par tout ce qu'il a de spontané, est une langue instinctive. Le français littéraire obéit à toutes les exigences et à toutes les lois de l'écrit: les règles de grammaire et de syntaxe, le bon usage, la bienséance. La langue parlée au contraire est avant tout celle du « sujet parlant »: le choix du vocabulaire et la construction de la phrase sont étroitement liées à la psychologie de celui qui parle. Il y a entre le français littéraire et le français parlé la différence qu'il y a entre l'écrit et l'oral. Ces deux modes d'expression utilisent des procédés différents: l'écrit [recours] à la syntaxe, l'oral, à la présence. L'un se traduit par des formes logiques, l'autre par des gestes, des intonations, des expressions de visage, des silences.

« [...] le langage oral remplaçant les formes syntaxiques de l'écrit et même du parlé par des gestes, des désarticulations, des mimiques, une présence. »

(R. QUENEAU, « Préface », p. 25)

L'oral seul est donc naturel; le parlé ne l'est plus (il s'adapte aux circonstances, aux interlocuteurs, etc.), et l'écrit est, par nature, artificiel. Mais, peut-on concevoir une langue

parlée qui ne (le) soit point, et à plus forte raison, une langue écrite? Sûrement point, et QUENEAU est le premier de cet avis:

« L'oral a une présence dont ne peut rendre compte l'écrit »

(« Interview »)

Mais nous entrons ici dans une querelle de style [à laquelle] nous (y) reviendrons plus loin. Contentons-nous de constater cette différence de nature entre le français littéraire et le français parlé, qui est une différence de degré: le français littéraire, langue écrite, est encore plus artificiel que le français parlé. Et soulignons que cette différence de nature est encore accentuée par le temps.

« Et tout en reconnaissant que le fait d'écrire et de composer est en lui-même artificiel, nous soutenons qu'à l'égard du style, il ne le fût jamais aussi visiblement qu'aujourd'hui. » (A. Thérive, *Le français langue morte*, p. 182).

Et QUENEAU aussi ne cesse de souligner ce caractère artificiel de l'écrit: « l'écrit est artificiel » (« Interview »). Tout récemment encore un écrivain contemporain faisait état de « cette activité anormale qui consiste à écrire des romans » (Michel Butor, *Express*, janvier 1960).

On pourrait citer d'autres témoignages encore. Est-ce le signe d'une carence de l'écrit, plus vive encore à cette époque? Peut-on y trouver un moyen d'empêcher ce divorce entre le français littéraire et le français parlé? Pour trouver des remèdes, il faut chercher d'abord les causes du mal. En d'autres termes, pourquoi existe-t-il, aujourd'hui plus que jamais, une telle différence entre le français littéraire et le français parlé?

Ces différences entre le français littéraire et le français parlé, que nous venons de constater, tiennent essentiellement à la nature même du langage. Le langage est l'expression de la vie d'un monde, d'une époque; le langage est l'expression même de ce monde, de cette époque. Ainsi donc le langage suit-il l'évolution du monde, des hommes.

« Une langue, et la française plus que toute autre, exprime une civilisation, et c'est en elle que se traduit l'âme d'un peuple. »

(A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 1)

Et les hommes de chaque époque l'utilisent d'une façon particulière, lui façonnent une physionomie particulière, qui est comme la marque de son aptitude à être utilisée. Comme le faisait remarquer Rivarol (par ses écrivains, en particulier, mais aussi, par tous ceux qui parlent cette langue), chaque époque impose à la langue, aux mots qui la composent, un « cours » particulier, comme les rois imposent un cours à la monnaie.

« Les hommes se haïssent et se poursuivent, se méprisent et s'injurient, se trompent ou se comprennent mal les uns les autres, et la langue garde fidèlement les traces de ces mésintelligences continuelles. » (Nyrop, T. 4, p. 105)

Le langage est donc étroitement lié à l'évolution du monde, ou mieux, comme le remarque Vendryes, « l'évolution des langues n'est donc qu'un aspect de l'évolution des sociétés. » (J. Vendryes, *Le langage*, p. 420)

Aussi, lorsque l'on utilise une langue qui a été forgée par une société antérieure à la nôtre, et forgée pour elle, alors on peut s'attendre à des maladresses et à des carences de cette langue qui n'est plus adaptée. « Si riche que soit la langue classique, il y a des nuances que Malherbe ne pouvait prévoir et auxquelles il faut bien ouvrir la porte. »

F. Marceau (*Queneau ou le triomphe de la Grammaire* », *Table Ronde*, mai 1952)

Et F. Marceau donne pour exemple ce verbe dont usent si fréquemment les héros de QUENEAU, « se marrer », et dont il prédit la durée. Pour vulgaire encore que (ce) soit [ce] verbe, il implique à la fois des nuances de grossièreté, de virulence, de brutalité que ne renferme aucun synonyme du verbe « rire », et cet ensemble est assez représentatif d'un état d'esprit actuel:

« L'homme contemporain n'a plus l'esprit de rire ou la bonhomie de rigoler: il se marre! » (P. Marceau, « QUENEAU ou le triomphe de la Grammaire »).

R. QUENEAU est pleinement conscient de ces rapports étroits du langage avec la civilisation et fait remarquer: « les problèmes du langage transposent ceux de l'existence quotidienne. » (« Préface », p. 31).

Le français littéraire diffère du français parlé par tout ce qui sépare une langue qui n'a pas évolué d'une [autre] qui l'a fait. La langue parlée s'est de plus en plus séparée de la langue littéraire en France, pour des raisons historiques, économiques, psychologiques et sociales. Discerner, comme le fait QUENEAU, ces influences qui agissent sur la langue française, n'est-ce pas faire œuvre de linguiste?

« Le rôle du linguiste est fini quand il a reconnu dans le langage, le jeu des forces sociales et les réactions de l'histoire. » (J. Vendryes, *Le langage*, p. 420).

QUENEAU sait que la langue est un objet de création permanente et il constate que nous écrivons le même français dont se servait Voltaire. Le français de nos conversations, le français des journaux et des communiqués radiophoniques, le français des romans de Marcel Aimé, de Jacques Perret, de Céline et de Queneau diffèrent, par contre, du français de Voltaire, à un point tel que l'on pourrait aisément croire que *Le voyage au bout de la nuit* ou *Pierrot mon ami* ne sont pas écrits dans la même langue que *Candide*. Nous avons déjà fait la part des différences de nature qui existent de tous temps entre l'écrit et le parlé, du retard de la langue écrite sur la langue parlée. Il faut cependant remarquer que, si une certaine littérature s'efforce de diminuer cet écart, par contre, cet écart s'élargit de plus en plus entre le parlé et le français littéraire en général. C'est que le langage écrit, ou plutôt le français littéraire, a été fixé une fois pour toute au 17^{ème} siècle et n'a que peu évolué depuis. QUENEAU, lui, fixe la date au 18^{ème} siècle.

« Je dis 18^{ème} siècle car, de fait, le français n'a que peu bougé depuis l'époque où il était devenu langue internationale. » (« Préface », p. 13).

Quoiqu'il en soit notre français littéraire, seule langue reconnue « d'utilité publique » par l'Académie, date.

« Nous écrivons une langue morte, cette langue qui remonte aux écrivains du 17^{ème} siècle. » (J. Vendryes, *Le langage*, p.p. 325-326).

Cette langue que les grammairiens ont polie, à laquelle les grands écrivains ont donné le pouvoir de s'imposer jusqu'à nous, apparaît, par stabilité même, marquée au sceau d'une autre civilisation, en discordance avec la civilisation nouvelle, morte.

« Morte j'appelle une langue qui, dans ses bons écrivains, ne change pas notablement en quatre ou cinq siècles. » (A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 27).

Cette langue française littéraire n'est peut-être pas encore tout à fait morte; certains, très rares, la parlent encore presque aisément; mais la langue végétale, protégée par des puristes et des grammairiens, patiemment cultivée dans les serres de l'Académie Française.

« Le français vit en pot ou en caisse, dans quelques jardins peu hantés par le public. » (A. Thérive, *Le langage, langue morte*, p. 7).

Mais alors cette langue d'une minorité, ou même d'une élite, peut-elle encore être considérée comme particulièrement propre aux français? Alors qu'est-ce que le français et qui parle français? QUENEAU nous répond:

« Qui parle le français? Les français qui s'adressent aux français et non les grammairiens aux grammairiens. » (« Préface », p. 15)

Les causes historiques ne sont pas seules responsables du divorce des deux langues. L'évolution économique d'une société met toujours en question une langue dans son vocabulaire et même parfois dans sa morphologie. Or l'évolution économique n'a jamais

marché aussi vivement que depuis que la langue littéraire française s'est fixée, et surtout depuis le siècle dernier. C'est d'ailleurs peut-être en partie à cause de cette brutale évolution économique récente que le problème de la langue se pose de façon aussi vive actuellement. En effet, l'activité intense que connaît l'économie contemporaine et qu'a provoquée l'industrialisation depuis le siècle dernier, a amené une multiplication très rapide des inventions, des nouveaux produits; il fallait bien donner un nom à ces nouveaux objets. Or une langue écrite, fixée, comme l'est notre français littéraire, répugne à l'invention de mots nouveaux et n'a que de faibles moyens d'en fabriquer, comme le fait remarquer A. Thérive.

«Aucune sorte d'activité nouvelle, commerce, industrie, exercices corporels (que dis-je, le cinéma, le théâtre) n'a su se forger chez nous un vocabulaire national [...] toute chose nouvelle ne se traduit point d'abord en bon français» (*Le français, langue morte*, p12)

QUENEAU souligne aussi cette carence de la langue littéraire:

« [...] langue pauvre [...] à peu près incapable de former des mots nouveaux et ne se nourrit guère que de grec ou de circonlocutions pénibles comme « chemin de fer », « char de combat » et autres lourdeurs. » (« Préface », p. 21).

Aussi laisse-t-on généralement au français parlé le soin de nommer ces nouveaux objets, quitte à entériner ces mots nouveaux à plus ou moins longue échéance. Et le français parlé dispose, à cet égard, d'une très grande facilité grâce au procédé d'agglutination dont il fait un constant usage. Ce procédé est évident dans la dénomination des nouveaux produits lancés sur le marché: le cirage *kibrille*, le shampoing *kimousse*, la peinture *bonalo*. Autre procédé encore, l'onomatopée: un *boum*, un *bic-clic* et, récemment, un *houla-houp*. De même la langue française littéraire est réfractaire à l'adoption et, par ce fait, à l'adaptation des mots étrangers lorsqu'il (le) faut (pour) nommer un nouvel objet ou une nouvelle activité. Ici encore le français parlé y supplée mais, souvent, au détriment de la langue. Car le français parlé emprunte purement et simplement ce mot à la langue étrangère. Mais cependant, si la prononciation donne souvent à ce mot tout au moins une figure phonétique française (*hich-life*, *sin-lixche*), la langue écrite par contre, qui n'a rien adapté, transcrit le mot étranger dans son orthographe d'origine. A. Thérive faisait remarquer que le 17ème

siècle ne possédait pas 5 mots étrangers, le 18ème, lui, en avait travestis quelques uns pour les adapter: (*ponche, tôte, spline*, que l'on peut trouver dans Voltaire). Actuellement, la langue emprunte le mot tel quel, ce qui est d'autant plus grave que le vocabulaire anglosaxon tend à pénétrer notre langue. C'est encore là une marque de sclérose du français littéraire actuel qui, ne sachant plus adapter, transcrit, entre guillemets, car il (les) rejète les mots étrangers. Ce purisme étonne d'autant plus que Ronsard n'était pas si exigeant, ni Fénelon qui déclarait:

« Qu'importe qu'un mot soit né dans notre pays ou qu'il nous vienne d'un pays étranger? La jalousie serait puérole quand il ne s'agit que de la manière de mouvoir ses lèvres et de frapper l'air. ». (Lettre à l'Académie cité par QUENEAU, « Préface », p. 21).

Notons, cependant, en toute impartialité, qu'un mouvement d'adaptation se fait parfois jour, [comme] par exemple la substitution progressive du mot *bande* au mot *film*.

Enfin, certains phénomènes psychologiques et sociaux creusent aussi le fossé qui sépare ces deux langues. Il est évident que l'état d'une société se traduit d'abord dans son langage.

« Il y a entre l'évolution linguistique et les conditions sociales où évolues la langue un rapport évident. Le développement de la société entraîne le langage dans une voie déterminée. » (J. Vendryes, *Le langage*, p. 412-413).

Or, la société où s'est élaboré notre français littéraire diffèrait totalement par son régime et par ses mœurs de la société actuelle. Il se trouve ainsi que la France actuelle, disons, démocratique, est dotée d'une langue qui fut forgée par et pour une élite aristocratique.

« La langue commune française est une langue traditionnelle littéraire, aristocratique, (et) qui ne peut être maniée d'une manière courante que par des personnes ayant un degré très élevé de culture. Elle a été créée par le travail d'une élite intellectuelle et

d'une élite sociale. » (A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 3).

D'autre part, la littérature n'est plus réservée, pour de multiples raisons (la généralisation de l'instruction, l'évolution sociale, etc.), à une élite.

« On écrit pour soi et pour tout le monde. On ne se choisit pas un public. Ça s'est peut-être fait dans le temps, mais plus maintenant. » (R. QUENEAU, « Interview »).

Aussi, dès le 19^{ème} siècle, la langue française, parlée s'entend, à subi ce que Vendryes appelle un « encanaillement » progressif, encanaillement qui se traduit sans doute par l'argot¹⁶ et la détérioration de la syntaxe mais surtout -et c'est ici que le terme « démocratique » a son plein sens- par le mauvais usage qui en a été fait par les semi-lettrés. Raymond QUENEAU faisait remarquer un jour que ceux qui affectaient de parler le « bon français » (et il désignait des manuscrits d'écrivains sur sa table) le maltraitaient plus que ceux qui le parlaient mal.

Et cette semi-culture exerce des ravages les plus évidents dans les écrits des journaux et des gazettes. Le divorce entre les subtilités de la langue littéraire et les prétentions, les efforts maladroits de ceux qui veulent quand même la manier et quand même se faire comprendre, aboutit à ce jargon¹⁷ affligeant qui n'est pas du français littéraire et moins encore du français parlé. QUENEAU en donne un exemple caractéristique dans ses *Exercices de style*:

Prière d'insérer:

« Dans son nouveau roman, traité avec le brio qui lui est propre, le célèbre romancier X, à qui nous devons déjà tant de chefs-d'œuvre, s'est appliqué à ne mettre en

16 Argot: langage particulier aux vagabonds, aux mendiants, aux voleurs, et intelligible par eux seuls. Par extension, phraséologie particulière, plus ou moins technique, plus ou moins riche, plus ou moins pittoresque, dont se servent entre eux les gens exerçant le même art et la même profession. (Littré)

17 Jargon: Langage altéré que les auteurs comiques mettent dans la bouche des villageois, ou des étrangers tels que Anglais, Suisses et Allemands. Abusivement, une langue étrangère qu'on n'entend pas. Je ne sais quelle langue parlent ces gens là, je n'entends pas leur jargon. (Littré)

scène que des personnages bien dessinés et agissant dans une atmosphère compréhensible par tous, grands et petits ».

« [...] Dans l'épisode final, on voit ce mystérieux individu écoutant avec la plus grande attention les conseils d'un ami, maître ès¹⁸ dandysme. Le tout donn[ait] une impression charmante que le romancier X a buriné(e) avec un rare bonheur. »

(*Exercices de style*, p.p. 45-46)

Tout y est, fautes de grammaire, mauvais emploi des mots, mots vides, [etc.]. Signalons enfin qu'une cause de différenciation des deux langues tient à une différence d'extension. L'aire géographique du français littéraire, qui date du 17^{ème} siècle, était en partie à cause du caractère aristocratique de la langue, très réduite.

« La Province, le pays des dialectes, commençait à Vaugirard et à Montmartre. La ville, le pays vulgaire, touchait le Louvre des deux côtés [...] »

(Brunot, *Histoire de la langue française*)

Par l'instruction, par la presse, et aussi par les relations faciles avec l'étranger, cette aire s'est considérablement élargie. Aussi, l'influence étrangère, anglaise en particulier, a marqué fortement la langue parlée. On risquerait même de ne rien comprendre à l'évolution du français parlé si on ignorait la grande influence qu'exerce sur lui la langue anglaise. Cette influence se traduit, dans le langage de tous les jours, par des anglicismes tels que *réaliser un danger*, *délivrer des armes*, ou par l'accumulation des épithètes avant le nom, procédé qu'emploi parfois QUENEAU en manière de parodie:

« La plus spécialement élimée veste » (*Le Chiendent*, p. 9).

Influence qui s'est développés grâce aux multiples romans (souvent populaires)

18 Ès: (ê devant une consonne, bachelier ê lettres; plusieurs prononcent l's: ês' lettres; devant une voyelle l's se lie: ê-z arts) prép. Il est encore usité en jurisprudence dans cette locution : Verser une somme ès mains d'un tel. Hors de là, ès est, ou archaïque, ou dit par plaisanterie avec affectation d'archaïsme. Contraction de en les, comme des pour de les. (Littré)

traduits de l'anglais ou de l'américain. R. QUENEAU voit d'ailleurs l'influence de ce style « traduction » dans la perte du passé défini par exemple.

« Cet usage perpétuel du passé-composé tient aussi [...] au fait que les traducteurs de romans américains ignoraient l'existence du passé défini. » (« Préface », p. 14).

Dans les *Exercices de style*, QUENEAU a aussi parodié cette manière d'écrire alambiquée¹⁹ de ceux qui n'ont que la prétention d'écrire le français littéraire.

« Dans un omnibus, un jour, vers midi, il m'arriva d'assister à la petite tragi-comédie suivante: un godelureau affligé d'un long cou et, chose étrange, d'un petit cordage autour du melon (mode qui fait florès²⁰ mais que je réproûve) [...] » (p. 177)

Et cette façon d'écrire mal le français littéraire a contribué largement à l'évolution de la langue:

« Le désir de parler nouveau et d'écrire original a fait plus contre la langue que cent ans d'évolution. » (A. Thérive, *Le français, langue morte* », p. 4).

Ainsi donc le français littéraire, langue fixée, diffère-t-il, pour des raisons historiques, économiques, psychologiques et sociales, du français parlé, langue sans cesse en mouvement. Le français littéraire est un instrument composé de toutes pièces étrangères à la vie actuelle et qui lui est imposée; le français parlé, au contraire, est un compromis entre le fond général de la langue et les nouvelles et multiples circonstances auxquelles elle doit se frotter. Le choix ou le refus de ce compromis est pour la langue une question de vie ou de mort car, par ce compromis seul, elle peut évoluer, c'est-à-dire, vivre. Pour QUENEAU et pour d'autres, il en va pour la langue comme pour l'homme « une espèce animale et qui n'est sorti de l'animalité qu'en modifiant sans cesse son *statu-quo*. »

19 A la fin de cette phrase et entouré de parenthèses, Claude Daubercies ajoute "Modern Style". Peut-être voulait-il l'associer à la manière d'écrire alambiquée, compliquée.

20 Florès: terme familier. Faire florès, briller, faire une dépense d'éclat. Il signifie aussi obtenir des succès, de la réputation (Littré)

(« Préface », p. 31)

Les conséquences qui découlent du divorce entre le français littéraire et le français parlé sont multiples. La conséquence la plus grave, c'est que le premier est devenu pratiquement étranger à la majorité des français. La conséquence la plus grave, c'est que l'on puisse douter, avec QUENEAU, avec Céline, et d'autres écrivains, avec des spécialistes de la langue, que ce français littéraire convienne encore aux français.

« Il n'est plus bien sûr que le français soit aujourd'hui la langue qui convienne à la France. » (M. Meillet, article dans *Romania*)

Cette sentence date de 1919; le verdict serait sans doute plus catégorique en 1960. En effet, le français littéraire qui reste, en principe, notre langue nationale, n'est plus compris par la majorité des français et, ceux qui le parlent, s'en servent souvent très mal.

Le français littéraire n'est plus guère compris. Qu'un conférencier en use dans son discours et, l'auditoire, à moins qu'il ne soit composé de lettrés (et encore!), laissera échapper, sinon le sens de beaucoup de mots, du moins leurs nuances propres. La lecture des œuvres classiques, incompréhensibles dans leur esprit pour beaucoup, exige des lettrés eux-mêmes une réadaptation à l'esprit même de cette langue; il y a presque la même transposition à faire pour lire un texte de Bossuet que pour traduire, pour qui connaît bien la langue, un texte anglais. Le langage littéraire, en effet, par le décalage du temps et des circonstances exposé[s] plus haut, a perdu cette belle transparence qui l'accordait au réel. QUENEAU exprimait ce décalage en ces termes: « le langage est hors de ses gonds » car, en fait, si on ne comprend plus le français littéraire, si on comprend mal telle pièce de Racine ou de Marivaux, ce n'est pas tant parce que le vocabulaire a changé ou parce que la syntaxe nous déroute; ce qui a changé, c'est le sens des mots, c'est le cours de la pensée. Si la langue a relativement peu changé, l'esprit s'est modifié. Et pour qu'un mot serve, il faut qu'il représente quelque chose. Mais la langue littéraire n'est plus adaptée, ni aux réalités, ni à la pensée contemporaine.

« On ne comprend plus les vers de Racine ou de Marivaux parce que notre façon de penser est moins fine, moins ordonnée; non point parce que la langue a vieilli et nécessite une étude subtile, mais bien parce que la logique du discours a changé, la délicatesse, l'esprit analytique et synthétique de la conversation. »

(A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 23)

Une autre conséquence qui découle de la première, c'est que cette langue qui n'est plus, ni adaptée à l'esprit, ni familière, est devenue d'un usage difficile. Si le français littéraire n'a pas su s'adapter à la vie, les français ne s'adaptent plus à lui. Et lorsque l'on se sert du français littéraire -dans l'écrit- (dans la conversation, c'est un art quasi inusité), souvent, on s'en sert mal. Élaborée par une vieille élite intellectuelle, cette langue littéraire est mal adaptée au peuple, disons plutôt, à la majorité.

« Le français a été longtemps une langue naturelle de culture [...]; il unissait les caractères des deux dialectes, l'instinctif et le conscient. Aujourd'hui, le voici réduit à être une langue spéciale parmi les autres. » (A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 32).

L'orateur dont nous parlions tout à l'heure, lorsqu'il veut se faire comprendre, délaisse parfois le « bon français » pour faire ce que l'on appelle de la vulgarisation. Mais, généralement, ses efforts ne mènent qu'à l'échec car, justement, le français littéraire, c'est encore là une marque de sclérose, n'est pas d'une espèce qui se prête à la vulgarisation.

« Au contraire des anglais, les savants français ne savent pas utiliser la langue courante; il n'y a pratiquement pas de vulgarisation scientifique en France. »

(R. QUENEAU, « Interview »)

Par sa graphie même le français littéraire n'est pas une langue aisément maniable. L'orthographe, cette « calamité nationale » (Vendryes), la rend d'un usage quasi-magique. Et QUENEAU, commentant une considération de Vendryes, fait remarquer à juste titre que, si l'on notait le français parlé comme on note une langue de sauvages, en écriture phonétique, sans tenir compte de l'orthographe, on constaterait de façon frappante combien

les deux langues peuvent différer. Dans une telle transcription, la particule « ti » n'y serait pas séparée du verbe qui la précède: on écrirait en un seul mot *Zemti, Zemtipa* (j'aime-ti, j'aime-ti-pas). » (Vendryes, *Le langage*, p. 203).

Alors, dit QUENEAU, « on découvrirait à quel point le français parlé est loin du français écrit; on s'apercevrait enfin de ce que je veux montrer ici: que c'est une autre langue. » (R. QUENEAU, « Préface », p. 19).

Nous reviendrons ultérieurement sur cette importante question de l'orthographe et sur la transcription phonétique pour laquelle R. QUENEAU fait un plaidoyer éloquent et illustré d'exemples dans *Bâtons, chiffres et lettres*.

Difficultés de grammaire et de syntaxe (l'emploi des temps est particulièrement délicat, nous l'avons vu: subjonctif, confusions de temps), difficultés orthographiques, font du français littéraire une langue peu propre à l'usage courant.

« Tant pas sa graphie que par ses coquinerie de grammaire, le français est le parler du monde le moins propre à se répandre en un usage vraiment commun. »

(A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 7)

Enfin, à ces difficultés d'ordre intérieur et extérieur, le français littéraire ajoute l'inconvénient fréquent de la lourdeur et du risible. C'est encore un des reproches que lui fait R. QUENEAU:

« Le français littéraire est assez souvent comique. L'imparfait du subjonctif prête souvent à rire. Il y a dans le français écrit une incroyable facilité à faire des calembours, à trébucher sur des sonorités cocasses, des cuirs. Aussi ceux qui parlent le français sont-ils souvent inhibés par la peur du ridicule » (Interview »).

Faut-il s'étonner alors que le français littéraire, langue devenue étrangère à beaucoup, d'un emploi si hasardeux, ait cédé peu à peu à une langue plus aisément

parable?

Cette étude sommaire de la langue et des différences qui existent entre le français littéraire et le français parlé permet de mettre en lumière les deux instruments entre lesquels l'écrivain doit choisir. Ces problèmes de langue sont au premier plan des préoccupations de QUENEAU: il a exposé son point de vue à de nombreuses reprises, (et) en particulier, dans *Bâtons, chiffres et lettres* et, plus récemment, dans la préface à *l'Anthologie des Jeunes Auteurs*. Si nous avons tant insisté sur ces questions de langue, c'est que Raymond QUENEAU n'est pas simplement écrivain, il est, comme le disait un critique « l'homme de langue, comme d'autres sont gens de robe et d'autres d'épée [...] ». ».

(Georges Ribemont, « Dessigners », *Bâtons, chiffres et lettres*)

Homme de langue, QUENEAU n'a d'ailleurs pas la prétention d'être original; de son propre aveu (voir *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 10: « l'ouvrage pour moi, du moins sur ce sujet précis, magistral, fut *Le langage* de Vendryes), il suit les données scientifiques des spécialistes de la langue. S'il soulève la querelle de [la] langue, c'est parce qu'il faut que quelqu'un le fasse, c'est parce qu'il constate à travers les œuvres de Céline, de Rictus, etc., et ses propres créations, que le problème se pose. Ses constatations sur la langue peuvent être utilement illustrées par ces dessins, [que nous reproduisons ici, et] qui accompagnèrent un exposé sur la langue qu'il fit à la Sorbonne, sur l'invitation de Mr. Antoine.

Signalons enfin que l'attitude de QUENEAU vis-à-vis du français littéraire n'est pas tant le procès de cette langue que la critique de l'usage que l'on en fait. Il constate qu'il existe en français au moins deux langues distinctes, une langue morte et une langue vivante, réservées, chacune, à un usage distinct, où chacune excelle. Il ne condamne pas, il évite les confusions. Et s'il opère une langue mourante avec la science du spécialiste, c'est pour sauver le rejeton qu'elle porte en elle, et [se]²¹ sauver par la même occasion: c'est une césarienne. Que l'on nous pardonne la métaphore, elle fait partie de l'imagerie de R. QUENEAU.

21 Claude Daubercies écrit "la sauver", l'article "la" correspondant à la science.

« Pour le moment voici un accouchement difficile: la mère se refuse à enfanter et, pourtant, l'enfant demande bien à naître. Je ne veux pas croire que ce soit un fibrome. »

(Bâtons, chiffres et lettres, p. 20)

Raymond Queneau:

décrire pour le Collège la statistique et la dynamique du français

I. Schéma général des divers états de la langue

II. Aspect populaire d'une langue avec écriture (évoluée)

III. Langue avec écriture (évoluée) perdant les pédales

IV. Schéma III dans l'espace temps

V. État des langues après rupture entre les niveaux B et C

II. LE NEO-FRANCAIS: LANGUE VIVANTE

Étudiant du langage, QUENEAU constate que le français littéraire est une langue morte. Ce n'est certes pas là une marque d'originalité. D'une part, QUENEAU ne fait que rappeler le jugement des spécialistes de la langue auxquels il se réfère d'ailleurs si souvent. D'autre part, il n'est besoin que de sens commun pour constater que nous ne parlons plus la langue des contemporains de Voltaire et de Bossuet. Mais c'est une originalité dont QUENEAU est conscient que de tirer les conséquences qui découlent de cette constatation:

« Il est lamentable d'avoir à multiplier les truismes. Or le plus vulgaire dans ce domaine est tout simplement qu'on ne parle plus comme au temps de Bossuet. Remarque enfantine et, pourtant, rare, puisque personne n'ose en tirer les conséquences évidentes. »

(Bâtons, chiffres et lettres, p. 40)

La première conséquence c'est que, cette langue, que personne ne parle plus (ou presque), ne peut plus convenir aux français et qu'il leur en faut donc une autre. Cette autre langue, il y a longtemps que les français l'ont choisie: le français parlé. La seconde conséquence est que cette langue, parlée et adoptée par les français [et] qui, par ce fait même, leur convient, peut-être utilisée dans l'écrit, et a droit au titre de « langue française ». Examinons plus attentivement ces deux conclusions. Reconnaître le français littéraire, langue morte, ce n'est pas lui contester un droit de valeur mais un droit d'usage. QUENEAU, ni personne, ne songe à contester la valeur du français littéraire, langue morte.

Mais QUENEAU fait remarquer:

« Le français des grammaires est une langue morte; ça n'aurait aucune importance si tous les français étaient également morts, seulement comme il y en a encore une quantité appréciable de vivants, il paraît même que cette quantité augmente tous les ans; eh bien, c'est malheureux pour les français de ne pas avoir le droit d'écrire comme ils parlent et, par conséquent, comme ils sentent. » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 32)

En conséquence, il ne s'agit plus de s'efforcer par des moyens artificiels de conserver et de préserver le français littéraire mais, au contraire, de s'employer à aider le français parlé à sortir de ses langes, à en favoriser la croissance. Alors que jusqu'ici « on ne pense qu'à entretenir, conserver, momifier, c'est du point de vue de l'offensive qu'il faut défendre la langue française. » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 48)

Cette offensive, QUENEAU la mène selon la tactique classique des réformateurs: le retour au peuple, garant de la vie d'une langue. Lors de son voyage en Grèce, QUENEAU a été amené par les circonstances à réfléchir sur le problème que posait dans ce pays la rivalité des deux langues: la « cathaverousa », langue pure, et la « démotique », langue populaire. Ce fut cette dernière qui triompha. QUENEAU veut mener à ce même triomphe le français parlé:

« Il me devient évident que le français parlé devait enfin se dégager des conventions de l'écriture qui l'enserrent encore (conventions tant de style que d'orthographe et de vocabulaire) et qu'il s'envolerait, papillon, laissant derrière lui le cocon de soie filé par les grammairiens du 16^{ème} et les poètes du 17^{ème} siècle »

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 13)

Ayant donc clairement posé le problème des deux langues, QUENEAU fait son choix et opte pour le français parlé. Pendant ce séjour en Grèce, qui à ce point de vue, capital,²² il eut le loisir de réfléchir sur l'accord entre la langue et le réel, entre l'homme et

22 Claude Daubercies a certainement voulu souligner l'importance qu'il s'est avéré pour Raymond

ce qui l'entoure, entre le poète et ce qui fonde son œuvre. Cet accord, parfait au temps classique, ne l'est plus, et QUENEAU décide de fonder son œuvre, non sur l'héritage littéraire mais, sur la vie, le parlé de tous les jours.

« Le poète [...] a décidé de fonder son œuvre sur le langage des cafés, des métros et des autobus plutôt que sur celui de la vieille dame du Pont-des-Arts. »

(Pierre Brodin, « Queneau », *Présences contemporaines*, p. 337)

Pour cela, QUENEAU va transfuser dans les veines du style français le sang nouveau, riche, vigoureux du langage parlé: « il brûle donc de rendre à notre vocabulaire et à notre syntaxe la vigueur du style parlé [...] » (L. Barjon « R. Queneau chez les Goncourt », *Études*, mai 1951, p. 255).

Ce faisant QUENEAU ne crée pas, à proprement parler, une nouvelle langue:

« Il ne s'agit pas de forger de toutes pièces un nouveau langage, mais bien de donner une forme à ce qui ne saurait se couler dans le monde cabossé d'une grammaire défraîchie. » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 49)

L'œuvre de réformateur de l'écrivain néo-français consiste à donner l'existence écrite au français parlé, à « donner un style au langage parlé. » (*Bâtons*, p. 33)

Au français littéraire, mort dans la conversation et très agonisant dans l'écrit, QUENEAU propose un successeur ou, plutôt, un rejeton: le néo-français, langue vivante:

« Mais ce français, langue morte, a un rejeton qui est le français parlé vivant [...] »

(« Préface », p. 16)

Quelles sont les qualités qui font du néo-français une langue vivante? Sa première qualité tient à son origine: il n'est pas un produit artificiel des grammaires et des

dictionnaires, mais le produit et l'instrument du peuple. Il faut évidemment comprendre ici le mot « peuple » dans son sens linguistique: « Le mot peuple, en linguistique, signifiait tous ceux qui parlent une langue spontanément et par tradition. »

(Rémy de Gourmont, *Le problème du style*, p. 261)

Le « peuple » c'est aussi ce que R. QUENEAU appelait « la masse parlante, haletante et gesticulante » dans son exposé à la Sorbonne. Le retour à cette source est d'ailleurs la démarche habituelle des réformateurs de la langue. Ronsard et la *Pléiade* ont beaucoup puisé dans le parler populaire. Malherbe préconisait ce retour au peuple dans le conseil célèbre rapporté par Racan et qu'invoque fréquemment QUENEAU:

« Quand on lui demandait son avis de quelques vers français, il renvoyait ordinairement aux crocheteurs du Port-aux-foins et disait que c'étaient ses maîtres pour le langage. » (Racan, *Vie de Malherbe*).

Et Rémy de Gourmont, plus récemment, ne faisait que confirmer ce conseil:

« Il n'y a donc rien de plus absurde que de vouloir réformer une langue sans le concours du peuple, c'est-à-dire, sans le concours de l'usagé. »

(Rémy de Gourmont, *Le problème du style*, p. 261)

Aussi QUENEAU n'entend point le parler des « ruelles »; la scène de ses romans se situe presque toujours dans les lieux publics: foires, cafés, autobus, etc. C'est là qu'il écoute parler, c'est là qu'il va chercher les ferments qui feront lever une langue neuve. QUENEAU n'est d'ailleurs pas un poète « populiste » et il s'en défend vivement:

« Je précise bien que je ne veux pas dire qu'il faut ramener la littérature et la poésie à une simple sténographie de ce qu'on appelle, de manière méprisante, le langage « concierge ». [...] Il s'agit [...] de donner un style au langage parlé. »

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 32)

Le français parlé constitue en quelque sorte un flux vital de sang nouveau que R.

QUENEAU veut transfuser dans le style français. C'est plus qu'une réforme, c'est presque une création.

Cette réforme de la langue française, dont l'œuvre de QUENEAU tout entière est l'illustration, porte sur toutes les catégories de la langue: le vocabulaire, la morphologie et la syntaxe, et enfin l'orthographe.

« Pour passer du français écrit ancien [...] à un français moderne écrit [...] 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. »

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p. p. 16-17)

Cette triple réforme aboutit à une langue ayant au moins trois qualités: vivante, souple [et] en accord avec le réel, avec la vie.

La première réforme porte sur le vocabulaire: elle tient à une sorte de restauration des fonctions vitales de la langue. En effet, face à la fixité, à la vie léthargique du français littéraire, le néo-français est une langue vivante parce que [c'est une] langue qui peut digérer, assimiler, transformer, créer. Langue vivante, cette langue qui, loin de se retrancher et de se défendre des atteintes de la vie (invention de mots, cuirs, invasion de mots étrangers, etc.), prête le flanc à toutes ces attaches et ces emprises de la vie, « allant affronter tous les risques, tous les à-coups, tous les hasards de la vie. »

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 16)

La langue, ainsi aux prises avec la vie, devient extrêmement souple, vigoureuse et multiple; [elle] se transforme et s'enrichit sans cesse: elle vit.

« La vie favorise les transformations du vocabulaire parce qu'elle multiplie les causes qui agissent sur les mots. » (Darmesteter, *La vie des mots*).

La langue est ainsi toujours adaptée puisqu'[elle est] sans cesse soumise à l'épreuve

de la réalité. Et si la langue littéraire fait la fine bouche devant les nombreux mots nouveaux que lui propose la vie, le néo-français au contraire s'empresse de les dévorer parce que, lui, peut les digérer.

« Une langue pure est une langue qui digère. »

(A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 140)

La vitalité du néo-français se manifeste donc d'abord par ses étonnantes facultés de phagocytose. Il n'est que de lire QUENEAU pour s'en rendre compte. Cette assimilation porte d'abord sur ces mots et expressions familières auxquels nos conversations font une large part.

« Le feu d'artifice, ce soir va être épatant »

(*Saint Glinglin*, p. 50)

« Ça sert à trimballer la marmaille »

(*Le Chiendent*, p. 26)

« Cette lecture lui fit rater deux correspondances »

(*Le dimanche de la vie*, p. 267)

« Il patiente et, total, on en revient toujours aux grogues »

(*Loin de Rueil*, p. 21)

Mais ces expressions familières, propres à nos conversations, sont aussi trop propres au temps; elles ont un caractère particulièrement éphémère et ne tardent pas à dater. Il est cependant indéniable qu'elles donnent à un texte un caractère familier, une sorte de présence. Plus heureuse est sans doute l'assimilation de termes argotiques qui, pour « vulgaires » qu'ils soient, n'en n'expriment pas moins des nuances propres à notre mentalité actuelle, dont le sens est imprégné d'une expérience particulière à notre temps, et qu'une autre expression plus « académique » ne saurait exprimer exactement. Ce que F.

Marceau dit du verbe « se marrer », dont use volontiers QUENEAU et [il use de] la langue populaire (nuances de virulence, de grossièreté, de brutalité), nous pourrions sans doute le dire de verbes, de mots et d'expressions tels que ceux-ci:

« Il doit's *trafiquer* quelque chose »

(*Le Chiendent*, p. 7)

« Tino Sabotier se fit *mettre en boîte* »

(*Loin de Rueil*, p. 133)

« L'enfant somnolait [...] attendant de *bouffer* »

(*Le Chiendent*, p. 8)

Enfin [signalons] des mots tels que « la trouille » (*Cosmogonie*, p. 89), les « mômes » (*Pierrot mon ami*). Signalons encore quelques mots grossiers tels que « gueule » ou « dégueulasse », car la capacité digestive du néo-français peut aller jusqu'à assimiler les innombrables termes de l'argot. Certes Rabelais et Villon ont puisé à cette source là mais, avec modération. QUENEAU y puise avec la même réserve. Le retour aux sources populaires est un retour au naturel et, comme le remarque Vendryes et, après lui, QUENEAU, l'argot est essentiellement une langue artificielle. Aussi QUENEAU n'y recourt-il généralement que lorsque le mot ou l'expression représente une nuance particulière ou convient à la situation ou au personnage. Et il faut remarquer qu'à quelques expressions près, QUENEAU n'use que d'un argot relativement courant, celui dont use la langue populaire. La langue populaire n'est pas l'argot et QUENEAU en est conscient, car le néo-français est une langue populaire et « il ne s'agit pas de truffer le français d'argot ».

(« Préface », p. 13)

De même, mais dans une moindre proportion, le néo-français emprunte des mots aux patois ou aux dialectes: ainsi le verbe « gratouiller » (*Cosmogonie*, p. 89) ou encore « touiller » (*Saint Glinglin*, p. 70). Certes, ce procédé comporte de grands risques: la grossièreté de certains termes dont use[nt] la langue populaire et QUENEAU, n'est pas

toujours indispensable pour exprimer telle impression ou « rendre » telle atmosphère; l'argot est parfois obscur, l'expression familière, éphémère. Mais le meilleur vin, lorsqu'il se fait, est souillé de lie; pour le juger, il faut attendre qu'il décante. Nous ne cherchons pas à justifier, à toutes fins, les procédés du néo-français, mais à expliquer l'emploi que fait QUENEAU du français populaire et à discerner les raisons qui l'y poussent. Et il est évident que, si riche que soit la langue de Malherbe, celle-ci ne pouvait pas prévoir toutes les nuances de la mentalité contemporaine. Or, comme le fait remarquer Rémy de Gourmont « pour que nous puissions nous en servir, il faut qu'un mot représente quelque chose ».

(Le problème du style, p. 41)

Aussi, là où les mots du dictionnaire sont impuissants, est-il légitime de recourir à un autre répertoire? N'était-ce pas le conseil de Montaigne?:

« Et que le gascon y arrive si le François n'y peut aller ».

Cette faculté d'assimilation du néo-français peut même aller, nous dit QUENEAU, jusqu'à « [...] l'homologation des pataquès²³, cuirs, velours, impropriétés, janotières²⁴, *quiproquo*, lapsus, etc. il y a peu de fautes stériles. » (« Préface », p. 12).

Nous en trouvons de multiples exemples, plus ou moins heureux, dans QUENEAU:

« Une victoire à l'épi russe »

(Chiendent)

« Sa pipe en écume du dimanche »

(Chiendent, p. 37)

« Regarde son épicalame pour le mariage de [...] »

(Loin de Rueil, p. 33)

« Il s'intéresse à l'haricot »

23 Pataquès ou Pat-à qu'est-ce: terme populaire. Faute de langage, qui consiste à faire entendre un "t" final quant il y a un "s", ou réciproquement, et, plus généralement, à faire entendre sur la voyelle initiale d'un mot, une consonne qui ne doit pas terminer le mot précédent. C'est surtout par la confusion de l'S ou du T que cette faute a lieu. (Littré)

24 Janotière, de Janot, personnage de comédie du XVIIIème siècle, spécialiste des phrases équivoques. Janotisme, construction maladroite et équivoque d'une phrase (Encyclo.)

(*Chiendent*, p. 37)

De même peut-on ranger dans cette catégorie, les prononciations familières que retranscrit QUENEAU: « les hormosessuels » de *Zazie dans le métro*, les rues « mal-s-éclairées » (*Chiendent*), le « cintième » (*Chiendent*), « moins n'quart », « arvoire », « quequechose », etc. Et Raymond QUENEAU justifie ce procédé audacieux:

« C'est en quelque sorte apprivoiser des termes sans écho ou barbares. Le français ne part-il pas de pareilles bévues? » (« Préface », p. 12).

Et Proust, que cite QUENEAU, apporte aussi son témoignage de la légitimité de l'entreprise:

« Les mots français que nous sommes si fiers de prononcer exactement ne sont eux-mêmes que des cuirs faits par des bouches gauloises qui prononçaient de travers le latin ou le saxon, notre langue n'étant que la prononciation défectueuse de quelques autres. Le génie linguistique à l'état vivant, l'avenir et le passé du français, voilà qui eût dû m'intéresser dans les fautes de Françoise. ». Françoise prononçait en effet « l'estoppeuse ».

(Proust, *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 150)

Par tous ces emprunts le néo-français est une langue vivante, trop peut-être car, si cette langue est plus vivante que l'autre, elle sera peut-être plus vite morte. Mais il en restera certainement quelque chose (et même beaucoup) comme des innovations de la *Pléiade*.

Mais où cette capacité d'assimilation a ses plus heureux effets, c'est dans le traitement qu'elle fait subir aux mots étrangers. La langue littéraire ne les adopte plus que rarement, faute de pouvoir les adapter; elle en est réduite à les transcrire tels quels, entre guillemets, ce qui constitue, compte tenu de leur nombre croissant, une fâcheuse lacune. Le néo-français au contraire les habille en français, les francise. Le procédé avait déjà été employé par Voltaire, chez qui l'on trouve par exemple « ponche », « spline », « toste ». Le

néo-français qui recueille le mot étranger sur la bouche du peuple, par l'oreille et non par l'œil, les francise dans leur prononciation et leur écriture, et enrichit ainsi le vocabulaire de nouveaux mots français. Les exemples sont nombreux dans les œuvres de QUENEAU: dans *Saint Glinglin* nous trouvons par exemple « un chorte » (p. 237), « des ouateurproufes » (p. 215); dans *Loin de Rueil*, « un coquetèle » (p. 65), « le farouest » (p. 47), « un cloune » (p. 71); ce sont encore « le véquande » du *Chiendent* et les « blondjinnzes » de *Zazie*. L'effet est sans doute déroutant, à la première lecture du moins, mais le procédé incontestablement licite et profitable pour la langue, signe de force du néo-français.

« [...] une langue forte qui broie, assimile et travestit les éléments étrangers. La langue pure est celle où l'on dit: une redingote, un boulingrin; la langue déchuée serait celle où l'on dit: un *bowling-green*,, *riding-coat*. (A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 140).

Et non content de franciser les mots étrangers, le néo-français va même jusqu'à créer de nouveaux mots à partir de ceux-là. Nous trouvons ainsi dans *Le Chiendent* :

« Les gens ont picniqué », p. 38

« Le flot véquandial », p. 62

Nous abordons là une autre faculté du néo-français, et non la moindre: la faculté d'invention. Ici encore le français littéraire, si peu apte à forger des mots nouveaux, si réfractaire au néologisme, retarde sur la vie. Le néo-français emploie à la création des mots nouveaux toute sa vitalité et tous les procédés classiques. La création de mots par dérivation, procédé préconisé par la *Pléiade*, est fort en usage en néo-français qui supplée par là aux carences du français littéraire.

« La dérivation est une des plaies du français classique, traditionnel. De mots réduits à des monosyllabes, le français ne peut rien tirer: « bau » et « feu » sont incapables d'engendrer un adjectif; on est obligé de recourir au latin et de dire « aqueux », « igné ». Ah! La belle et pédante langue que voilà! Le français vivant, lui, a ses ressources propres! »

(R. QUENEAU, « Préface », p. 21)

La dérivation, une de ses ressources, lui permet aussi de fabriquer des verbes à partir de noms:

« il eurékate »

(*Loin de Rueil*, p. 46)

« des hommes qui tomatent ou oignonnent »

(*Le Chiendent*, p. 36)

« et la terre [...] grognonnait [...] »

(*Cosmogonie*, p. 15)

« ils fuitèrent »

(*Loin de Rueil*, p. 192)

« ils prestidigiteraient »

(*Le Chiendent*, p. 81)

Ou encore des fabrications d'adjectifs à partir de noms ou de verbes:

« le flot véquandial »

(*Le Chiendent*, p. 62)

« c'est dégustable un vivant »

(*Cosmogonie*, p. 84)

Toutes ces possibilités qu'offre la dérivation permet à [la] langue une débauche de mots dérivés et d'adjectifs qui n'est pas sans rappeler Rabelais et certains passages de Molière.

« Louis-Philippe des Cigales est affligé d'une constriction des poumons, des muscles pulmonaires, des nerfs pulmoneux, des canaux pulmoniques, des vaisseaux pulmoniens, [...] » (*Loin de Rueil*, p. 22).

Le procédé de dérivation peut aussi s'appliquer aux noms propres. Jacques l'Aumône, le héros de *Loin de Rueil*, s'invente une généalogie qui constitue « la dynastie

des Laumonigiens », p. 35. Madame Béchut, pianiste de cinéma, fait sortir de son piano des « harmonies béchutiennes » (*Loin de Rueil*, p. 39). Plus utile, ce verbe dérivé du « Raminagobis »: il se mit à « raminograber » (*Le Chiendent*, p. 45).

Le néo-français use encore d'un autre procédé de création de mots, classique aussi: la création de mots par agglutination. Le procédé de création de mots par agglutination la plus fréquent, nous l'avons vu précédemment, est celui de la coagulation phonétique, [coagulation] que la prononciation du français parlé rend si aisée. Ce procédé est prôné par QUENEAU et souvent employé par la langue commerciale:

« Il (le français vivant) utilise couramment la coagulation phonétique: *kisuzpa*, *sasampa*, *kisnétoi*, etc., ce qui vaut aussi bien que de recourir au latin ou au grec. Une *filovan* ou une *kivavit* aurait été aussi joli qu'« automobile ».(Queneau, « Préface », p. 21)

Relevons quelques spécimens de mots créés par coagulation phonétique chez QUENEAU:

« Le *toup'ti* nota l'adresse »

(*Chiendent*, p. 47)

« un *orlaloua* »

(*Loin de Rueil*, p. 39).

Et si certaines de ces créations relèvent plus de la fantaisie que de la création spontanée:

« on leurzy fait *tonneur* »

(*Loin de Rueil*, p. 33),

ou encore

« l'histouar dl'esprit *tumain* »

(*Cosmogonie*, p. 72),

il est certain qu'une coagulation phonétique de ce genre-ci: « placé comme un *nammson* » (*Cosmogonie*, p. 71) a droit, malgré son aspect insolite, à considération, [car

elle] répond à une tendance profonde de la langue.

Ne trouve-t-on pas, en picard par exemple, des créations de mots de ce genre: le mot « homme » par exemple qui s'est (en fait) transformé totalement en « nomme »; ce qui apparaît très nettement dans ces expressions: « t'nomme », « m'nomme », « s'nomme ». Le néo-français procède encore à la création de mots par agglutination de deux particules, par imbrication de deux termes:

« Le jeune homme timide *presqu'ose* »

(*Chiendent*)

« Cette bien bonne la fit *pleurire* »

(*Dimanche de la vie*, p. 22)

« La *foultitude* assoupie »

(*Cosmogonie*, p. 81)

« On *s'entrosille* »

(*Saint Glinglin*, p. 263)

Le titre d'un recueil de poèmes de QUENEAU est d'ailleurs fabriqué selon ce procédé: agglutination du mot « yeux » et du mot « eaux »: *les Ziaux*. N'est-ce pas là encore un procédé du parler populaire qui a fabriqué aussi sur la coagulation phonétique « les zyeux », le verbe « zieuter », que l'on trouve d'ailleurs chez QUENEAU:

« Les quatre garçons zyeutaient la fille »

(*Saint Glinglin*, p. 253)

Le néo-français procède encore à la création de mots par adjonction de suffixes:

« la tiédasse bouillie »

(*Cosmogonie*, p. 26)

« milliasses de points vifs »

(*Cosmogonie*, p. 26)

Enfin le néo-français peut encore enrichir le vocabulaire par la création pure et

simple de mots nouveaux, à la manière de Rabelais et plus récemment de Michaux et de Prévert. QUENEAU invente des mots et ses innovations sont souvent bienvenues et savoureuses.

Il y a en effet une saveur particulière dans le nom que donne QUENEAU à l'activité du psychanalyste: « c'est du *psychanasouillis* » (*Si tu t'imagines*, p. 63). L'élégant oncle de Zazie se parfume au « *Barbouze* de chez Fior ». Pierrot qui se sent un peu triste est « *tristouillet* » (*Pierrot mon ami*).

Le haut mal dont souffre le génie méconnu des Cigales s'appelle l'*ontalgie*: c'est une maladie existentielle (« ça ressemble à l'asthme mais c'est plus distingué », *Loin de Rueil*, p. 15) que l'on soigne par des piqûres de drogues adéquates la *Philontine* et la *Néantine* (*Loin de Rueil*, p. 23).

Cette invention de mots s'étend aussi aux noms propres des personnages de QUENEAU et aux métiers qu'ils exercent, mais c'est là un procédé de comique sur lequel nous reviendrons plus loin.

Par ses larges emprunts au vocabulaire du parlé, par l'emploi généreux des procédés de création verbale du français populaire, le néo-français apparaît comme une langue vivante, à travers laquelle transparaît la réalité de la vie, et dont chaque mot est riche de sens:

« Les mots se gonfleront du suc de toutes les choses »

(*Cosmogonie*, p. 61)

Évidemment, le risque d'une langue si intimement liée à la diversité de la vie, c'est de tourner à la confusion de Babel; cette richesse peut devenir pléthore²⁵. Mais le risque est encore plus grand de maintenir une langue stérile et sclérosée. La purification de la première se fera plus aisément que ne s'opèrerait un progrès de la seconde.

25 Pléthore, du grec, emplir, plein, plétore est un terme de médecine. Surabondance de sang et d'humeurs (Littré)

La morphologie et la syntaxe constituent le second point sur lequel porte la réforme du néo-français. A l'architecture solide, aux articulations logiques apparentes, aux règles strictes du français littéraire, le néo-français préfère le cours sinueux, la structure désarticulée du français parlé, le rythme de la conversation. Le néo-français procède à une sorte d'assouplissement de la langue:

« Il faut enfin dégager le français nouveau de sa cangue ancienne, de sa gangue passée » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 16).

Le néo-français adopte la plupart des simplifications de syntaxe et de morphologie, caractéristiques du français parlé et du français populaire. Ces simplifications, nous les avons énumérées plus haut, [sont] :

- négation portant uniquement sur le deuxième terme « pas »:

« çà me plaît pas » (*Le dimanche de la vie*, p. 148),

« te fis jamais à un type qu'a de l'ambition » (*Loin de Rueil*, p. 17);

- réduction des relatifs au neutre « que »:

« A propos du fils qu'on dit des choses sur lui » (*Chiendent*, p. 150),

- emploi de « que » comme particule de renforcement:

« Et si moi que j'écrivais? » (*Chiendent*, p. 42),

« A cinq heures qu'il s'est levé » (*Saint Glinglin*, p. 70);

ou pour éviter l'inversion:

« comment donc que vous avez pu faire çà? » (*Saint Glinglin*, p. 71).

De même le néo-français ignore l'imparfait du subjonctif, [il] préfère le passé composé au passé simple et emploie avec assez de libertés toutes [ses]²⁶ formes verbales:

« C'est pas prouvé qu'i soye »

(*Chiendent*, p. 111)

« Je suis été [...] »

(*Chiendent*, p. 59)

26 Je substitue “ces” par “ses” qui réfère aux dérivés du passé composé.

Mais il faut faire ici la part du réalisme: ces tournures syntaxiques vicieuses se rencontrent généralement, non dans le narré mais, dans les dialogues. C'est un procédé classique (Molière l'employait aussi) de faire parler, aux paysans par exemple, leur langage, sans que cela implique de la part de l'écrivain un choix de cette langue. Il en va de même pour QUENEAU: l'emploi de ces formes n'est souvent qu'un procédé de style.

C'est au contraire dans la désarticulation de la phrase qu'il faut voir la caractéristique essentielle du néo-français; c'est en effet la construction de la phrase qui exprime la logique d'une langue, son âme et son esprit. La place des mots, dans le français parlé, n'est pas déterminée par les lois sévères de la grammaire et de la logique, mais dépend, avant tout autre chose, de l'importance affective que leur donne celui qui parle. Le mot important est mis en tête de phrase:

« Beaux, les accidents? » (*Le Chiendent*, p. 43),

ou rejeté à la fin de la proposition:

« Qu'est-ce qu'il n'exterminait pas comme lapins » (*Loin de Rueil*, p. 17),

« S'il le veut bien, ton radjah » (*Loin de Rueil*, p.141),

« Il rev'nait justement de son enterrement à la grand'mère » (*Chiendent*, p. 59),

« N'y en a pas de prêtes, des frites » (*Chiendent*, p. 33)

Les lois qui régissent l'organisation de la phrase diffèrent tellement du français parlé au français littéraire que, nous dit QUENEAU:

« La syntaxe du français actuel, tel qu'il est effectivement parlé, est aussi différente de celle du français écrit que celle-ci, du latin » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 32).

Cette structure caractéristique de la phrase parlée est celle de la langue chinouck dont nous avons parlé précédemment; elle (le) convient si parfaitement au français parlé et, donc, au néo-français que R. QUENEAU désigne parfois ce dernier sous le nom de « chinook ». Nous rappelons le principe de cette syntaxe selon les indications de QUENEAU:

« Ainsi, en chinook, la phrase est construite de telle sorte qu'une première partie contient toutes les indications grammaticales (c'est-à-dire, les morphèmes) et la seconde les données concrètes (les sémantèmes) » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 44).

La particularité du néo-français est d'appliquer cette structure de la phrase parlée à l'écrit, et non pas seulement au dialogue, ce qui s'était déjà fait de nombreuses fois, mais au style narratif.

« Ça giclait comme à l'ordinaire, lumières et bruits »

(*Pierrot mon ami*, p. 112)

« Elle le regardait, la commerçante, le soldat Brû »

(*Le dimanche de la vie*, p. 11)

« J'en ai raconté, des histoires, à Camille »

(*Loin de Rueil*, p. 147)

QUENEAU brise les reins à la rigoureuse rhétorique classique et plis la phrase aux mille contorsions de la pensée individuelle, au cours capricieux et accidenté de la conversation. Seuls les sommets de la pensée émergent, le reste est noyé dans un magma de mots plus ou moins dépourvus de sens.

« Ah, alors, non sûr qui n'a pas eu votre chance »

(*Chiendent*, p. 50)

« Dans mon temps, c'est qu'on y allait pas, hé non, dans les montagnes »

(*Saint Glinglin*, p. 71)

De même, par des changements de temps perpétuels (le passage de *Loin de Rueil*, p. 10, est significatif: on peut y relever six changements de temps en cinq lignes), le néo-français retranscrit ces bonds dans le temps que fait constamment le français parlé, allant du présent au passé et au futur, suivant le cours de la pensée, les changements d'optique, etc.

Signalons encore ces constantes références à soi que l'on fait dans la conversation et dont use parfois le néo-français:

« Il y a des choses curieuses dans la vie, moi je vous le dis [...] »

(*Exercices de style*, p. 71)

Caractéristiques encore du français parlé, ces constantes parenthèses qu'introduit celui qui parle et qui désarticulent la phrase. Nous en trouvons de nombreux exemples chez QUENEAU:

« Mon Dieu, qu'elle dit ma mère [...] »

(*Loin de Rueil*, p. 19).

Le chapitre intitulé « Vulgaire » des *Exercices de style* est, dans son outrance, un exemple frappant de cette façon de parler et de penser:

« Dîtes-donc, qu'il lui fait, vous pourriez pas faire attention, qu'il ajoute [...] »

(*Exercices de style*, p. 77).

La phrase, en néo-français, tend à suivre le cours de la phrase parlée; elle progresse par à-coups au rythme de la pensée de l'individu; elle obéit plus à la psychologie individuelle qu'à la logique du discours.

La troisième réforme du néo-français porte sur la graphie. En effet l'adoption de la langue parlée pose un double problème de graphie. Il s'agit de rendre compte par l'écrit d'un langage parlé, c'est-à-dire, de transcrire, à l'aide de signes, quelque chose d'extrêmement délicat: la prononciation; de traduire par l'écrit cette « présence » qui est comme la substance du français parlé. L'entreprise est difficile, Céline le faisait remarquer:

« Rien n'est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère, le langage usuel, en langue écrite; de le fixer sans le tuer [...] » (Céline, *Bagatelles pour un massacre*, p. 218).

Le langage écrit et son système de signes est en effet assez peu fait pour de tels exercices. Aussi bien ne s'agit-il pas de rendre un compte exact du parlé et moins encore de l'oral, et QUENEAU, qui en est conscient, dit:

« On peut certes écrire le français parlé mais la littérature n'est pas faite pour reproduire l'oral, l'écrit n'a pas à rendre compte de l'oral » (« Interview »).

Et QUENEAU cite une remarque que lui faisait Alejo Carpentier, l'auteur du *Régne de ce monde*: « Il y a dans le parlé quelque chose de beaucoup plus vivant, désaxé, emporté, avec des changements de mouvements, une syntaxe logique qui n'a jamais été saisie en réalité ».

Aussi peut-il être question ici que d'approximation. L'expérience du magnétophone enregistrant, à leur insu, la conversation de plusieurs personnes, et l'enquête que fit M. Gougenheim, à l'aide de cet instrument, sur le langage oral, montrent bien qu'il y a dans l'oral une quantité « d'expressions » intraduisibles, à commencer par ces grognements, raclements de gorge, grommellements, interjections. De plus, l'oral connaît nombre de phrases inachevées qui, par la présence, la mimique, le geste, l'approbation de l'interlocuteur, ont cependant tout leur sens, mais (qui) le perdent dans l'écrit.

« Dès que le locuteur croit s'apercevoir d'une manière ou d'une autre (mimique, geste, etc.) que son expression est comprise par l'interlocuteur, il s'arrête, au besoin, en pleine phrase, et poursuit en s'attaquant à l'expression suivante » (Conférence à la société de linguistique par Aurélien Sauvageot et G. Gougenheim).

Aussi, ne s'agit-il ici que de « parlé » et d'approximation. Pour retranscrire au mieux le langage parlé, le néo-français doit donc user d'un certain nombre de procédés graphiques artificiels que Céline appelle des « tricheries ». Le plus commun et le plus élémentaire de ces procédés est celui de l'apostrophe et de l'élision, procédé qu'emploient Rictus, Céline et Queneau, parmi d'autres. Chez QUENEAU les pronoms « il » et « elle » s'élident presque

toujours dans les dialogues populaires:

« I descend tout seul »

(*Chiendent*, p. 94)

« I s'en font des politesses »

(*Chiendent*, p. 94)

« Si é t'ennuit »

(*Chiendent*, p. 41)

De même l'apostrophe remplace très fréquemment le « e » muet:

« Je joins à ce souv'nir »

(*Chêne et Chien*, p. 15)

« A fond'train »

(*Cosmogonie*, p. 19)

« Je n'sais pas c'qu'il fout »

(*Pierrot mon ami*, p. 114)

Et lorsque, ni le vocabulaire, ni les procédés n'y peuvent suffire, QUENEAU a recours alors aux indications de gestes, aux points de suspension, aux parenthèses. Mais ceci n'est plus du domaine de la langue mais du domaine du style; nous aurons à y revenir plus longuement. Enfin, le néo-français s'efforce souvent de rendre, par sa graphie, certaines prononciations familières ou populaires:

« L v'la arrêté »

(*Chiendent*, p. 94)

« S'que ch'savais »

(*Chiendent*, p. 135)

« Esscuses, esscuses, murmure Sahul »

(*Saint Glinglin*, p. 168)

« Alors c'est préférab' que ça soiye moi »

(*Saint Glinglin*, p. 116)

Cette transcription de la prononciation familière et populaire nous mène au second problème de graphie: la réforme de l'orthographe. Le néo-français ne peut en effet continuer à user d'une orthographe qui ne correspond plus du tout aux sons prononcés; l'orthographe du français littéraire est déjà tellement éloignée des mots prononcés dans un français même correct. Ici encore le problème est difficile à résoudre: il s'agit en effet de concilier deux éléments opposés; les signes artificiels et le parlé, vivant et mouvant. Le problème de l'orthographe, qui tient à la nature de l'écrit, a toujours existé, [comme] « cette impossibilité où se trouve l'orthographe de suivre le mouvement de la langue. La langue parlée évolue sans cesse, la langue écrite est, au contraire, et par définition, conservatrice [...]. L'orthographe est un objet mort sur un être vivant » (Vendryes, *Le langage*, p. 392).

Et le français est à ce sujet, nous l'avons vu précédemment, très mal loti. Une réforme s'impose donc. Et plutôt qu'une réforme, il faudrait dire: un choix. Il s'agit moins de réformer l'orthographe du français littéraire, si éloignée du « mot parlé », que de choisir une nouvelle orthographe, propre au néo-français, plus adaptée au parlé. Ce choix d'ailleurs s'était imposé dès le moment où le français populaire s'est efforcé de prendre la place du latin et de devenir une langue écrite. Et QUENEAU fait remarquer:

« Si on n'avait pas fait de choix, si on ne s'était pas lancé, on continuerait à écrire *manducare* que l'on prononcerait « manger », et *eo Roman* se prononcerait *jvézarom*, un peu comme en tibétain. Au néo-français, français parlé, QUENEAU propose, pour la forme écrite, l'orthographe phonétique. Il n'est certes pas le premier à soulever le problème de l'orthographe et à y proposer des solutions, on devrait dire des remèdes. Déjà Ronsard et Voltaire, cités par QUENEAU dans sa « Préface », p. 19, l'avaient fait:

« Tu éviteras toute orthographe superflue et ne mettras aucunes lettres en tels mots si tu ne les prononces en lisant » (Ronsard)

Et Voltaire:

« L'écriture est la peinture de la voix. Plus elle est ressemblante, mieux elle est ».

Encore faut-il s'entendre sur les termes: orthographe phonétique. En effet il y a chez QUENEAU, pour ainsi dire, trois sortes d'orthographe phonétiques.

La première pourrait être considérée comme une orthographe semi-phonétique; elle n'est qu'une demi-réforme. QUENEAU exprime la prononciation à l'aide des lettres ordinaires:

« Je m'escuse »

(*Chiendent*, p. 24)

« Le Meussieu »

(*Chiendent*, p. 27)

Ou encore, pour exprimer la diction phonétique et celle de la Comédie Française²⁷:

« Les révolusillons »

(*Cosmogonie*, p. 50)

« Les concluzillons »

(*Cosmogonie*, p. 71)

« Moua chsuis d'Paris »

(*Loin de Rueil*, p. 15)

Et puis QUENEAU emploie fréquemment aussi une sorte d'orthographe phonétique qui rend compte des liaisons et même du débit de la phrase:

« Les autres savaient-ils ce xétait »

(*Cosmogonie*, p. 62)

²⁷ Comédie Française: depuis plus de trois siècles, la Comédie-Française est l'institution la plus emblématique du théâtre français. Si l'acte de fondation de la Comédie-Française date de mars 1804, et fut officialisé par Napoléon depuis Moscou par le décret du 15 octobre 1812, sa création se situe sous le règne du Roi-Soleil. En 1680, Louis XIV, épris de spectacles mais aussi désireux de renforcer les liens entre la culture et l'État, enjoint aux deux dernières troupes parisiennes de comédiens français – celle de l'hôtel de Bourgogne dont le chef, La Thorillière, vient de disparaître, et celle de l'hôtel Guénégaud, composée des comédiens de Molière, mort le 17 février 1673 – de se réunir. En 1687, les comédiens doivent quitter l'Hôtel Guénégaud. Ils s'installent [...] (Encyclo.)

« Moi-z-aussi, j'veux-z-êre riche et honorée »

(*Loin de Rueil*, p. 17)

« Un orlaloua »

(*Loin de Rueil*, p. 39)

« Envouatouassa dans l'gosier »

(*Loin de Rueil*, p. 67)

« édoukipudonktan »

(*Zazie*, p. 1)

Mais déjà ce mode de transcription apparaît souvent comme un procédé comique souvent, sur lequel nous reviendrons.

Enfin QUENEAU emploie parfois la pure graphie phonétique, tout en gardant encore les lettres ordinaires, sans signes diacritiques. Mais le résultat est évidemment déroutant, pour ne pas dire comique:

« Polocilacru » (Paul aussi l'a cru)

(*Le dimanche de la vie*, p. 22)

Procédé déroutant, comique, QUENEAU le reconnaît, mais sans doute est-ce une question d'habitude. Adoptant ce mode de transcription, QUENEAU déclare:

« Mésifobyindir, sé un pur keston dabitud. On népa zabitué, sétou. Unfoua kon sra zabitué, saira tousel. Epui sisaféir, tan mye » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 18)

D'ailleurs pour QUENEAU ceci n'est qu'une étape; il faudrait parvenir à la transcription phonétique pure, c'est-à-dire, à utiliser les lettres phonétiques et les signes diacritiques. Mais évidemment tout ceci est pour le moins audacieux et prématuré. Si le principe est bon, bien que l'orthographe phonétique présente (bien) d'autres inconvénients (perte de l'étymologie, confusion des homonymes, aspect informe des mots), il faudra que la réforme se fasse lentement; (et) l'écriture ne peut se changer en quelques années.

QUENEAU, qui en est conscient, déclare:

« Si le français parlé contemporain commence à s'écrire, par contre je ne m'attends pas à un triomphe prochain de l'orthographe fonétique. Et pourtant son adoption seule permettrait de vaincre de vieilles habitudes totalement étrangères à la nature profonde de ce français contemporain. Il me suffit en tous cas d'avoir indiqué quel « doit » être le point d'arrivée inéluctable, nécessaire [à] la constitution d'une nouvelle langue, nouvelle beaucoup plus encore par la syntaxe que par le vocabulaire, nouvelle aussi par l'aspect [...]».

(Bâtons, chiffres et lettres, p. 21)

Mais cette nouvelle langue a encore bien besoin de passer par les mains des grammairiens et des linguistes. QUENEAU n'est ni l'un ni l'autre; il est romancier et humoriste. Certes, toutes les réformes qu'il provoque ne seront pas vaines mais, par leur excès même, elles sont à la fois le signe de la réforme (excessive par essence) et la marque de QUENEAU; il forge une nouvelle langue certes, mais il s'en sert à sa manière, qui n'est pas celle d'un puriste mais d'un humoriste.

Langue vivante, donc, riche, langue souple, donc, d'un emploi aisé, telles sont les qualités du français « vivant ». Mais il faut l'intervention de l'écrivain pour faire de ce français parlé, une langue écrite: le néo-français. C'est donc le rôle de l'écrivain néo-français, et de QUENEAU en particulier, de « donner un style au langage parlé. ».

(Bâtons, chiffres et lettres, p. 33)

QUENEAU n'est ni grammairien, ni philologue, il est écrivain, il agit sur la langue, son attitude est active. Il se fait certes, parfois, le théoricien du néo-français. Mais dans ce cas, il ne fait guère que constater des faits, souligner les tendances nouvelles de la langue, parce qu'il faut bien que quelqu'un le fasse:

« Les circonstances de la vie ne m'ont point spécialement désigné pour attacher ce grelot; et cependant il faut bien qu'il tinte. Je l'accrocherai donc, sans que je vois pourquoi moi plutôt qu'un autre [...] » *(Bâtons, chiffres et lettres, p. 9)*

Mais ses intentions ne sont absolument pas didactiques; sa modestie s'en défend:

« Que didacterait-il sachant à peine faire rien » (*Cosmogonie*, p 63).

D'ailleurs, comme le fait remarquer Rémy de Gourmont:

« [...] l'art d'écrire, qui ne peut être que l'art d'écrire à la mode du jour, est trop changeant pour pouvoir être enseigné. » (R. de Gourmont, *Le problème du style*, p. 130).

Le rôle de l'écrivain néo-français sera double: d'une part, il travaillera à donner une existence écrite au français parlé, d'autre part, ce faisant, il sauvera le français littéraire, le protégeant des attaques du temps et des avatars de l'emploi courant: il le consacra « langue morte ».

Raymond QUENEAU a, souvent et clairement, défini ses intentions: « Il s'agit de donner une existence littéraire au français tel qu'il se parle maintenant. » (« Préface », p. 13)

Et d'ailleurs, encore: « [...] donner forme à ce qui ne saurait se couler dans le moule cabossé d'une grammaire défraîchie » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 50)

L'œuvre de l'écrivain néo-français est donc bien poétique, c'est-à-dire, créatrice: « Bon travail, son œuvre, doit être une maïeutique²⁸ linguistique » (« Préface », p. 10)

Et d'ailleurs: « il s'agit donc, non de réforme mais, de création » (*Bâtons*, p. 20)

Création, c'est-à-dire, création littéraire: donner au français parlé, ses lettres de crédit, [soit], les œuvres littéraires; lui donner le droit à l'écrit, et aussi la dignité d'une langue véritable: le néo-français.

Certes, QUENEAU ne crée pas à partir de rien, et le néo-français n'est pas non plus

28 Maïeutique: méthode de Socrate dans la conversation ou l'enseignement par laquelle il disait accoucher les esprits. La maïeutique ou l'art d'accoucher les esprits. (Littré)

une création artificielle. Il est en cela tout à fait différent de l'argot. (« L'argot déforme, il ne crée pas », Vendryes, p. 269)

Le néo-français n'est pas non plus une sorte d'espéranto lyrique. Non, en créant le néo-français, QUENEAU ne fait que « élever le langage populaire à la dignité de langage écrit » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 20).

Mais, et c'est un reproche qui est fréquemment adressé au néo-français, il y a là semble-t-il un appauvrissement du mode d'expression. En effet, le français littéraire, au contraire du français parlé, est, par définition, par nature, une langue bien faite pour l'écrit, une langue propre à exprimer toutes les nuances et toutes les subtilités de la pensée. En face du français littéraire, le français parlé fait assez figure de langue barbare, comme le faisait remarquer M. Barrès: « Le langage ayant été fait pour l'usage commun ne peut exprimer que des états grossiers » (Barrès, *Un homme libre*, p.p. 87-88)

Mais c'est justement ici que l'écrivain néo-français doit faire œuvre de créateur. QUENEAU est pleinement conscient, et Céline l'était aussi, des insuffisances du français parlé. Mais c'est précisément cette pauvre réalité qu'est la langue parlée actuellement par les français que R. QUENEAU, comme Céline, veut assumer: « C'est en tenant compte des appauvrissements réels du français réel, c'est en l'assumant (eh oui!), que l'on pourra compenser ses défaillances. (Queneau, « Préface », p. 15)

C'est à l'écrivain de donner forme et style à ce parlé, de l'aider à se développer, de réaliser la promotion de la langue populaire. Le latin du Moyen-Âge était aussi un instrument bien propre à l'écrit, un instrument propre à ceux qui écrivaient; le francien n'était qu'un vulgaire parlé. Il est devenu une langue le jour où, tel quel, il fut employé dans l'écrit. Le jargon du *Serment de Strasbourg*²⁹ n'en est pas moins « le premier monument du

29 *Serment de Strasbourg*: (Sacramenta Argentariae), datant du 14 février 842, signent l'alliance militaire entre deux des petits-fils de Charlemagne, Charles le Chauve et Louis le Germanique, contre les ambitions impériales de Lothaire Ier, fils aîné de Louis le Pieux et, à ce titre, prétendant unique au trône de Charlemagne. Ils aboutissent au traité de Verdun en 843 qui met fin aux hostilités entre les 3 frères et dessine la carte de l'Europe pour les siècles suivants. Les *Serments de Strasbourg* n'ont pas été conservés dans leur version originale mais sont retranscrits dans l'œuvre de Nithard, *L'histoire des fils de Louis le*

français populaire » (*Larousse*). Le jour où Geoffroy Tory écrivit son *Champfleury* en français populaire, ce dernier acquit à la fois les titres et les droits de langue, la dignité de l'instrument littéraire. Ces droits, le français populaire les affirma peu à peu dans tous les domaines: les mathématiques, l'histoire, l'érudition, avec Henry Estienne; la médecine avec Ambroise Paré; il fut ensuite l'instrument docile et bien adapté au génie de Villon puis de Rabelais. La *Pléiade* le défendit [et] l'utilisa dans les genres littéraires les plus divers et les plus réservés au latin. Ce choix d'une langue populaire, naturelle, que fait QUENEAU, n'est-ce pas encore celui que faisait Montaigne?

« Le parlé que j'aime, c'est un parlé simple et naïf, et tel sur le papier qu'à la bouche, un parlé succulent et nerveux, court et serré [...] éloigné d'affectation, déréglé, décousu et hardi [...]. Puisse-je ne me servir que des mots qui servent aux halles à Paris [?] »

(*Essais*, I, p. 25).

Quelle meilleure définition donnée du néo-français? QUENEAU veut qu'il en [soit] pour le néo-français comme il en a été pour cette langue populaire du 16ème siècle: adoptée par les écrivains, employée par les savants, épurée, enrichie par les grammairiens, cette langue barbare allait atteindre à la richesse et à la clarté de la langue classique. Mais, depuis le 18ème siècle, la langue littéraire n'a cessé de se séparer de la langue parlée. Aussi, la notation directe et sincère du français parlé est-elle un phénomène relativement récent. On peut certes en trouver quelques tentatives dans la prose très souple de Balsac, chez les Goncourt et chez Michelet mais ce dernier n'avouait-il pas, en parlant du peuple: « Je n'ai pas pu le faire parler ».

Pour récent que soit ce retour au français populaire, QUENEAU n'en est pourtant pas le promoteur. Il déclare avoir découvert le français populaire chez H. Monnier, chez Jehan Rictus et, aussi, chez cet illustré qui s'appelle « Les Pieds Nickelés »³⁰. Déjà « La

Pieux. Même s'ils sont de moindre importance que le traité de Verdun qui les suit de peu, les *Serments de Strasbourg* sont primordiaux du point de vue de l'histoire linguistique, car ils sont une des premières attestations écrites de l'existence d'une langue romane e Francie occidentale (ici l'ancêtre de la Langue d'oïl) et d'un dialecte germanique (Encyclo.)

30 Claude Daubercies fait certainement allusion à Louis Forton (1879-1934), scénariste et dessinateur de bandes dessinées française. Auteur des séries satiriques et humoristiques: *Les Pieds Nickelés* et *Bibi*

Lanterne »³¹ prescrivait ce retour à la langue vivante: « Nous revendiquons pour les journalistes le droit de prendre des libertés avec la langue française car, par là, ils la fécondent ».

Et Jehan Rictus employait alors le français populaire en poésie; il s'en faisait le défenseur: « Encore une fois je crois qu'on retrouvera des formes originales et renouvelées d'expression en retournant à la langue populaire » (Jehan Rictus)

Mais c'est véritablement avec Céline que le français populaire accède à la littérature. En effet, Céline ne se contente pas d'utiliser les formes du français parlé dans le dialogue, comme cela avait déjà été fait, [et] qui peut n'être qu'un simple souci de réalisme; Céline utilise le français parlé dans le narratif même. Une phrase comme celle-ci est particulièrement significative:

« Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve, toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout, qu'on en parle plus. »

(Le voyage au bout de la nuit).

Et QUENEAU n'hésite pas à reconnaître en Céline le premier écrivain néo-français, et dans *Le voyage au bout de la nuit*, « le premier livre d'importance où, pour la première fois, le style oral marche à fond de train. » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 14).

Rictus, Michaut, Céline, QUENEAU, mènent la langue française se retremper aux sources vivifiantes du langage populaire; ils retrouvent, par delà cinq siècles, leur maître incontesté: François Villon.

Mais QUENEAU ne veut pas limiter l'usage du néo-français à la littérature romanesque et à la poésie, ce qui pourrait n'être après tout qu'un style parmi les autres. Lorsque QUENEAU fut pris par le goût du romanesque, il entreprenait de traduire le

Fricotin dans le *Petit Illustré* où il collabore fréquemment. (Encyclo.)

31 La Lanterne est un journal satirique dirigé par Henri Rochefort. Créé en 1868, il a été vendu clandestinement avant de cesser de paraître en 1876. (Encyclo.)

Discours de la méthode en néo-français. La traduction tourna court ou, plutôt, se transforma en quelque chose de différent: *Le Chiendent*. Mais, récemment encore (voir l'« Interview »), QUENEAU disait ne pas désespérer de mener un jour à bien cette traduction. Et QUENEAU faisait remarquer ailleurs que l'expérience serait intéressante de traduire des textes du français littéraire en néo-français:

« Il serait intéressant -une fois découverte cette structure de la langue parlée [...]- de l'appliquer à des textes écrits et de les traduire ainsi en néo-français. »

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 46).

Mais le néo-français, dont l'existence est reconnue (en fait), n'a pas encore le droit d'exprimer des idées. Et si le néo-français a de(s) ses *Champfleury*, il lui reste encore à trouver des Henry Estienne et des Ambroise Paré.

« Le français contemporain ne deviendra une langue véritable et féconde que lorsque les philosophes eux-mêmes l'utiliseront, et naturellement les savants. »

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 50)

Et QUENEAU dit encore ailleurs: « Il me parut aussi que la première façon d'affirmer cette nouvelle langue serait, à l'exemple des hommes du XVI^{ème} siècle qui utilisèrent les langues modernes au lieu du latin pour traiter de théologie ou de philosophie, de rédiger en français parlé quelque dissertation philosophique. » (*Bâtons*, p. 14)

Il serait ainsi possible au français, à l'égal de l'anglais, de traiter de problèmes scientifiques, voire philosophiques, d'une façon simple et compréhensible, par le grand public: le néo-français serait véritablement une langue de vulgarisation. Et comme le faisait remarquer QUENEAU dans l'interview qu'il nous a accordé, « il n'y a pratiquement pas de vulgarisation scientifique réelle en France. Il est regrettable que les savants ne connaissent pas le néo-français ». Et si le néo-français ne nous paraît pas encore apte à soutenir des matières telles que le raisonnement scientifique et la spéculation philosophique, le principe même de son application à ces matières ne paraît pas insensé. Montaigne n'est-il pas un

glorieux précédent dans le genre, et Dante, choisissant, créant même l'italien, et Luther qui traduisit la Bible en allemand, et Descartes même exposant les règles de sa méthode en français? L'objection qui peut être faite à cet emploi du néo-français ne porte pas sur la nature de cette langue, ce serait plutôt une question de temps. Descartes et Montaigne ne vinrent que longtemps après le *Chamfleury*. QUENEAU reconnaît lui-même que l'emploi du néo-français dans tous les domaines est encore prématuré: « 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 » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 47).

Et QUENEAU (qui l'avoue) n'écrit-il pas ses plaidoyers pour le néo-français en « vieux français »? Tous les romans de QUENEAU sont pour le moins bilingues et, dans certains, le récit est presque entièrement fait en français littéraire, assoupli, il est vrai. Il faudra sans doute encore de nombreux écrivains néo-français, beaucoup d'autres *Voyage au bout de la nuit*, beaucoup d'autres *Chiendent*, pour qu'un philosophe puisse rédiger une quelconque *Phénoménologie de l'Esprit*³² en néo-français. Mais il se pourrait fort que la chose arrivât puisqu'enfin le néo-français existe.

S'il appartient à l'écrivain néo-français de créer une nouvelle langue, de donner un style au français parlé, de cette première fonction, il en découle une autre, celle de puriste. En inventant en quelque sorte le néo-français, l'écrivain défend et préserve le français littéraire. En effet, lors de son voyage en Grèce, QUENEAU avait constaté que ce pays possédait deux langues: la « cathaverousa », langue pure utilisée par les fonctionnaires, les journalistes et les écrivains, et la « démotique », langue populaire utilisée par le peuple et par les poètes. Le même phénomène se produit en France, à ceci près, nous dit QUENEAU, que: « Les poètes parlent la langue pure et les fonctionnaires et les journalistes aucune langue du tout » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 40-41).

Nous avons souligné ce fait que beaucoup de gens ne parlaient pas le français

32 *Phénoménologie de l'Esprit* (Phänomenologie des Geistes) est une oeuvre de Hegel, paru en 1807. La *Phénoménologie de l'Esprit* compte parmi les oeuvres les plus importantes de la philosophie occidentale, tant par sa densité théorique que par son influence sur des écoles de pensées du XIXème et du XXème siècle (idéalisme, marxisme, etc.). C'est un livre conceptuel et difficile, ce qui peut expliquer que c'est seulement au XXe siècle que cette oeuvre sera vraiment travaillée en France. (Encyclo.)

correct et que, beaucoup de ceux qui voulaient l'employer, ne parlaient qu'un jargon quasi parodique. Il pourrait en aller du français littéraire d'aujourd'hui comme il en alla hier du latin:

« Si le latin s'est vu mourir et renaître dans les dialectes romans, c'est qu'il y avait une infime minorité de citoyens et de sujets qui sût l'écrire »

(Thérive, *Le français, langue morte*, p. 31)

Mais pour cela, il faut que le français littéraire meure, c'est-à-dire, [qu'il soit] remplacé en tant qu'idiome courant car, en subsistant, la langue littéraire « s'abâtardit de jour en jour » (A. Thérive, « *Le français, langue morte* », p. 36).

Et Thérive conclut: « Tuons la donc puisque c'est morte qu'elle peut survivre [...]. Il faut la stabiliser » (Id., p. 36)

L'idiome de remplacement serait évidemment le néo-français. Le néo-français servirait en quelque sorte de repoussoir, affrontant tous les à-coups de la vie et (en) préservant ainsi le français littéraire. C'est la définition même que donne QUENEAU du néo-français.

« Au contraire, si on laisse tout le dynamisme, tout le foisonnement de nouveautés au français nouveau, au néo-français -les impuretés de l'un devenant la correction de l'autre- alors, le français proprement dit, indemne des attaques du temps, conservera sa pureté éternelle » (« Préface », p. 11).

Et QUENEAU ne fait que recommander les mêmes remèdes déjà prescrits par Thérive (« remèdes » est beaucoup dire puisque Thérive conseille plutôt « d'achever le malade »): « Pour qu'il (le français littéraire) survive, il faut l'embaumer » («Préface», p 11)

De même qu'en Grèce antique la langue parlée allait s'effritant en de multiples dialectes -alors que la langue écrite, fixée, morte, se perpétuait jusqu'à nous dans cette [forme] pure [et] intacte-, de même que le latin devenait une langue morte, le francien lui

évitant l'abâtardissement, de même le français littéraire devenu langue morte préservera-t-il aussi éternellement sa pureté.

« Il faudrait croire que le français littéraire est destiné à devenir langue morte et qu'une langue morte c'est ce qui vit éternellement! »

(Thérive, *Le français, langue morte*, p. 21)

Le néo-français permettrait ainsi au français littéraire, protégé de toute contamination, de devenir cet instrument pur et quasi idéal (qu'est la)³³, une langue commune par excellence telle que l'a définie Maillet: « c'est une norme idéale qui devient avec le temps de plus en plus archaïque, de plus en plus éloignée des tendances du parler courant ».

C'est en même temps l'instrument le plus propre à soutenir les matières les plus fortes. Car l'ambition de QUENEAU et le rôle du néo-français n'est pas de réformer et d'assujettir le français littéraire mais de le remplacer dans l'usage courant, comme une langue nouvelle et originale.

L'existence du néo-français entraîne évidemment le bilinguisme. Le néo-français servira de langue nouvelle, usuelle; le français littéraire servira en quelque sorte de langue spéculative. Mais n'est-ce pas ce qui se passe plus ou moins pour beaucoup d'entre nous? Le néo-français permettrait ainsi de: « [...] garder le français, étalon immobile pour les hautes spéculations, jouant le rôle qu'à joué longtemps le latin » (A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 39).

Ainsi Dante, qui créa l'italien, se servit-il du latin pour le justifier dans son *De vulgari eloquentia*³⁴.

33 J'annule la proposition introduite par "que" car elle n'est pas terminée. Claude Daubercies laisse un espace en blanc après l'article "la". Peut-être voulait-il barrer ce début de proposition.

34 *De vulgari eloquentia* (De l'éloquence vulgaire) est le titre d'un essai de Dante, rédigé en latin; écrit certainement dans les années qui ont précédé son exil, entre 1303-1304 (Encyclo.)

C'est ce bilinguisme proposé par QUENEAU que prévoit J. Vendryes: « On peut prévoir qu'il en sera de ce français littéraire comme du latin; il se conservera à l'état de langue morte avec ses règles et son vocabulaire fixés une fois pour toutes. La langue vivante se développera indépendamment de lui comme ont fait les langues romanes. Tout au plus servira t-il de réservoir pour alimenter le français vivant » (Vendryes, *Le langage*, p. 328)

Le néo-français, langue vivante, sauve le français de ce mal curieux qui le guettait et faisait dire à un journaliste de « Franc-tireur »:

« Une langue qui se meurt d'être trop vivante: le français »

[CONCLUSION]

Qu'on l'approuve ou qu'on la critique, l'œuvre de QUENEAU n'en reste pas moins caractéristique d'une certaine façon d'écrire actuelle; (elle est) importante, comme (le) signe d'un mouvement de la langue. Étudiant et réformateur du langage, QUENEAU manifeste tout au long de son œuvre un souci constant pour la langue. Il s'efforce, vaille que vaille, de libérer le langage. Qu'il y réussisse ou non, ses efforts ne sont en tous cas jamais vains. Et l'on pourrait peut-être appliquer à la prose et aux vers³⁵ de QUENEAU ce que Boileau disait de ses [propres] vers:

« Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose » (Epître IX)

Nous n'avons pas la compétence voulue pour juger son entreprise, mais il est bien rare que de tels efforts ne laissent pas de traces. D'autres part, l'œuvre et les efforts de

35 Claude Daubercies avait mis entre parenthèse "et a ses vers". Je l'adjoint à "la prose", considérant que cette parenthèse traduit un ajout de l'écrivain.

QUENEAU sont trop contemporains pour qu'on puisse porter sur eux un jugement de valeur, car il semble bien que, lorsqu'il s'agit de langue, et surtout de réforme et de création de langue, ce qui est à juger ce n'est pas ce qu'il en est mais ce qu'il en reste. Beaucoup critiquent dans l'œuvre de QUENEAU tout ce qui est expérimentation et recours au vocabulaire trop moderne, mais les mêmes critiques n'écartent pas l'éventualité du succès, du moins partiel, de ses efforts. Beaucoup de choses sont tombées dans l'oubli, des œuvres de Rabelais et de Ronsard, mais la langue française en a gardé bien de la verdeur et bien de la richesse. Pourquoi n'en irait-il pas de même pour l'œuvre de QUENEAU?

« Il brûle donc de rendre à notre vocabulaire et à notre syntaxe la vigueur du style parlé, de retrouver le timbre populaire et naïf d'un Villon et (pourquoi pas) la verdeur jaillissante et l'élocution imagée d'Homère. Enrichir, élargir, assouplir notre instrument verbal n'est-ce point ce que fit Rabelais au 16ème siècle? Sans doute, mais QUENEAU devra rester modeste, car n'enfante par Gargantua³⁶ qui veut. »

(Barjon, « R. Queneau chez les Goncourt », *Études*, mai 1951)

Mais QUENEAU est modeste et n'a pas tant d'ambition:

« Tout ce que je prétends, c'est écrire comme ça me plaît, selon ma petite idée. »

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 44)

Et cela non plus n'est pas incompatible avec le succès éventuel de son entreprise!

36 *Gargantua* (1^o éd. en 1534) est sans doute le texte narratif le plus célèbre de la Renaissance française. D'une structure comparable à celle de *Pantagruel*, mais d'une écriture plus complexe, il conte les années d'apprentissage et les exploits guerriers du géant Gargantua. Plaidoyer pour une culture humaniste contre les lourdeurs d'un enseignement sorbonnard figé, *Gargantua* est aussi un roman plein de verve, d'une grande richesse lexicale, et d'une écriture souvent crue, volontiers scatologique. En proie à la censure de la Sorbonne (*Le Pantagruel* est condamné par la Sorbonne en 1534), Rabelais a publié *Gargantua* sous le même pseudonyme que *Pantagruel* : Alcofribas Nasier (anagramme de François Rabelais) (Encyclo.)

DEUXIEME PARTIE:
QUENEAU DEMANTIBULEUR DE MOTS

Réformateur du langage littéraire, théoricien et créateur d'une nouvelle langue, -le néo-français, Raymond QUENEAU a donc choisi cette nouvelle langue pour exercer son activité d'écrivain. Mais, il s'en trouve beaucoup pour ne voir en QUENEAU qu'un plaisant mystificateur, exploitant, sous prétexte de réforme, une langue originale, torturant le langage sous prétexte de l'assouplir, en un mot, un écrivain facétieux usant des artifices de la forme pour nous faire rire. Nous avons vu cependant que l'ensemble de la réforme que mène QUENEAU répond aux tendances du français parlé, et que le néo-français n'est pas un procédé de style mais correspond à cette réalité qu'est la langue parlée par la majorité des français. Mais nous sommes peut-être en droit d'user ici du paradoxe et de nous demander si QUENEAU, le promoteur du néo-français, écrit réellement en néo-français?

Vendryes disait que beaucoup de monde parlait français mais que personne ne

parlait « le français ». Il pourrait en aller de même du néo-français. Tout comme le français, le néo-français est une entité qui n'existe pas à l'état pur: c'est un ensemble de normes et de tendances définies par les théories de R. QUENEAU. Il existerait plutôt, comme le fait remarquer André Billy (« Raymond Queneau et le néo-français », *Le Figaro Littéraire*, 25 juin 1955), un certain nombre de dialectes néo-français: le néo-français des « bistrots », le néo-français des salons, etc. Et QUENEAU, qui n'échappe pas à la règle -il n'y prétend d'ailleurs pas-, n'écrit, en un sens, qu'un dialecte néo-français. Ceci ne revêt, à vrai dire, aucun caractère paradoxal, mais (ne fait que) confirme(r) les lois générales de la langue. Dans la mesure même où le néo-français est la retranscription fidèle (pour autant que ce soit possible) du français parlé, il ne peut servir tel quel à l'écrivain.

« Que l'écrivain soit un idéaliste ou un peintre fidèle de la réalité, l'expression authentique de la langue courante ne le servira jamais complètement. Une œuvre littéraire peut donner l'illusion qu'elle reflète la réalité la plus immédiate, et un style peut, en apparence, se confondre avec la langue de tous, mais les deux modes différencieront toujours par le principe comme par l'intention. » (Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, p. 244).

QUENEAU est écrivain, poète, romancier, et la création littéraire obéit à des lois, répond à des intentions qu'ignore la langue parlée. Et si la langue parlée peut, d'une certaine manière, être considérée comme une expression naturelle et spontanée, la langue littéraire, fut-elle « néo-française », s'élabore très consciemment comme une sorte de machination artistique: elle obéit aux lois de l'expressivité, de l'esthétique, etc.

« [...] toute volonté de produire de la beauté par le langage crée un mode d'expression étranger, dans son essence, à la fonction naturelle du langage [...] »

(Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, p. 182)

Ainsi donc, Raymond QUENEAU écrivain néo-français, et parce que écrivain, fait-il un usage particulier de cette langue, définie précédemment, selon ses propres théories. D'ailleurs, s'il existe un puriste en matière de néo-français (pourquoi pas?), ce n'est sans doute pas QUENEAU mais plutôt Céline. QUENEAU, comme Céline, a choisi le néo-

français, mais le choix d'une langue est une chose, l'usage qu'on en fait en est une autre. Nous quittons ici le domaine de la linguistique pour aborder celui de la stylistique. Et ce domaine est par excellence celui de l'auteur des *Exercices de style*. Le style R. QUENEAU n'est pas seulement celui du français parlé, il est surtout ce jeu, facétieux ou forcené, auquel il se livre avec les mots. Et de ce jeu, la langue sort quelque peu bousculée, disloquée: QUENEAU est moins un linguiste qu'un démantibuleur de mots.

Quel est l'usage particulier que fait R. QUENEAU du néo-français? A quel jeu joue-t-il avec la langue? En nous attachant à répondre à ces questions nous définirons en quelque sorte le style de QUENEAU.

D'autre part, le jeu des mots chez QUENEAU n'est-il pas qu'un procédé de style ou, au contraire, forme-t-il la part essentielle de son œuvre, son originalité? L'œuvre de QUENEAU n'est-elle que jeu avec les mots? Ceci reviendrait à confondre l'art de QUENEAU et le monde poétique, création de cet art. Où est la distinction classique du fond et de la forme? Mais l'œuvre de QUENEAU est peut-être un monde formel, *Le monde des mots*.

« Un écrivain est un homme qui croit à l'univers parce qu'il peut le recréer en le nommant. » (Arnold de Kerchove, « Et le reste est littérature », *Table Ronde*, nov. 1952)

I. LE JEU DES MOTS CHEZ R. QUENEAU

Raymond QUENEAU applique le néo-français à l'exercice de sa fonction d'écrivain. La langue, utilisée dans des conditions aussi particulières que celles de la création littéraire, revêt un caractère spécial. Il résulte, pour ainsi dire, une déformation professionnelle de la langue, qui dépend de l'usage qu'on en fait. Et si le néo-français, comme l'affirme QUENEAU, est propre à tous les usages, littéraires, philosophiques ou scientifiques, il n'en demeure pas moins vrai qu'il existera une différence essentielle entre le néo-français d'un roman et celui d'un essai philosophique ou d'une thèse scientifique, si cela arrive.

« L'un est la langue des idées, l'autre, la langue des sentiments: or, l'idée n'a jamais de véhicule plus commode qu'un mot pourvu d'une définition bien claire; le sentiment, au contraire, synthétique par nature, ne se satisfait jamais complètement par le mot, et ne trouve sa véritable expression que dans la combinaison des mots et des moyens indirects affectifs. » (Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, p. 24).

En d'autres termes, QUENEAU se sert du néo-français à la façon d'un écrivain; le néo-français de QUENEAU est, de ce fait, une langue littéraire, un néo-français littéraire:

« Tant que la pensée littéraire sera ce qu'elle veut être, une transposition de la réalité, il y aura une langue littéraire distincte de la langue usuelle. »

(Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, p. 244)

Et QUENEAU, qui en est conscient, dit:

« La littérature n'est pas faite pour reproduire l'oral » (« Interview »)

Aussi n'adopte-t-il pas le français parlé, le néo-français; il l'adapte à l'usage qu'il veut en faire, l'usage littéraire. N'est-ce pas l'attitude de tout écrivain?

« L'homme de lettres a besoin d'un instrument personnel qui exprime ce qu'il y a de particulier dans son intelligence et sa sensibilité » (J. Vendryes, *Le langage*, p. 322)

Et QUENEAU utilise le langage de façon très particulière, une façon bien propre à modifier profondément la langue.

Écrivain humoriste, QUENEAU se sert du néo-français à des fins comiques; usage particulier où l'écrivain est à l'aise pour prendre des libertés avec la langue:

« Tout ce que je prétends, c'est écrire comme ça me plaît, selon ma petite idée »

(QUENEAU, *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 44)

Et QUENEAU a souvent envie de s'amuser et de nous amuser, aussi emploie-t-il toutes les ressources de la langue pour parvenir à ses fins.

Le néo-français de QUENEAU est donc la langue d'un écrivain comique. C'est ici que les termes « Le jeu des mots chez QUENEAU » prennent tout leur sens. On voit bien l'importance des mots pour un écrivain comique. Par le choix qu'il en fait, par les modifications qu'il leur fait subir, par la place qu'il leur donne, l'écrivain comique parvient à créer l'effet d'attente ou de surprise, d'où naîtra le rire. Les mots sont le ressort du comique. Parce que son dessein est de surprendre, de faire rire (et de s'amuser), QUENEAU usera des

mots avec beaucoup de prodigalité et de liberté: il jouera avec eux et souvent même se jouera d'eux.

Utilisation de toutes les ressources du langage, jeu avec les mots, tout cela implique une grande adresse dans le maniement du vocabulaire. QUENEAU, avec dextérité et curiosité, (les) démonte [les mots], les réajuste en édifices dérisoires, les bouscule; il jongle avec les mots.

Le jeu des mots chez QUENEAU c'est donc l'utilisation de toutes les ressources du langage, c'est aussi jeu avec les mots, cela veut dire enfin jonglerie verbale. Le jeu que joue QUENEAU, c'est celui d'un virtuose du langage.

Comme Rabelais, QUENEAU utilise toutes les ressources du langage à des fins comiques. Et le néo-français, langue neuve et libérale, c'est-à-dire, favorable à toutes les innovations, à toutes les libertés, est un instrument bien propre à traduire toutes les facéties de l'écrivain. QUENEAU use de cette langue neuve au gré de sa fantaisie. Une langue fixée et pure n'eût pas permis ce jeu effréné.

« Le jeu avec les mots semble lié à un certain état de la langue ou plutôt à une certaine attitude des français à l'endroit de leur langue. Jusqu'au milieu du 17^{ème} siècle, les français ne considèrent pas leur langue comme fixée immuablement en droit. Certes, ils savent qu'il y a des règles générales à observer mais ils jugent aussi qu'il est très loisible d'user de tel néologisme ou provincialisme qui traduira la pensée de manière forte et expressive [..]. La fantaisie verbale sera d'abord condamnée par les règles des théoriciens. »

(R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique*, p. 340)

Par le rajeunissement dont il fait bénéficier la langue, QUENEAU peut, lui aussi, jouir de cette liberté de style. Mais (si), comme le dit A. Thérive, « le comble de l'art est d'utiliser ce qui est, avant d'inventer ce qui n'est point nécessaire » (*Le français, langue morte*, p. 63).

QUENEAU, comme Molière, utilise toutes les ressources du « français littéraire », (use de) tous les procédés comiques classiques. Le plus commun de ces procédés est celui du choix d'un épithète en fonction de l'effet de surprise qu'il produit et qui provoque le rire:

« un chien marmiteux aboie d'une voix indigente »

(*Chiendent*, p. 119)

« cette commune passablement sub-urbaine »

(*Loin de Rueil*, p. 29)

« Clovis contemple le nez verruqueux de sa tante »

(*Chiendent*, p. 99)

« un individu verdi par la débine »

(*Saint Glinglin*, p. 80)

Pierre le Grand qui a commandé un bifteck dans un petit restaurant se voit servir « la plus effarante semelle qui hanta jamais les cauchemars d'un cordonnier hypocondriaque » (*Chiendent*, p. 55)

QUENEAU exploite aussi fréquemment l'effet de surprise que peut provoquer l'apparition, dans le style courant, de mots assez rares ou pédants:

« La bibition des pots »

(*Loin de Rueil*, p. 131)

« Les invites directes à la copulation »

(*Pierrot mon ami*, p. 103)

« Les travaux mastroquiens »

(*Loin de Rueil*, p. 125)

Jacques l'Aumône, au cinéma, admira une nourrice remarquable par: « la céruléinité de ses châsses » (châsses: yeux), (*Loin de Rueil*, p. 40).

Sur la plage, le héros du *Chiendent* contemple «ses collègues en balnéation» (p 161)

Le comique naît parfois aussi de ces surprenants raccourcis de la pensée, propres à l'humour (l'humour anglais a beaucoup influencé QUENEAU semble t-il) [et] qui

juxtaposent brutalement des mots de sens très différents:

Un journal: « défenseur simultanément des bonnes mœurs et de l'industrie sidérurgique ». (*Chiendent*, p. 26)

Un vieillard: « un gai luron qui trémousse encore joliment des doigts du pied qu'il n'a pas dans la tombe ». (*Loin de Rueil*, p. 40)

QUENEAU, comme Rabelais, est un écrivain prodigue en vocabulaire; il use de la langue de façon dépensière, jouant sur les nuances d'une gamme de substantifs. QUENEAU crée, par la diversité du vocabulaire et la saveur de la nuance, une sorte de litanie comique:

Jacques l'Aumône imagine avoir été: « Lord anglais (par adoption), grand lama (par vocation), président de la république du Nicaragua (par élection), président de la république de Costa Rica (par révolution), président de la république Guatemala (par occupation), éléphant blanc (par transformation magique). » (*Loin de Rueil*, p. 140-141).

Parfois aussi QUENEAU, comme Rabelais, se livre à une débauche de vocabulaire, et fait pleuvoir sur le lecteur une avalanche de mots:

« Alibiforaine³⁷, [l]antiponnages³⁸ que tout cela, ravauderies³⁹ et billevesées⁴⁰, battologies⁴¹ et trivelinades⁴², âneries et calembredaines⁴³ et fariboles⁴⁴ » (*Chiendent*, p. 73)

« Jeunes gens et jeunes filles, adultes et vieillards, enfants et bonnes des mêmes, pêcheurs et gardiens de phare, maître baigneur et garçons de café, grands et petits, courts et

37 Alibiforaine: propos sans rapport avec la chose en question; défaite. (Littre)

38 [L]antiponage: tenir des discours frivoles, importuns (Encyclo.)

39 Ravauderie: terme familier, ouvrage futile, considérés comme faits ou ravaudés de morceaux de toute sorte (Littre)

40 Billevesé: discours frivole, idées chimériques, vaines occupations (Littre)

41 Battologie: répétition oiseuse, fastidieuse des mêmes pensées sous les mêmes termes. Terme dérivé d'un nom grec d'un roi de Cyrène qui était bégue et à qui son bégaiement faisait répéter la même chose, et verbe grec signifiant discours (Littre)

42 Trivelinade: bouffonnerie de trivelin (Littre)

43 Calembredaine: bourde, vains propos, faux-fuyants. Mot d'origine inconnue, à moins qu'on y voie quelque dérivation de calembours qui, dans le picard, serait devenue la dénomination plaisante d'un vêtement (Littre)

44 Faribole: chose vaine et frivole (Littre)

longs, aphones et beuglards, catholiques et orthodoxes, trépanés et culs-de-jatt, etc. »
(*Chiendent*, p. 139)

Parfois QUENEAU se saoule de mots et, dans une sorte de délire épique, se lance dans une accumulation essoufflante:

« Ils se cognent la tête,
ils se tordent les bras,
ils se mordent les yeux,
ils se déchaussent les dents,
ils se frottent les oreilles,
ils s'écrasent les doigts de pied,
ils se saignent le nez,
ils se heurtent les tibias,
ils se noircissent les paupières,
ils se tapent sur le ventre [...] »

(*Chiendent*, p. 95)

Parfois aussi cette accumulation prend l'allure d'une effarante incontinence verbale:

« Torcheur de vieux pavés distilleur des essences,
broyeur de galets mous, fin solveur de rébus, [...]]
Colporteur des agneaux généreux psychopompe,
copronyme étallique aturbide aviateur, [...] »

(*Petite cosmogonie*, p. 59)

Telle description du plat national de la « Ville Natale », la *brouchtoucaille* n'est pas sans rappeler les orgies gastronomiques et verbales du Gargantua: « Prenez choux, artichauts, épinards, aubergines, laitues, champignons, potirons, cornichons, [...] épluchez, pelez, nettoyez, lavez, coupez, hachez, concassez, triturez, tamisez, étuvez, égouttez, passez, balayez, ramassez, etc. » (*Saint Glinglin*, p. 72-73).

Ce sont les énumérations intarissables et la richesse de vocabulaire que l'on trouvait

chez Rabelais décrivant par exemple l'activité de Diogène, s'affairant, parmi les préparatifs militaires à rouler son tonneau: « Déployant ses bras, le tournait, virait, brouillait, barbouillait, hersait, versait, renversait, etc. » (Prologue du *Tiers-Livre*).

QUENEAU utilise d'ailleurs très diversement ce procédé d'accumulation:

- soit qu'il s'amuse à faire des « inventaires » à la manière de Prévert: « Adolescence, appendicite, eczéma, furonculose, baccalauréat première partie. Voyage à Marcheville chez sa grand-mère, panaris, baccalauréat deuxième partie, conservatoire, chute sur la tête, cicatrice, etc. » (*Chiendent*, p. 71);

- soit qu'il laisse libre cours à son imagination épique: « Elle imagina ce qui pourrait lui arriver: un vagabond qui la violerait, un voleur qui la tuerait, un chien qui la mordrait, un taureau qui l'écraserait, sept vagabonds qui la mordraient, huit voleurs qui l'écraseraient, neuf chiens qui la rueraient, dix taureaux qui la violeraient, etc. » (*Chiendent*, p. 73);

- soit enfin que, par une succession de clichés, il s'attache à dessiner par l'accumulation des détails, un portrait, à la manière de La Bruyère: « Les quelques sous qu'il a, il en donne la moitié au moins aux pauvres. Il tricote des bas de laine pour les misérables. Il secourt les commissionnaires trop chargés, les chiens collés, les enfants battus, les voleurs poursuivis, les clochards, les pouilleux, les gâteux, les aveugles même. Si on lui marche sur le pied, il propose l'autre. Si on l'insulte, il ne répond pas. Mieux même il cherche le mépris des suffisants, des gonflés, de(s) ceux qu'ont la conscience obèse, etc. »

(*Loin de Rueil*, p. 161)

Sur le même mode est menée la description du voleur dont la particularité est de n'avoir rien de remarquable: « Il ne s'arrête devant aucune boutique, il ne se retourne pas sur les femmes, il ne fait pas *minh* aux chats, *kss* aux chiens, ni *psst* aux taxis, il ne tapote pas les joues des enfants, il n'essaie pas de ne pas marcher sur les interstices du pavage, il ne demande pas son chemin aux flics, il n'entre pas dans les vespasiennes⁴⁵, etc. » (*Loin de Rueil*, p. 63).

45 Vespasienne: grands vases en terre cuite, hauts comme une amphore, semblables à un tonneau coupé, que Vespasien établit comme urinoirs à Rome, et pour lesquels il perçut une taxe. (Littéré)

Si QUENEAU cède souvent à l'ivresse des mots, il utilise aussi, fort consciemment et fort adroitement, le procédé comique de la répétition. Contrastant avec le jaillissement spontané du déluge verbal, le procédé de la répétition, par son caractère automatique, régulier comme un refrain, provoque aussi le rire. QUENEAU en fait grand usage: n'a t-il pas été qualifié par un écrivain « d'humoriste automatique ». (Pierre Berger, *La Gazette des Lettres*, 15 avril 1952).

QUENEAU joue alors sur l'effet d'attente, le retour régulier d'une phrase, d'un mot, d'une expression. C'est un procédé dont Molière usa souvent dans ses pièces. La répétition obstinée de Jacques l'Aumône:

- Tu ne me ferais pas une petite réduction?
- Et nos frais de publicité, Monsieur des Cigales
- A un vieil ami de la famille
- Et nos frais de publicité, Monsieur des Cigales, etc. (*Loin de Rueil*, p. 86)

évoque irrésistiblement la lamentation de Géronte dans les *Fourberies de Scapin*:

Qu'allait-il faire dans cette galère!

Et ailleurs, dans *Le dimanche de la vie*, p. 26, la répétition du mot « général », qui ponctue le dialogue [entre] Chantal [et le] Capitaine Bordeille, crée une sorte de malaise qui se dissipe par le rire.

De même la répétition du mot « morphine » crée, par son automatisme, ce climat particulièrement tendu où l'on soulage les nerfs par le rire:

- « Ça va toujours pas?
- Morphine dit des Cigale
- Tu veux que je t'achève
- Morphine dit des Cigales »

(*Loin de Rueil*, p. 27)

L'emploi du procédé de répétition ne répond d'ailleurs pas toujours à une intention

purement comique. Par le caractère artificiel de ce procédé, QUENEAU parvient souvent à donner une impression de monotonie, de banalité. Tous ceux qui entrent dans le café de Rueil commandent inmanquablement dans les mêmes termes:

« l'apéritif le plus fort en alcool » (*Loin de Rueil*, p. 29),

de même que ceux de la *Ville Natale* ne peuvent avoir soif sans réclamer:

« Le fifrequet de l'année où Yves-Albert Tranath gagna le prix triomphal de Printanier » (*Saint Glinglin*, p. 175).

La répétition peut créer un effet de surprise et de détente, comme le refrain de Laverdure, le perroquet de *Zazie dans le métro*:

« Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire ».

La répétition peut devenir lancinante, comme le refrain interminablement ressassé par un tourne-disque faussé, monotone jusqu'à l'exaspération:

« Une petite phrase se met à lui galoper dans la tête: c'est ça la vie, c'est ça la vie, c'est ça la vie [...] » (*Chiendent*, p. 55).

Dans la plupart des romans de QUENEAU, reviennent à intervalles réguliers, des mots, des phrases, des réflexions, des sujets de conversation, qui sont comme autant de leitmotives absurdes ou simplement anodins, qui finissent par imprégner de leur caractère artificiel ceux qui les prononcent.

Ce sont les perpétuelles références de Valentin Brû à sa campagne à Madagascar contre Hain-Tenys Merinas. (*Le dimanche de la vie*). Dans *Loin de Rueil*, les poux reviennent à chaque instant dans les conversations de tous les personnages: si Jacques l'Aumône joue aux courses, il misera sur « Peau de Pou » (p. 65), et si Monsieur Binaire, le pharmacien vicieux, se livre à de *perverses insinuations*, ce sera en évoquant le « phthyrius pubis » (p. 127). De même dans *Pierrot mon ami*, les machines à sous, si chères à Pierrot, sont présentes à presque toutes les pages.

Exploitant toutes les ressources du langage pour faire rire, QUENEAU n'hésite pas

à recourir à l'arsenal burlesque des jeux de mots, des calembours et de la fatrasie, où les auteurs comiques sont toujours allés puiser. Ce procédé comique peut aller du jeu de mots facétieux au calembour le plus facile, et ne dédaigne pas cet exercice jarrigue (QUENEAU est un membre influent de l'ordre de la Grande Gidouille) qu'est la contrepèterie:

« Le colonel (peut) fumer du tabac caporal » (*Cosmogonie*, p. 24)

« Je vous propose de venir un de ces jours dans mon petit studio lévitan tout neuf.

- C'est en l'évitant qu'on reste honnête femme! » (*Le dimanche de la vie*, p. 32)

« Il la bourre (sa pipe) il l'allume, il la porte à sa bouche, il tire dessus (pas comme dans les baraques foraines! ») (*Chiendent*, p. 37)

«Mercure ajuste donc leur cactuce artésienne» (astuce cartésienne, *Cosmogonie*, 58)

Et si parfois (rarement heureusement), QUENEAU tombe dans le jeu de mots éculés: « [...] objets aussi faux que loriques [...] » (*Loin de Rueil*, p. 11)

« Le délire, homme très mince » (*Chiendent*, p. 157)

d'autres fois, par contre, ce jeu de mots revêt un caractère particulièrement artificiel et recherché, dont l'effet comique est quelque peu compromis par la difficulté à le comprendre. Clovis Belhôtel écrit, à la fin de sa lettre, « Beau s'écrit homme », et ce n'est pas à la première lecture que l'on peut traduire *Post-scriptum*. (*Chiendent*, p. 152).

Plaisanterie de collégien ou divertissement d'intellectuel fatigué[?], comme ce jeu de mots particulièrement élaboré:

« On se demande pourquoi, dans les cafés, les joueurs appellent si souvent le garçon Descartes » (*Chiendent*, p. 65)

Ce n'est peut-être ni l'un ni l'autre, cela sort plutôt de la veine comique des sottises et des fatrasies⁴⁶ du Moyen-Âge, de la plaisanterie de bonne humeur. Cette verve médiévale s'épanche souvent en grossièreté. Mais cette grossièreté que l'on trouve chez QUENEAU est de cette sorte, trop franche pour être vicieuse, [la même] dont usait Rabelais comme

⁴⁶ Fatrasie: genre littéraire du Moyen Âge (à partir du XIIIème). Il s'agit de poème utilisant notamment des systèmes de répétition de syllabes. Cet amoncellement de phrases aux sonorités particulières cache parfois des critiques ou des pamphlets du pouvoir en place. (D. T. L.)

bienfaisante médecine. Et souvent même cette grossièreté de langage, lorsqu'elle n'est pas un procédé de style réaliste, n'est en fait que la brutale défense de la pudeur, de l'honnêteté ou du bon sens outragés qui se rebiffent; le vocabulaire de Zazie n'a peut-être pas d'autres raisons d'être.

QUENEAU utilise donc toutes les ressources de la langue et, lorsque la langue lui fait défaut, il n'hésite pas à se forger lui-même un instrument comique. Parmi les créations comiques de QUENEAU, on peut ranger certaines de ses transcriptions phonétiques. On ne peut certes pas réduire toutes ses transcriptions phonétiques à un procédé comique [car] elles ne sont souvent que la reproduction fidèle du parlé, de l'élocution, de la prononciation, mais il semble hors de doute que, soit par l'effet de surprise que provoque le mot écrit phonétiquement, soit par la forme curieuse ou cocasse que lui donne QUENEAU, il en résulte souvent un effet comique. QUENEAU le reconnaît d'ailleurs:

« Il y a en effet une ambiguïté dans l'emploi de l'écriture phonétique. Et si c'est cela que vous voulez me faire dire, elle ne sert pas seulement à rendre le langage tel qu'il est, il y a aussi un effet comique. Mes livres, traduits en anglais par exemple, ne produisent pas le même effet » (« Interview »)

Ambiguïté dont QUENEAU ne souffre pas mais, plutôt, qu'il exploite:

« Epuï sisaférir, tan mye! J'écripa pour anmiélé lmond » (*Bâtons*, p. 19)

Le « Polocilacru » du *Dimanche de la vie* (p. 22) est trop saugrenu pour ne pas surprendre; de même l'étrange expression « envouatouassa danlgosier », (*Rueil*, p. 67).

Mais le dessein délibéré de faire rire apparaît, plus précisément encore, dans la transcription phonétique des mots étrangers. Ici encore l'aspect emprunté des mots étrangers habillés à la française peut finir par s'atténuer; il ne s'agit que d'habitude à prendre pour ne pas s'étonner plus du mot « véquande » que du mot « bifteck ». Mais si nous pouvons lire sans étonnement le mot anglais *ready*, écrit « rédé », par contre la réponse qui y est faite, [soit], « au quai » (O. K.), est une transcription pour le moins fantaisiste. Francisations fantaisistes aussi que ce « poulaud vert » que tricote Madame l'Aumône (*Loin*

de Rueil, p. 225). Et plus loin, « à sept ans, Jacques jouait du bac comme père et mère » (*Rueil*, p. 54).

Procédé aussi comique que la transcription des prononciations populaires ou paysannes, procédé aussi vieux que le comique des mots. Mais, ici encore, signalons que la transcription des prononciations, populaires ou argotiques, n'est qu'occasionnellement « comique ». Mais il y a un effet parodique évident dans des transcriptions telles que celles-ci :

« j'suis été chez Saturnin »

(*Chiendent*, p. 59)

« pourquoi le bonguieu a t-il créé tout çà »

(*Loin de Rueil*, p. 20)

« Ovoui meussieur »

(*Chiendent*, p. 115)

Molière usait du même procédé en faisant prononcer « grand-mère » par « la Martine des Femmes savantes ». Ces transcriptions phonétiques sont presque des créations de mots nouveaux. D'ailleurs, dans le dessein de nous faire rire ou par simple fantaisie, par désinvolture vis à vis de la langue, QUENEAU n'hésite pas à créer des mots.

Créations de noms propres comme on en trouve chez Rabelais (Trouillogan), chez Molière et, avant lui, chez les comiques italiens. Un grand nombre de personnages de QUENEAU sont baptisés par lui de noms, propres à leur caractère. Il est évidemment difficile d'expliquer les raisons (d'ordre phonétique le plus généralement) de cet accord souvent parfait entre le nom et le caractère du personnage qui le porte. Mais, que ce soit adressé de la part de QUENEAU, ou [un] phénomène d'habitude de notre part, nous devons reconnaître que les personnages de QUENEAU portent bien leur nom: la fouineuse vieille du *Chiendent* s'appelle « Madame Cloche », Clovis Belhôtel a pour fiancée « la blonde ivoine », le vieillard lubrique tapi dans son bouge se nomme « le père taupe » (*Chiendent*), et l'immonde concierge de *Zazie dans le métro*, « la veuve Mousque ». Ces créations de noms propres s'appuient parfois sur des rapports analogiques ou étymologiques, ou sur de

simple consonances: Zazie est, d'après QUENEAU lui-même, la petite fille des « Zazous », le galant capitaine du *Dimanche de la vie* porte le nom évocateur de « capitaine Bordeille », les deux amis inséparables, l'aveugle et le paralytique de *Saint Glinglin* s'appellent « Nicodème et Nicomède », l'Uni-park de *Pierrot mon ami* abrite la tombe d'un prince Poldève.

Certains personnages exerçant une activité particulière portent un nom en quelque sorte fonctionnel: le fakir de *Pierrot mon ami*, CrouisèBey; la voyante du *Dimanche de la vie*, Madame Saphir; les lutteurs de *Loin de Rueil* sont affublés de ces noms évocateurs de leur arts: « kid la Barbaque », « Toto Sépulture » (p. 61).

Mais ceci n'est peut-être que du *réalisme*, ne voit-on pas actuellement les organisateurs de combats de catch user de ce procédé *frappant*, en jouant avec dextérité sur les propriétés publicitaires du nom (le Bourreau de Béthune contre l'Ange blanc). On trouve enfin chez QUENEAU une foule de personnages au nom cocasse ou fantaisiste, inventions purement gratuites semble t-il, mais souvent heureuses:

- Mounnezergue et Petit Pouce (*Pierrot mon ami*)
- Shibolet, Madame Selenium, Pierre le Grand, Etienne Marcel, Mr. et Mme. Ploute, Narcence et Potice (*Chiendent*)
- Nabonide, Choumaque, Zostril, Saimpier (*Saint Glinglin*)

Le monde des personnages de QUENEAU est une sorte de ballet où s'agitent des ombres qui portent des noms burlesques comme on porte des masques; un monde peuplé non de personnes mais de personnages.

L'invention verbale de QUENEAU, [à partir de substantifs et d'adjectifs], s'étend à toutes les catégories du vocabulaire.

« Aussi exagère t-il sa prudomesquie »
(*Chiendent*, p. 27)

« C'est dégustable un vivant »

(*Cosmogonie*, p. 16)

« La terre était bien vierge et bien bouillonnaveuse »

(*Cosmogonie*, p. 16)

« Tout ça c'est du psychanasouillis »

(*Chêne et Chien*, p. 63)

« Une bouteille de « fifrequet » »

(*Saint Glinglin*, p. 149)

Saint Glinglin regorge d'ailleurs en mots inventés de toutes pièces par QUENEAU: dans cette ville imaginaire dont le nom même est forgé par QUENEAU, la « Ville Natale », les habitants, les « Urbinataliens » assistent tous les ans à la fête de « Printanier », ils y mangent de la « brouchtoucaille » arrosée de « fifrequet », il ne leur en coûte qu'un ou deux « ganelons » et quelques « turpins » (monnaie du lieu); cette ville qui bénéficie d'un climat exceptionnel grâce au « chasse-nuages » que le maire y a installé, abrite un inquiet Pierre, qui médite sur les modalités de son « egaistence », sur « l'aigresistence » des fâcheux et « l'aiguesistence » des poissons cavernicoles. Ces quelques lignes sont assez représentatives de la richesse d'invention verbale de QUENEAU.

QUENEAU se livre aussi, à la manière de Rabelais, à la création de verbes pittoresques ou cocasses. Verbes fabriqués à partir de substantifs ou suivant le mécanisme de l'analogie. Telle page de la *Petite cosmogonie portative* est une véritable éruption de verbes, les uns réguliers, les autres fabriqués par le délire verbal de QUENEAU:

« et la terre [...] boutonnait, pleurnichait, shannait, haletait, germinait, haletait, shannait, grommelait, drageonnait ; shannait, haletait, grognonnait, pustulait, boursouflait, suppurait, purulait [...]» (*Petite cosmogonie*, p. 15)

« [il] se mit à raminagrober dans sa barbe »

(*Chiendent*, p. 45)

« Viens ici que je t´entube
viens ici que je t´empapouète
et que je t´enrime,
et que je t´enryhme,
et que je t´enlyre,
et que je t´empégase,
et que je t´enverse
et que je t´emprose, [...] »

(*L´instant fatal*, p. 242)

« Les gens de toute provenance, foulitudinaient »

(*Saint Glinglin*, p. 171)

Il faut faire une place particulière à certaines inventions verbales pures. QUENEAU fabrique parfois des mots qui, inventés de toutes pièces, n´éveillent rien de précis dans l'esprit du lecteur, et revêtent ainsi un caractère mystérieux:

« Je vous présenterai mon frère, il vous intéressera.

- Ah oui, et pourquoi ?

Il est cantorien, répondit Pierre »

(*Chiendent*, p. 65)

Louis-Philippe des Cigales, le poète méconnu de *Loin de Rueil* souffre d'une « ontalgie » (p. 15) dont la définition est donnée par Thérèse : « Une maladie existentielle [...] ça ressemble à l´asthme, mais c´est plus distingué. » (*Loin de Rueil*, p. 15)

Le nom des maladies semble d´ailleurs avoir un charme particulier pour QUENEAU : plus le nom est barbare, plus il lui semble précieux:

« Le médecin ne signalait aucune maladie contagieuse sur le territoire de la commune ; les poules n´avaient pas à craindre le tournis, les cochons, le rouget, les

dindons, la pépie, les vaches, la mammite, les chiens, la rage, les chevaux, la morve. »

(*Chiendent*, p. 139)

De même l'énumération de toutes les maladies et les calamités qui ont frappé Stahl (*Loin de Rueil*, p. 190) ressemble à une litanie maléfique et grotesque : QUENEAU joue avec le prestige des noms, il joue sur la valeur magique des mots, comme Molière dans le *Malade imaginaire* ou *Le médecin malgré lui*. QUENEAU mise sur le mot, comme Jacques l'Aumône (*Loin de Rueil*, p. 65), obsédé par les poux, mise sur un cheval parce qu'il s'appelle « Peau-de-Pou ». Cette valeur magique chez QUENEAU n'est d'ailleurs pas (à vrai dire) fantaisie verbale pure; le mot en lui-même a une vertu propre:

« Notre conception des choses est dominée par des impressions spontanées sorties du nom qui les désigne »(Vendryes, *Le langage*, p. 216)

Ernestine, dans le *Chiendent*, meurt d'un mal mystérieux dont on ne connaît pas le nom ; Louis-Philippe des Cigales souffre d'un mal que « Lulu Doumer » identifie sous le nom « d'éstranguillons »; mais chez un poète, cette maladie vulgaire s'aggrave et prend un nom inquiétant, « l'ontalgie existentielle » (*Loin de Rueil*, p. 26). La valeur magique des mots n'apparaît-elle pas fréquemment dans le parler populaire, où des termes comme « fille » ou « haut-mal » ont une densité mystérieuse; valeur magique des mots tabous que le parler ou la littérature même évitent : le mot « peste » par exemple dans les littératures de la Renaissance. De tous les temps, la comédie s'est moquée des médecins qui conjurent le mal en le nommant par son terme scientifique. Cette valeur curative du mot se trouve aussi chez QUENEAU :

« Une maladie existentielle, répondit Thérèse
- Vous êtes drôlement calée, dit Lulu Doumer ! »

(*Loin de Rueil*, p. 15)

et plus loin :

« Existentielle que je dis

- on connaît le nom, on ne vous guérit *pourtant*⁴⁷ pas

(*Loin de Rueil*, p. 26)

En inventant des mots curieux, en faisant miroiter le prestige des mots, QUENEAU joue au magicien qui charme et éblouit la foule.

« La science des mots est donc une marque de puissance »

(Vendryes, *Le langage*, p. 218)

Sous l'apparente fatrasie, QUENEAU cache un sens aigu du vocabulaire ; et s'il en utilise toutes les ressources, c'est parce que souvent son inspiration prend sa source dans l'inconscient. Il faut ici souligner le rôle que joue l'automatisme dans la création littéraire de QUENEAU dont le langage plonge ses racines dans l'inconscient. QUENEAU, à ses débuts, fit un séjour en pays surréaliste et subit l'influence d'André Breton. Il reconnaît lui-même cette influence :

« [...] je reconnais l'importance du surréalisme pour les autres comme pour moi-même, l'importance de son influence tant en profondeur qu'en étendue. »

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 30)

Influence du surréalisme dans le désir de QUENEAU de tirer des mots tout ce qu'ils peuvent contenir, de sortir les mots tout chauds des profondeurs de l'inconscient. Cette influence frappante dans certains poèmes de QUENEAU, apparaît nettement aussi dans ces phrases invertébrés, suivant les méandres de la réflexion intérieure spontanée d'un personnage : telle cette relation des réflexions ardues de « l'être de réalité minime »:

« [...] au fond je n'existais pas, tout ça a commencé avec les petits canards; avant, je ne pensais pas que je ne n'existait pas pour ainsi dire, du moins je ne me souviens plus, les autres vivaient à côté de moi ; les choses étaient là, là ou ailleurs, et je ne voyais rien ;

47 Claude Daubercies souligne et entoure de guillemets l'adverbe "pourtant", peut-être pour insister sur l'opposition entre la connaissance théorique de la maladie et l'incompétence pratique pour la soigner.

pourtant je dois toujours avoir la même allure. » (*Chiendent*, p. 79).

De même par le rythme et par les images, la relation du rêve de Narcence relève de l'écriture surréaliste:

« [...] cela paraissait bien être un lac mais l'eau n'avait aucune sincérité. Il en eut la confirmation immédiate car un cheval mécanique y vint boire ; l'animal se pencha vers la surface de cette eau prétendue ; sans l'avoir touchée il releva brusquement la tête et, faisant demi-tour, s'en fut sur ses roulettes. Des monuments funéraires voguaient sur le lac [...] »

(*Chiendent*, p. 83)

On peut trouver chez QUENEAU de nombreux exemples d'écriture automatique ; ceci explique souvent la prodigalité et l'originalité de son vocabulaire, un mot (en suggérant,) en amenant un autre, un son en appelant un autre :

« L'écriture parfois devient automatique
le monde ne subit point de déformation
[...] choses, mots, choses, mots, et des alexandrins
ce petit prend le son comme la chose vient »

(*Petite Cosmogonie*, p. 64)

Écriture automatique que ces jeux d'assonances, par exemple :

« un chevable qu'on accable d'un vocable semblable »

(*Loin de Rueil*, p. 68)

« vers la mousse, et la moue, et la morve, et la mort »

(*Petite Cosmogonie*, p. 42)

« pierre, ponce, ponce, pilatre, pilatreû »

(*Petite Cosmogonie*, p. 43)

QUENEAU se saoule de sons. On trouve d'ailleurs de semblables procédés chez Michaux ou chez Prévert. Science ou désinvolture, plaisanterie ou adresse, humour ou

fatrasie, l'art de QUENEAU est d'abord une exploitation de toutes les ressources du langage. Il use avec adresse, prodigalité [et] désinvolture de l'instrument verbal si riche et si souple qu'est celle langue neuve : le néo-français.

Non seulement QUENEAU exploite toutes les ressources de la langue mais il exploite cet instrument verbal qu'il s'est choisi et forgé d'une manière dérisoire et comme à rebours. L'art de QUENEAU tient moins à la nature de sa langue qu'à la manière dont il s'en sert. Et QUENEAU se sert de la langue, à la façon d'un écrivain burlesque, en se jouant d'elle, en l'utilisant, non comme un instrument utile mais, comme un jouet. L'art de QUENEAU n'est pas d'utiliser toutes les ressources de la langue aux fins de la signification mais simplement pour amuser. L'art de QUENEAU est la fantaisie verbale:

« La fantaisie verbale [...] c'est essentiellement le fait de jouer avec les mots au lieu de s'en servir » (R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique*, p. 336).

Son art n'est pas utilisation mais jeu et simulacre ; QUENEAU, comme tout écrivain burlesque, « ressemblait au guerrier qui se sert de ses armes pour simuler un combat et non plus pour se battre. » (Ch. Bally, *Traité de stylistique*, p. 182).

Si le néo-français est une langue naturelle et spontanée, par contre, le dialecte qu'écrit QUENEAU est une langue artificielle et « truquée ». QUENEAU s'amuse très consciemment à tirer de l'instrument verbal des accords insolites. [II] s'applique en quelque sorte à faire de fausses notes.

« Le burlesque est celui qui s'amuse à employer le langage comme un instrument malicieusement faussé, emphatique pour les sujets triviaux, trivial pour les sujets sublimes » (R. Garapon, op. cit. p. 342).

Le style burlesque de QUENEAU comporte de nombreuses nuances. En choisissant pour langue littéraire une langue vulgaire, QUENEAU aurait pu éviter les sujets nobles, mais en traitant dans cette langue, un sujet scientifique, comme la transformation des

éléments, un sujet sublime, comme la création de l'univers, QUENEAU adopte le style burlesque; style burlesque, original d'ailleurs, à mi-chemin entre la vulgarisation scientifique et la bouffonnerie épique. Cette œuvre burlesque c'est la *Petite Cosmogonie Portative* que Félicien Marceau compare au *Lutrin*⁴⁸:

« S'il y a une œuvre contemporaine qui rappelle le *Lutrin* c'est bien la *Cosmogonie Portative*. (« Queneau ou le triomphe de la Grammaire », *Table Ronde*, mai 1952, p. 139)

QUENEAU y chante le chaos primitif et l'histoire du monde en néo-français. Poème burlesque où QUENEAU se trompe volontairement de style, accentue le côté vulgaire du néo-français et décrit la course des étoiles en termes argotiques :

« Les nébuleuses se trissaient [...] » (p. 21)

La vulgarité y marche au rythme majestueux de l'alexandrin:

« où le néant bouffait le déjeuner instable » (p. 20)

Épopée burlesque où l'inspiration (se) choisit pour thème ce qu'il y a de moins poétique, -la matière, et la chante dans les termes scientifiques:

« On parle des bleuets et de la marguerite,
alors pourquoi pas de la pechblonde pourquoi ?
On parle du front, des yeux, du nez, de la bouche,
alors pourquoi pas de chromosomes pourquoi ? »

48 Le *Lutrin* est une célèbre parodie épique de Nicolas Boileau, sous-titrée « poème héroï-comique ». Tandis que les quatre premiers chants en sont antérieurs à l'*Art poétique*, puisque publiés entre 1672 et 1674, les deux derniers chants en virent le jour en 1683. Son élaboration semble due à une gageure : Boileau aurait cherché à démontrer la possibilité de faire une épopée sur des sujets aussi minces soient-ils (en l'occurrence une dispute entre un trésorier et un chantre du chapitre). Le caractère parodique de l'œuvre est à entendre dans un tout autre sens que pour le Virgile travesti par exemple. Au contraire de Scarron, Boileau ne cherche en effet pas à détourner un sujet sérieux, mais au contraire à bâtir une œuvre sérieuse sur un sujet insignifiant. S'il n'en détourne pas moins quelques canons épiques, en donnant par exemple à son poème un titre évoquant un meuble, en parodiant le fameux cano de l'*Enéide* de Virgine, en mettant en scène des personnages sans noblesse et des allégories pour le moins originales, comme la Mollesse, il ne sombre jamais dans le grotesque baroque. Critique, le *Lutrin* l'est aussi : Boileau n'y cache pas sa volonté de moquer quelques œuvres ennuyeuses de son temps, comme le *Cyrus* et la *Clélie* de Madeleine de Scudéry et d'attaquer « l'abus de l'allégorie, de la mythologie », « le goût du siècle pour l'emphase et le ton ampoulé ». (Encyclo.)

(*Cosmogonie*, p. 62)

Poème burlesque aussi où les termes les plus barbares et les plus prosaïques se groupent en vers et se mettent à rimer:

« Souvent j'habille en vers une maligne prose ! » (Boileau, « Satire VII »)

QUENEAU révèle d'ailleurs les sources de son inspiration poétique : le dictionnaire: « Hermès expose donc le très simple projet que tracera sa plume à l'aide de vocables pour la plupart choisis parmi ceux des français ». (*Cosmogonie*, p. 59)

Et quand le prosaïque n'y peut suffire, le vulgaire y pourvoit:

« La terre se démet, démonte, se démène et se plisse, comme un cul de sèche momie » (id., p. 10). Poème burlesque d'une violence grotesque et d'une vulgarité épique.

Écrivain burlesque, QUENEAU joue parfois de l'instrument verbal sur le mode emphatique, embouchant la trompette du jugement dernier pour célébrer des thèmes dérisoires et des sujets triviaux. L'exemple le plus caractéristique est sans doute le chant solitaire et désespéré de Pierre dans *Saint Glinglin* : parodie du lyrisme biblique, paraphrase burlesque des *Impropères*⁴⁹, où la farce se chante en stances, ce poème burlesque est bariolé de contrastes brutaux, contraste du style avec les sentiments; du ressentiment, QUENEAU fait une lamentation épique :

« Oh ! je te hais, mon père, je te hais immodérément, mon père ! »

(*Saint Glinglin*, p. 108).

Puis le souffle épique fait soudain défaut et le chant s'achève,
sur une fausse note vulgaire :

« ayant ainsi chanté, je bus un coup de rouge et repris mon chemin » (id., p. 107)

⁴⁹ Les *Impropères*, en latin *Impropéria*, sont une partie de l'office de l'après-midi du Vendredi saint dans l'Eglise catholique. Le mot latin *improperium* signifie « reproche ». Les *Impropères* sont les "reproches" du Christ contre les Juifs, qui, en remerciement pour toutes les faveurs accordées par Dieu, et en particulier pour les avoir délivrés de la servitude en Egypte et les avoir conduits sains et saufs dans la Terre Promise, lui ont infligé les ignominies de la Passion. (Encyclo.)

ou sur une faute de grammaire :

« sûr de mon chemin et confiant dans ma course, j'eus faim, je m'arrêta » (id., 106)

Ailleurs, le lyrisme poétique tourne brusquement en déluge verbal, en vociférations intempestives :

« Que je te hais, oh ! mon père, oh toi

Nabonide-le-Grand ! lourde masse sans tête !

Chimpanzé par la force et sapajou par l'âme

Bouc puant, vieil éléphant de vase, crapaud nourri de déjections

Taureau bancal, bélier foireux, esprit de tourbe ! (id., p. 110)

Désaccord entre le sujet et le style, [ou] contrastes de style, QUENEAU emploie tous les procédés du style burlesque : le langage s'époumone à chanter un lyrisme bouffi, et le poème épique danse sur un air de « musette ».

Nous trouvons chez QUENEAU bien d'autres exemples encore de cet usage facétieux du langage malicieusement truqué :

« Pierre découvrit qu'il était triste jusqu'à la mort » (*Saint Glinglin*, p. 90)

« Rentrons, dit Etienne, en notre demi-villa, discuter du sort de Théo, à nouveau fugitif. Alberto me conseille de retrouver Narcence et Le Grand m'en dissuade. Que ferais-je ? (*Chiendent*, p. 96)

« Tortose alors poussa sa lamentation » (*Pierrot mon ami*, p. 116)

Parfois, tel ces artistes de music-hall qui font un art de l'imitation fantaisiste de l'art des autres, QUENEAU déguise son style, l'affuble d'ornements étrangers, et s'amuse à parodier. Il serait intéressant de relever chez QUENEAU les pastiches⁵⁰, généralement conscients, qu'il s'amuse à faire. Relevons-en quelques uns particulièrement frappants. QUENEAU s'amuse souvent à parodier le style de l'Odyssée par exemple, construisant ces groupes de mots où le nom traîne avec lui, comme les attributs de sa fonction, des

50 Pastiche: ouvrage où l'on a imité les idées et le style d'un grand écrivain (Littré)

qualificatifs propres. Calquées sur des expressions homériques telles que :

« Nausicea aux bras blancs », ou encore, « l'aurore aux doigts de rose »
apparaissent fréquemment chez QUENEAU des formules comme celles-ci :

« Mes parents aux prospères finances »

(*Chêne et Chien*, p. 13)

« [...] sa fille au nez pointu »

(*Chiendent*, p. 103)

« Les employés aux pinces perforantes »

(*Zazie dans le métro*, p. 25)

Épopée Homérique aussi l'épisode tout entier de *Saint Glinglin* intitulé « Le Caillou » (p. 97). Tous les noms ont leur qualificatif attribué :

« Nabonide-le-Grand »

« La Ville Natale »

« Les collines arides »

« La Source Pétrifiante »

« Le Grand Minéral »

Toute chose est décrite en termes nobles :

« Et me voilà lancé sur la pente de la montagne comme un rocher, une plume qu'enlèverait le souffle de la vengeance » (p. 108), et, « Le soleil chavira derrière les montagnes occidentales et sombra dans sa gloire » (p. 109)

Le cycle du temps est marqué par des expressions monotones, revenant à intervalles réguliers : « Ce fut le crépuscule, et puis, ce fut la nuit ».

Il est difficile aussi de ne pas voir un pastiche de Camus dans *Exercices de style*, intitulé « Passé indéfini » et qui évoque le style de *L'étranger*:

« Je suis monté dans l'autobus [...] j'ai payé ma place, et puis, j'ai regardé autour de moi. Ce n'était pas très intéressant, etc. » (*Exercices de style*, p. 56)

Nous avons évoqué précédemment la parodie de style biblique à laquelle se livre QUENEAU dans la *Saint Glinglin*; parodies du style des romans existentialistes ou pseudo philosophiques (que) [sont également] maintes pages de *Saint Glinglin* (avec ces variations sur l'existence) ou tel passage de *Loin de Rueil*.

« Quand je vois un film comme celui que nous venons de voir, je me transporte sur la toile par un acte, en quelque sorte, magique, et, en tous cas, transcendantal, et je me retrouve prenant conscience de moi-même en tant que l'un des héros de l'histoire, à nous conter au moyen d'images plates mais mouvantes » (*Loin de Rueil*, p. 44)

Parfois encore, à la manière de ces fantaisistes de la radio, Poiret et Serraut, QUENEAU parodie le style ampoulé des interviews de personnalités. L'interview de James Charity dans *Loin de Rueil* est une pièce d'anthologie de l'art du bafouillage pédant :

« - James Charity, vous êtes bien, n'est-ce pas, d'origine française, n'est-ce pas ?

- Quasi parisienne car né je fus en Rueil, noble ville située près de Pontoise et non loin de Suresnes.

- Et sur votre famille, père et mère, frères et sœurs, quelques détails sans doute nous pourrez-vous fournir à notre et leur ou son, j'entends du public, bien qu'excusable, excessive curiosité, n'est-ce pas ? » (*Loin de Rueil*, p.p. 227-228)

La conversation de l'abbé Poinard coule de la même source parodique :

« Mais disais-je vous le connaissez aussi bien, mieux même -disons-nous- que moi puisque vous êtes son beau-frère dites-vous et vous comprendrez, avouez-le, ce que je veux dire » (*Le dimanche de la vie*, p. 303)

Les *Exercices de style* ne sont guère, en un certain sens, qu'une entreprise de « pasticherie » délibérée. QUENEAU n'avoue t-il pas encore (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 14) avoir fait du *Chiendent* une transcription déguisée du *Parménide*⁵¹ ? Jeu avec le langage

51 Le *Parménide* (ou *Sur les Formes*, genre logique) est un dialogue écrit par Platon dans la dernière partie

que la parodie, mais non pas ce jeu naïf que jouaient les auteurs de Soties; la parodie est un divertissement de cabinet, un jeu burlesque d'intellectuel facétieux.

« La parodie c'est une autruche ivre d'avoir avalé un in octave qui danse la gigue »
(Rémy de Gourmont, *Le problème du style*, p. 146)

Mais si le style de QUENEAU est souvent virtuosité, débauche verbale, si QUENEAU exploite souvent au maximum et avec adresse le langage, il s'amuse aussi parfois à s'en servir maladroitement, à la manière de façon volontairement empruntée et gauche. Le comique, chez QUENEAU, naît souvent de ce que l'on pourrait appeler des affectations de style. QUENEAU affecte parfois la gaucherie et prend plaisir à s'empêtrer dans de laborieuses périphrases:

« Paradis souleva de quelques millimètres la partie antérieure de son couvre-chef »
(*Pierrot mon ami*, p. 102)

« Il commença par employer exclamativement la deuxième personne du singulier de l'impératif présent du verbe tenir, puis énonça les syllabes composant le nom de la personne reconnue par lui. » (*Chiendent*, p. 87).

Quelquefois aussi QUENEAU affecte une sorte de préciosité, [et] semble jouer au Bernardin de St. Pierre. Yvonne, dont la conversation est souvent vulgaire, se met soudain à employer des termes choisis :

« Mais, continua t-elle, je suppose que ça ne doit pas être désagréable comme labeur »
(*Pierrot mon ami*, p. 104)

« - Ce fils qu'on vient de nous projeter devant les orifices visuels »

de sa vie. Correspondant à un refus du système philosophique qu'il avait soutenu jusqu'alors, cette œuvre représente un tournant majeur dans la philosophie platonicienne et occidentale en général. Il semblerait que Platon (427-348 av. J.C.) ait tenté de retranscrire les pensées du philosophe présocratique, Parménide. Chronologiquement parlant, Socrate (469-399 av. J.C.), même jeune, n'a probablement pas pu croiser la route du véritable Parménide (VIe-Ve siècle av. J.C.). Le dialogue suivant est donc avant tout une conversation philosophique fictive entre deux penseurs. (Encyclo.)

(*Loin de Rueil*, p. 45)

En gare de Paris, un retardataire saute dans le train « au moment où les petites trompettes des gens autorisés se mirent à faire entendre leur jolie symphonie »

(*Chiendent*, p. 30)

Affection aussi que ces emplois fréquents et inattendus de termes trop précis, pédants :

« La femme du coiffeur venait d'accoucher heureusement d'un phénomène tératologique viable »

(*Chiendent*, p. 139)

« Son cœur chavira de nouveau à la mnémonique olfaction de cet appât »

(*Pierrot mon ami*, p. 76)

D'autres fois, par contre, QUENEAU semble manquer de vocabulaire [et]⁵² ne pas trouver le mot propre :

« Pierrot traversa la Seine au moyen du pont disposé à cet égard »

(*Pierrot mon ami*, p. 103)

et apparemment, incapable de nommer une action, il s'évertue à la décrire :

« Jamais il ne ferait, par sept fois, subir au cadran d'un automatique les rotations d'amplitude diverses correspondant aux trois lettres et aux quatre chiffres de l'appel indiqué »

(*Loin de Rueil*, p. 144)

Ailleurs encore, le verbe « cribler » semble lui faire défaut et QUENEAU le remplace par une expression puérile et maladroite :

« Il a reçu un coup de pétard dans le buffet. Il est plein de grains de plomb. »

(*Loin de Rueil*, p. 41)

Enfin, QUENEAU, habituellement si prodigue en vocabulaire, se met à jouer au pauvre, et affecte la banalité :

« La mer était belle, le soleil était beau, la terre était belle, le ciel était beau, la plage

52 Là également, j'ajoute la conjonction « et » là où Claude Daubercies ne met qu'une virgule

était belle, le port était beau, etc. » (*Chiendent*, p. 138)

« La plus charmante cordialité ne cessa de régner dans la charmante assemblée. Une sauterie termina cette charmante soirée. » (*Chiendent*, p. 165)

QUENEAU, écrivain comique, humoriste, utilise donc le langage comme un instrument malicieusement faussé, avec la virtuosité d'un sophiste, pour fabriquer des phrases saugrenues ou épiques, selon un procédé que nous pourrions appeler de la fantaisie logique :

« Quelques mauvais plaisants ayant enfoncé une balle de fusil dans la tête de M. Oréor Serventi [...] » (*Chiendent*, p. 165)

Fantaisie logique aussi que cette description de la création du fusil à partir du bilhoquet: « enlever le trou de la boule et le mettre dans le bâton, transformant ainsi ce dernier en un tube » (*Chiendent*, p. 143)

Et ailleurs : « l'éléphant se laisse caresser, le pou non. » (*Loin de Rueil*, p. 179)

Mais ceci est un tour d'esprit, plus qu'un tour de style, manifestation de l'humour de QUENEAU.

L'attitude de QUENEAU vis-à-vis du langage est donc celle d'un écrivain comique, d'un burlesque qui n'a d'autres règles que celles de sa fantaisie, et qui prend toutes les libertés avec le langage. Et cette désinvolture vis-à-vis de la langue ne peut mieux apparaître (enfin) que dans ces exemples de fatrasies où QUENEAU, comme Rabelais, s'amuse avec le langage.

Il s'amuse à la truffer d'argot, de mots anglais, de mots latins, de mots espagnols, de jargons et de bruits:

« L'autre croyait qu'on l'avait laissé tomber, [...] inde iras. »

(*Chiendent*, p. 155)

« A la fin de la fête, le faseur d'était enfui fel un foleur. »

(*Saint Glinglin*, p. 99)

« Lo comprendo mejor que lo hablo said the sombi in English. »

(*Loin de Rueil*, p. 187)

Et l'interview de James Charity dans *Loin de Rueil* (p. 226) n'est pas sans évoquer le jargon prétentieux et alambiqué de l'écolier limousin de Rabelais.

Toute l'œuvre de QUENEAU et un jeu facétieux avec les mots, divertissement plaisant ou jeu, fastidieux et exaspérant, selon les lecteurs ou, plutôt, selon les dispositions d'humeur. L'art de QUENEAU est avant tout création d'œuvre d'art au moyen de la fantaisie verbale, de l'effet de contraste, et [de] jeu burlesque avec les mots et les notions.

« Raconter pompeusement des choses comiques, l'irrégularité, c'est-à-dire, l'inattendu, la surprise, l'étonnement, sont une partie essentielle et caractéristique de la beauté. Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie. Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l'esprit, comme les discordances aux oreilles blasées. » (Baudelaire, « Fusées »)

QUENEAU exploite toutes les ressources du langage comme on presse un fruit pour en extraire tout le jus. QUENEAU s'amuse avec le langage et nous amuse en le truquant. Mais le jeu de QUENEAU avec les mots est souvent plus qu'un divertissement, plus qu'une fantaisie verbale. Le divertissement tourne parfois à la virtuosité et à la technique, la fantaisie verbale, à l'agacement et à l'exaspération. Un poète surréaliste a défini l'entreprise du poète comme destinée à : « relever le défi des choses au langage » (Francis Ponffe, « L'œillet », *Anthologie de la poésie française depuis le surréalisme*, p. 60)

Certes QUENEAU s'emploie à suggérer le maximum d'impressions à l'aide des mots et, pas seulement dans un dessein dérisoire comique, mais parfois, au contraire, il semble leur refuser toute possibilité de signification ; il se met à jongler avec les mots comme un prestidigitateur avec des boules creuses. Il ne considère plus le langage comme un instrument naturel apte à l'expression mais comme un objet fabriqué, insolite, que l'on

peut démonter et sur lequel il se livre à des expériences. QUENEAU fait des expériences sur les mots comme le biologiste fait des expériences sur des souris blanches:

« Les mots aussi sont des objets fabriqués. On peut les envisager indépendamment de leur sens » (*Chiendent*, p. 126)

Le jeu de QUENEAU avec les mots est un jeu intellectuel, conscient : une expérimentation. Il prend les mots comme les pièces d'un puzzle et s'amuse, avec technique, à les assembler en des montagnes hétéroclites. QUENEAU fait des exercices de mots comme d'autres, des exercices d'adresse. QUENEAU se livre à ces expériences dans toutes ses œuvres mais, plus particulièrement, dans les *Exercices de style*. Un critique a qualifié ces *Exercices* de « délectable démolition ».

(Claude Roy, Poésie 46, n°33)

Mais c'est aussi un patient et dérisoire jeu de construction. La même « histoire », parfaitement insignifiante nous y est contée 99 fois, de 99 façons différentes. Il ne s'agit pas en effet d'y raconter une « histoire » avec les mots qui conviennent, mais d'utiliser les mêmes ingrédients pour les combiner en 99 « sauces » différentes. Les *Exercices de styles* sont une sorte d'essai, dans tous les sens du terme, sur le langage. Illustration d'une certaine conception désinvolte de la langue, et aussi une mise à l'épreuve du style. A force de dire toujours la même chose, les mots finissent par ne plus rien dire du tout. Et il s'agit bien ici, non tant d'envisager le sens différent des mots que, de les assembler comme de petits objets vides de sens. Ces exercices ressembleraient assez à ces petites boîtes vitrées contenant des brindilles de formes et de couleurs différentes ; on agite la boîte, on y colle l'œil et on s'amuse à contempler les figures originales qu'y dessinent les brindilles ; puis on agite à nouveau et l'on regarde encore d'autres assemblages ; les *Exercices de style* : un kaléidoscope verbale ; les mots sont des objets fabriqués, des objets creux que R. QUENEAU démonte à loisir, et remonte en des constructions les plus arbitraires, les plus artificielles [et] les plus dérisoires ; ces constructions vont de l'exercice « Javanais » (p. 153) aux « Permutations de 9 à 12 lettres » (p. 123). On ne peut d'ailleurs plus guère parler de style mais de technique pure et de virtuosité verbale. QUENEAU jongle avec le langage

comme un tambour-major avec sa canne ; il jongle pour le simple plaisir d'apprécier son adresse et de nous le faire apprécier.

« [...] il (le burlesque) est tout naturellement porté à jongler avec les mots, à les employer pour le plaisir de les choquer les uns contre les autres ou de les amonceler en des édifices dont la gratuité fragile ne fera que mieux éclater le caractère dérisoire. »

(R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique*, p. 342)

QUENEAU est, en un sens, assez éloigné des joyeuses débauches verbales des soties, ou de l'exubérance de Rabelais. Il y a dans le jeu de QUENEAU avec les mots quelque chose de plus conscient, de plus concerté, de la perfidie presque. André Billy ne l'a-t-il qualifié, avec un peu trop de sérieux peut-être, de « linguiste pervers »? (*Figaro littéraire*, 25/06/1955)

QUENEAU s'emploie sans doute à nous faire rire à l'aide des mots, mais aussi à nous montrer leur caractère dérisoire. Délibérément il manie l'instrument verbal par le mauvais côté, lui fait de perfides crocs-en-jambe ; il s'applique à le ridiculiser, voire à le détruire avec ses propres armes. Il s'acharne à accumuler les dissonances et les onomatopées grotesques qui sont autant de catastrophes pour le langage ; il agite les mots pour le plaisir de les choquer les uns contre les autres et leur faire rendre un son creux.

« trose abandon de l'axe arque polarité » (*Petite Cosmogonie*, p. 44)

« de l'ancêtre aux pans purs » (id., p. 45)

« du beau sec sex fex fixe aux tempêtes gluantes » (id., p. 56)

« il s'amibe en l'abîme et s'abime en l'abysse » (id., p. 80)

Il affuble les verbes de formes lourdes et empêtre le langage familier de subjonctifs pesants :

« Quoiqu'il ne fût pas encore très sûr qu'elle ne se foutît de lui »

(*Pierrot mon ami*, p. 106)

« pour que [...] les monts de granit s'y forassent leur trou s'y fondissent eux-

mêmes »

(*Petite Cosmogonie*, p. 22)

Il exagère les traits du langage, le grime comme on grime un clown, caricature grotesque et nous le montre. QUENEAU est montreur de mots comme d'autres sont montreurs d(e)anges savants : il nous montre les formes verbales curieuses, les mots d'argots pittoresques, les groupes phonétiques surprenants, les mots scientifiques barbares. Puis, soudain, il se met à les maltraiter et leur joue de mauvais tours pour le seul plaisir d'en rire :

« Mon cœur est brisu »

(*Instant fatal*, p. 283)

« Il serva, on trinquit »

(*Pierrot mon ami*, p. 127)

« En vir et contre tus »

(*Cosmogonie*, p. 26)

Par d'incessants coups de pouce, il fausse sans cesse la marche du langage. Parfois comme un disque rayé, la phrase de QUENEAU accroche les mots et les répète comme un refrain boiteux et absurde :

« Cristal pas cristal tu cristal pas cristal tu [...] »

(*Cosmogonie*, p. 75)

« compter parler soigner soigner parler compter compter compter compter compter compter compter » (id., p. 140)

Et puis, soudain, comme un enfant fatigué de son jouet, il le démantibule. Ce sont les vers de la *Petite Cosmogonie* où les mots sont écartelés entre deux alexandrins :

« de la divinité contester l'adipos

ité d'un corps support d'une tête ankilos

ée on ne sait pas trop bien [...] »

(*Cosmogonie*, p. 65)

Ce sont les fréquentes démantibulations de phrases des romans :

« Ce, commença donc Théo, type qui est venu »

(*Chiendent*, p. 154)

« A cause de sa plus spécialement élimée veste »

(*Chiendent*, p. 9)

Ce sont enfin les triturations variées et complexes des *Exercices de style*. De ce jeu forcené, le langage sort souvent assez malmené. Le jeu de QUENEAU avec les mots n'est donc pas pure débauche verbale mais virtuosité et démantibulation du langage. La fantaisie a besoin d'une linge souple, mais sous prétexte d'assouplir la langue, QUENEAU ne lui casse-t-il pas les reins ? QUENEAU ne fait-il que jouer ou ne fait-il pas subir le martyre de celui que Valéry invoquait en ces termes : « Honneur des hommes, Saint Langage ».

De toutes manières, QUENEAU joue avec les mots, un jeu bien équivoque : est-ce une mise à mort ou une guérison ? « Peut-être un essai de guérison [...] parfois trop chirurgical » (Cl. Simonet, « R. QUENEAU : la rhétorique », *Critique*, T IV, p.p. 16-23).

Écrivain comique, QUENEAU utilise toutes les ressources du langage ; il joue et jongle avec les mots pour se divertir et pour nous divertir. Pour pouvoir exercer en toute liberté son art d'écrivain comique, QUENEAU avait besoin de retrouver un instrument verbal aisément maniable et déformable ; le néo-français se prêtait au mieux à l'usage comique et burlesque que voulait en faire QUENEAU. Le français littéraire ne se prêtait guère aux exercices périlleux ou drolatique auxquels QUENEAU voulait se livrer ; ou du moins le français littéraire ne s'y serait prêté que dans la mesure où les mots auraient gardé tout leur sens. Des écrivains comme Musset ont su adapter la fantaisie verbale aux règles de français littéraire. « La fantaisie verbale ne sera plus tolérée que dans la mesure où certains grands auteurs sauront l'incorporer à la substance même de leur style. » (R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique*, p. 341). Mais QUENEAU ne voulait pas de cet accord et le comique de mots veut dire, pour lui surtout, le comique des mots. La fantaisie verbale chez

QUENEAU, c'est surtout le fait d'utiliser le langage à des fins pour lesquelles il ne semble pas fait à première vue. QUENEAU n'utilise pas les mots aux fins de la signification mais de la suggestion. Le jeu auquel se livre QUENEAU avec les mots ne saurait être mieux défini que par cette réflexion de Pierre le Grand :

- « - Si je néglige le côté pratique d'un objet fabriqué, dit Etienne.
- Vous faites de l'esthétique, interrompit Pierre.

Ou de la magie. »

(*Chiendent*, p. 125)

II. L'ŒUVRE DE QUENEAU N'EST QUE JEU

« QUENEAU et le renouveau de la langue », « QUENEAU virtuose du langage », tout ceci ne concerne guère que la forme. Mais la forme est sans doute ce qu'il y a d'essentiel dans l'œuvre de QUENEAU. Les *Exercices de style* ressemblent assez à un manifeste dont l'œuvre de QUENEAU toute entière serait l'illustration.

QUENEAU s'est choisi une langue originale et en use de façon très particulière, voilà ce qui frappe d'abord tout lecteur d'un roman de QUENEAU. L'histoire qu'il nous conte tient souvent du vaudeville ou de la simple galipette, et pourtant, rien de ce qu'il écrit ne nous laisse indifférent. Il y a dans le style même de QUENEAU une originalité, une force qui retient l'attention. Cette originalité de la forme produit un double effet.

L'effet de surprise d'abord : celui qui lit QUENEAU pour la première fois ressent une impression de dépaysement, l'impression de (quelqu'un qui) se trouve[r] à l'étranger, brusquement plongé dans un monde qu'[on] ne comprend pas bien. On tombe en arrêt devant des mots surprenants, insolites; on trébuche sur des phrases étranges. Cette originalité de la forme peut rebuter. On peut n'y voir qu'un style factice, que déformations gratuites, parti pris de grossièreté ou d'originalité, facéties sans charmes ni raisons ; et l'on referme le livre en haussant les épaules.

Mais si, au contraire, par une heureuse disposition d'esprit, on se laisse accrocher par cette forme insolite, si on accepte de jouer le jeu avec QUENEAU, un second effet se fait sentir : après l'effet de surprise, l'effet d'accoutumance. On croit s'habituer à l'originalité de la forme, et sous le couvert de l'habitude, se glisse le charme. Comme par magie, les mots se mettent tout doucement à tourner, puis tournent jusqu'à nous donner ce délicieux vertige grâce auquel nous entrons dans le monde de la fantaisie. Le style de QUENEAU est comme cet alcool au goût fade qui surprend d'abord le palais, puis le flatte et finit par charmer l'esprit tout entier. Par la seule vertu des mots, par le jeu subtil et facétieux qu'il joue avec les mots, QUENEAU nous grise et nous entraîne dans l'univers merveilleux de LA FANTASIE.

Jeu subtil en effet car, si l'art de QUENEAU est fantaisie, cette fantaisie est trop consciemment construite : une fantaisie née de raffinements techniques. L'art du magicien déguise la technique en jeu, et la science, en désinvolture. QUENEAU nous entraîne dans un univers de fantaisie, mais il nous y mène par le labyrinthe artificiel des raffinements de style et par les voies étroites du FORMALISME⁵³. La création romanesque de QUENEAU est ce monde fantaisiste des mots, cette construction formelle, savamment dressée, d'architecture classique.

L'œuvre de QUENEAU n'est que jeu en ce sens que l'auteur jongle plaisamment

53 Formalisme, du latin *forma*, est un concept esthétique. En linguistique, il désigne une approche théorique considérant le langage comme un système de formes plutôt qu'une matière propre. Cette approche a été popularisée par le groupe des formalistes russes et a largement inspiré le structuralisme. (Encyclo.)

avec les mots et avec les notions. Par ce jeu avec les mots, QUENEAU crée un univers fantastique où la logique se dérobe sans cesse sous l'esprit [et] où la fantaisie s'empare de l'imagination et lui donne quartier libre.

Pour acquérir cette légèreté et cette transparence (grâce auxquelles ils pourront évoquer un monde aussi subtil et aussi vaporeux que celui de la fantaisie), les mots, ces « [...] zébrés à la parole aulée, à la patte d'oseille, depuis toujours par la rousse baptisés » (*L'instant fatal*, « Si tu t'imagines », p. 241), doivent s'échapper du dictionnaire, se libérer de tout leur bagage de signification logique, de toute épaisseur psychologique ?

Ils dansent dans l'œuvre de QUENEAU la sarabande folle que dansent ces fines poussières dans un rayon de soleil. Danse légère et folle où tout est illusion ; l'œuvre de QUENEAU est la danse des mots décrivant dans l'imagination des ballets illusoires ; l'œuvre de QUENEAU n'est que mots. Un critique disait que l'univers de QUENEAU « est un monde où le sérieux est en grève » (Madeleine Chapsal, *Express*, 12/02/1959).

Dans les nombreux romans de QUENEAU que l'on lit avec plaisir, l'intérêt n'est ni dans la description, illusoire, ni dans l'étude, psychologique, fantaisiste, ni dans l'intrigue, incohérente : l'intérêt de son œuvre, la vertu de son art ne peut donc résider que dans le style. Les œuvres de QUENEAU ressemblent plus à des opérettes qu'à des romans réalistes ou à des études de mœurs.

Monde fantastique que celui où évoluent les personnages de QUENEAU. Le lecteur se sent entraîné à la suite des personnages dans une sorte de monde romanesque et factice qui ressemble à un rêve. C'est l'étonnante « Ville Natale » (*Saint Glinglin*), cité imaginaire dont le climat est déterminé par ordonnance municipale, pourrait-on dire, par les vertus du « chasse nuage », invention du maire. Ville perdue dans une campagne anonyme, loin de toute civilisation familière. Les produits de la civilisation, depuis les sous-vêtements féminins jusqu'à la « star », Alice Phaye, et au « touriste », Dussouchel, font figure de curiosités. Tout y est invention fantaisiste de QUENEAU, la fête municipale (le Printanier), les coutumes, la monnaie (*ganelons* et *turpins*), le vin et les spécialités (*fifrequet* et

brouchtoucaille). C'est le monde romanesque et fantastique de l'Uni-Park (*Pierrot mon ami*), le monde de rêve, des manèges et des lumières où les chevaux de bois tournent la tête au réel; un monde où les parcs d'attraction abritent des tombes de Prince, où les singes déjeunent au restaurant et où les rencontres les plus inattendues se font avec la plus grande facilité, un monde où tout est possible. Le monde de QUENEAU c'est encore le Paris farfelu de *Zazie dans le métro* ou la banlieue informe du *Chiendent*, un monde où le réel est toujours en culbute.

Généralement, d'ailleurs, les romans de QUENEAU sont situés dans un décor à peine esquissé. On trouve certes chez QUENEAU nombre de petits tableaux réalistes, mais ils sont le plus souvent épisodiques. La grande place demeure au récit et au dialogue. Peut-on par exemple parler d'un décor véritable pour des romans comme *Zazie* ou comme *Le dimanche de la vie* ? QUENEAU procède plutôt, à la manière d'un metteur en scène, par succession de clichés, de plans : le roman ressemblerait à un livret de metteur en scène, la situation y est indiquée plus qu'elle n'y est décrite. Technique cinématographique aussi à laquelle la fantaisie de QUENEAU se livre joyeusement que ces passages brutaux et successifs d'un lieu à un autre. Les personnages ne s'installent jamais quelque part, ils sont en perpétuel vagabondage et cela donne au monde où ils évoluent un caractère insignifiant et provisoire. La plupart des romans de QUENEAU sont situés dans les lieux les plus anonymes qui soient, les lieux publics (parc d'attractions, quartier de banlieue, plage, ou simplement la rue ou les divers moyens de transports):

« C'est [...] toujours les mêmes endroits : la foire aux puces, les fêtes foraines, les lieux de transport. Les endroits en dehors de ceux où il se passe quelque chose »

(« Interview », *Express*, 22/01/1959)

Enfin QUENEAU s'amuse souvent (comme un [...])⁵⁴ à truquer ce décor, [il] s'amuse à tromper sans cesse ses personnages et le lecteur. Il ressemble au guide de *Zazie dans le métro* qui confond les Invalides et la caserne de Rouilly, le Tribunal de Commerce et la Sainte-Chapelle. QUENEAU avoue d'ailleurs : « C'est un monde où les monuments

54 Page coupée, comparaison illisible, il manque deux mots, nom et adjectif, je suppose.

historiques ne sont pas toujours exactement à leur place » (« Interview », *Express*, 22/01/1959).

Dans ce monde, le lecteur se sent dépaycé comme le soldat Brû l'est dans Paris. Le lecteur est entraîné dans un monde imaginaire, comme le spectateur de cinéma s'évade sur l'écran. Cette transformation que R. QUENEAU fait sans cesse subir au monde est celle que subit Jacques l'Aumône dans *Loin de Rueil*, ce roman de la fiction romanesque. La plupart des scènes que vit le héros de ce roman se passent sur l'écran et la vie de Jacques l'Aumône se déroule dans un monde « d'images plates ». Tel est le monde de QUENEAU, un monde d'images, un monde fiction, faux comme un décor truqué. Par une constante mise en cause du réel, QUENEAU nous entraîne dans un monde illusoire. Les personnages émergent d'un magma informe [et] évoluent avec aisance dans un paysage de rêve, parmi les plaisantes illusions et les étonnantes machinations de QUENEAU.

« Avec QUENEAU nous sommes dans la féerie, féerie de la place Clichy s'entend, féerie tout de même et, [où] ce qu'on appelle la psychologie, est absente » (P. Marceau, « QUENEAU ou le triomphe de la Grammaire », *Table ronde*, mai 1952, p. 139).

Et en effet, nous ne trouvons pas plus de psychologie dans les personnages de QUENEAU que de réalité dans le monde où ils évoluent. L'aisance avec laquelle ils évoluent dans ce monde fantastique est le signe d'une remarquable adaptation au milieu.

Il faut ici ouvrir une parenthèse : il y a dans chaque roman de QUENEAU, ou à peu près, un seul héros qui échappe à cette minceur de réalité psychologique ; nous leur ferons plus tard une place à part à cause de ce qu'ils représentent, mais ils sont l'exception parmi un monde de fantoches.

La plupart des héros de QUENEAU sont de véritables « personnages ». Comme les personnages d'opérette, ils représentent un « type » de caractère, ils jouent un rôle, toujours le même, avec les mêmes gestes et les mêmes phrases ; ils portent leur caractère comme on porte un masque. On pourrait parler ici de personnages « fonctionnels ». Dans le monde

fantastique que leur fait jouer QUENEAU, ils ont chacun une figure bien précise à décrire, ils la décrivent avec fidélité et obstination, et ils ne sortent jamais de leur rôle: la veuve Belhôtel à la passion de l'horrible (*Chiendent*) et le pharmacien, Binaire, celle des petites filles, Pierre est hanté par les petits sons cavernicoles (*Saint Glinglin*) et Jacques l'Aumône par les poux et le cinéma. Ce sont des marionnettes qui font leur petit tour, toujours le même, et puis s'en vont, indifférents à tout. Il n'y a en ce sens guère de différence entre le perroquet Laverdure et les autres personnages de QUENEAU ; chacun est fixé dans son rôle ; chacun chante son refrain comme Laverdure. Ils passent l'un à côté de l'autre, chacun suivant son chemin, seule ; ils n'ont ensemble aucun lien psychologique, aucun échange n'est possible tant ils sont dépourvus de densité psychologique. QUENEAU faisait remarquer que, le seul lien qui unissait ses personnages entre eux, ne dépendait pas d'eux, mais était apporté en quelque sorte de l'extérieur puisque ce lien, disait-il, c'est « ma sympathie pour eux, c'est purement subjectif » (« Interview », *Express*, 22/01/1959).

Peut-on même appeler « personnages » ces fantoches truqués qui se mettent à changer de sexe (Gabriel et Marcelline dans *Zazie dans le métro*), ou de nature (Nabonide devient statue de sel, le maître de Laverdure s'envole tandis que ce dernier retourne chez lui à pied), ou de personnage (Jacques l'Aumône connaît un nombre incalculable de mues successives) ; [c]es personnages oubliés (Lulu Doumer par exemple dans *Loin de Rueil*) [qui] réapparaissent sous des traits inattendus à la fin du livre. Ce sont des fantoches qui se mettent à perdre leur identité comme un acteur qui perdrait sa perruque, ou qui jonglent avec elle comme avec un accessoire: le mari de Chantal (*Le dimanche de la vie*) change de nom à chaque apparition qu'il fait : Paul Bolucra, puis Paul Bulocra, puis Paul Brolugat, Paul Butagra [...], dans *Zazie* (p. 75), un personnage ignore son nom :

« - Vous voulez peut-être savoir mon nom par exemple ?

- Oui, dit Gridoux, c'est ça, votre nom.

- Eh bien je ne le sais pas.

Gridoux leva les yeux.

- C'est malin ça, dit-il.

- Eh non je ne le sais pas.

- Comment ça ?

- Comment ça ? Comme ça. Je ne l'ai pas appris par cœur. »

Le type même de ces personnages sans réalité psychologique, c'est le héros du *Chiendent*. QUENEAU nous le décrit comme un « être plat » ou « l'être de réalité minime ». Beaucoup d'autres personnages sont aussi des « êtres plats », sans consistance psychologique ; « êtres plats », êtres farfelus, êtres dérisoires, les personnages de QUENEAU sont presque toujours des fantoches. Et c'est ainsi qu'ils peuvent le mieux servir les desseins de QUENEAU. De tels êtres sont modulables à souhait, peuvent se gonfler comme une baudruche, se déformer comme des nuages. Et la fantaisie de QUENEAU s'en donne à cœur joie, et joue avec eux comme avec des marionnettes futiles.

Ils sont le support parfait de la fantaisie verbale, des masques creux bien propres à dire des mots creux, et dans lesquels résonne le rire. Ce sont des personnages falots qui ne sont là que pour faire rire et qui jouent la farce:

« La fantaisie verbale, par la gratuité même qu'elle implique, entraîne, dans la meilleure hypothèse, un certain flou, une certaine convention dans les personnages [...]. La fantaisie verbale convient surtout à des fantoches, à des personnages stéréotypés ou dépourvus de toute vérité psychologique. Des personnages aussi falots que Don Japhet d'Arménie pourront en user à ravir puisque leur destination est uniquement de faire rire le spectateur par tous les moyens » (R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique*, p. 339).

La vraisemblance n'est pas dans l'intrigue non plus, inutile de le dire. Peut-on, à vrai dire, parler ici d'intrigue ? Il n'y a pas d'intrigue à proprement parler mais plutôt une succession d'aventures que les personnages semblent subir. L'intrigue est d'ailleurs tout à fait secondaire, les événements ne sont que de petits accidents qui n'entravent jamais le mécanisme remonté et déclenché par QUENEAU. Cette succession d'aventures permet à la fantaisie de QUENEAU de suivre une course fantaisiste, incohérente, pleine de rebondissements et de virevolte. QUENEAU s'amuse à accélérer ou à ralentir, à détraquer le rythme, le mouvement romanesque. Avec une désinvolture qui tente de détruire jusqu'au

livre lui-même, il s'amuse à truquer, puis à dévoiler le truquage, à répéter, à se contredire. Il joue comme le magicien qui se sert d'objets truqués et, lorsqu'il a séduit la foule, il s'amuse encore à lui dire qu'il l'a trompée :

« Si vous saviez, amis, ce que vaut sa science, vous ririez abattus par trop de scepticisme » (« Magie blanche », *Les Ziaux*, p. 72).

Rien ne résiste à son ironie et la fantaisie verbale entraîne dans un tourbillon fou un monde imaginaire et burlesque, des fantoches et leurs aventures incohérentes : le bon sens et la cohérence s'envolent dans un éclat de rire. Et lorsque le tourbillon est passé, que reste-t-il ? Uniquement les mots. La nature même de l'œuvre de QUENEAU est dans cette légèreté, dans cette inconsistance psychologique des personnages, dans cette incohérence des intrigues, dans ce jeu pur et gratuit avec les mots. Et puisque le monde vers lequel il veut nous emmener est le monde irréel et vaporeux de la fantaisie, le monde du rêve joyeux, QUENEAU utilise les mots comme des objets magiques qui peuvent nous envoûter. L'irréel par définition ne peut se dire, mais seulement être suggéré. QUENEAU se sert donc des mots, non pour signifier mais, pour suggérer. Il exploite leur valeur magique :

« On ne mange pas le mot pain, on ne boit pas le mot vin, mais bien dits ils ont leur importance [...] Il y a une force du langage, mais il faut savoir où l'appliquer, il y a différentes sortes de levier et l'on ne soulève pas un bloc de pierre avec un casse-noisettes ». (*Bâtons, chiffes et lettres*, p. 37).

Ce que QUENEAU veut soulever c'est le rire, ce qu'il veut culbuter, c'est le réel, et la fantaisie verbale est l'instrument qu'il utilise avec adresse. Par l'usage dérisoire qu'il fait du langage, par le jeu avec les mots, QUENEAU parvient à créer un univers original, un monde de rêve et de fantaisie:

« Par une incessante trituration, par de continuel coups de pouce donnés au langage, QUENEAU a créé un dépaysement burlesque qui est à l'origine de son monde

romanesque » (Cl . Simonet, « R. QUENEAU, la rhétorique », *Critique*, tome IV, p. 16).

En utilisant la valeur magique des mots, leur pouvoir de suggestion et en les faisant danser au rythme de sa fantaisie, QUENEAU n'a pas créé un monde définissable, il a enveloppé toutes choses dans une atmosphère étrange, irréelle, cocasse ou dérisoire, l'atmosphère fantastique du rêve. N'était-ce pas faire œuvre d'humour⁵⁵ comme l'entend Baudelaire ?

« Concevoir un canevas pour une bouffonnerie lyrique ou féerique, pour une pantomime, et traduire cela en un roman sérieux ; noyer le tout dans une atmosphère anormale et songeuse, dans l'atmosphère des grands jours [...] région de la poésie pure »

(Baudelaire, « Fusées », *Anthologie de l'Humour Noir*, « Introduction »)

QUENEAU joue avec les mots, et la fantaisie verbale dessine un monde irréel et burlesque: « Cette brume insensée où s'agitent des ombres » (*Chêne et Chien*, p. 39)

Le dessein de QUENEAU est de nous faire rire, et le rire n'éclate jamais mieux que dans le monde libre de l'irréel, un monde où tout est permis et où l'on se sent à l'aise : le monde de la fantaisie.

« C'est parce que l'on se sent en dehors de la réalité qu'on est à l'aise pour rire »

(Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, p. 230)

Si l'art de QUENEAU est la fantaisie verbale, si la création romanesque de QUENEAU est le monde libre et insouciant de l'imaginaire, rien dans cet art, ni dans cette création, n'est laissé au hasard. Le comble de l'art est de donner l'impression d'aisance et de naturel. Si la langue de QUENEAU donne l'agréable impression de joyeuse exubérance, si l'on se sent en plein domaine du rêve en lisant QUENEAU, cette réussite est le fruit d'une technique poussée du langage, d'une création consciente et calculée d'un monde romanesque. Le monde de QUENEAU est un univers fantastique, consciemment et

55 Je substitue "poète humoriste" par le terme "humour", plus approprié à la locution "faire oeuvre de"

subtilement construit; une création burlesque issue de dosages savants d'humour et de fatrasie, de grotesque et de fantaisie pure, d'étrange et de banal.

L'art de QUENEAU n'est pas l'exercice spontané d'une imagination débridée mais un choix avisé des mots et des images, une application savante des techniques du langage à l'effet comique : une alchimie de la fantaisie.

« L'activité de l'écrivain n'est pas effusion sentimentale mais création patiente de formes rigoureuses et gratuites » (Simonet, « QUENEAU: la rhétorique », *Critique*, T. IV)

Cette fantaisie soigneusement et savamment élaborée revêt en fait un caractère de formalisme. Le jeu de QUENEAU avec les mots est un jeu formel plus proche du divertissement intellectuel que de la bouffonnerie verbale.

Le monde fantastique de QUENEAU est une création romanesque consciente, réfléchie, calculée dans ses moindres détails. La fécondité littéraire de QUENEAU, l'apparente facilité de son style, pourraient faire croire à un écrivain prolixe et insouciant, mais QUENEAU avoue lui-même : « Je me donne beaucoup de mal pour écrire », et il ajoute, (que) ce qui le rebute le plus, lorsqu'il lit les romans des autres, c'est : « le laisser-aller ». Quand j'ai l'impression que quelqu'un produit un roman en commençant à la première ligne et en allant jusqu'à la dernière ligne d'une traite. J'ai plutôt une prévention quand j'ai l'impression qu'un roman a coulé comme ça. Ça ne m'empêche pas d'aimer Stendhal » (« Interview », *Express*, 22/01/1959)

Le fait est que les *Exercices de style* ont été médités pendant plus de 10 ans et *Zazie*, pendant 5 ans. Gabriel, l'un des personnages de *Zazie dans le métro*, après avoir exécuté son burlesque numéro de music-hall, disait : « Il n'y a pas que la rigolade, il y a aussi l'art »

QUENEAU nous fait rire et nous transporte dans un monde de fantaisie, mais ce charme, qu'il exerce avec une apparente désinvolture, est le fruit d'une technique sévère. L'architecture de ses romans, pour secondaire qu'elle soit, pour incohérente qu'elle

paraisse, est soigneusement construite :

« L'architecture en est souvent beaucoup plus savante que celle de l'*Illiade* ou du *Lutrin*, deux épopées qui viennent immédiatement à l'esprit quand on parle d'un poète qui a été comparé à Homère et à Boileau » (P. Brodin, *Présences contemporaines*, p. 335).

QUENEAU apporte à la construction de ses romans le même soin méticuleux, le même souci du détail, qu'un technicien apporte au réglage d'un instrument de précision, un poète au polissage d'un sonnet :

« Un roman c'est un peu comme un sonnet, c'est même beaucoup plus compliqué. Je suis partisan des choses très construites. J'aime que les personnages entrent et sortent avec beaucoup de précision. S'il y a des répétitions, c'est volontaire. C'est comme ça que je travaille. J'espère que ça ne se voit pas. Ce serait affreux si ça se voyait »

(*Express*, « Interview », 22/01/1959)

Et cela effectivement ne se voit guère. Mais sous l'apparente incohérence des intrigues, QUENEAU mène son roman sur un rythme régulier et soutenu. De nombreux romans de QUENEAU et, en particulier, *Le Chiendent*, *Loin de Rueil* et *Saint Glinglin*, décrivent le mouvement le plus régulier qui soit : le mouvement circulaire. Ce sont des romans cycliques. Nous reconnaissons ici l'influence de James Joyce dont QUENEAU se réclame (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 23) et celle aussi évidente de cet auteur « mal illustre et plus ancien » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 23) qui écrivit le modèle des poèmes cycliques *L'Illiade*.

Les personnages dansent la sarabande mais c'est une ronde ; ils réapparaissent à temps voulu, ils évoluent à un rythme régulier; le roman tourne sur lui-même et la fin s'enchaîne au début. La première et la dernière phrase du *Chiendent* sont identiques, *Saint Glinglin* évolue selon le cycle des saisons, *Loin de Rueil*, selon le cycle d'une génération. Chaque roman a un thème particulier et, comme une boîte à musique bien remontée, ressasse son refrain sur lequel dansent des poupées mécaniques. La joyeuse fantaisie obéit

aux règles sévères de la technique romanesque. QUENEAU travaille dans les règles de l'art : l'art n'est-il pas cette soumission sans contrainte du génie propre et de la fantaisie aux règles universelles ?

La fantaisie est soigneusement calculée, l'incohérence minutieusement ménagée. QUENEAU attache la plus grande importance à cette construction du canevas de l'œuvre, à sa « structure » selon son expression; il aime « construire » la chose.

(*Express*, « Interview », 22/01/1959).

L'œuvre romanesque de QUENEAU n'est pas le fruit d'un lyrisme spontané mais une création consciente et mesurée de l'esprit : « Je voudrai donc exposer ce que peut être une technique consciente du roman [...] » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 23).

La fantaisie devient fille de l'esprit, l'œuvre romanesque, création de l'intelligence : « L'intelligence peut aussi nous faire entrer dans un univers romanesque et la gaieté est un de ses visages » (F. Marceau, « QUENEAU ou le triomphe de la Grammaire, *Table ronde*, mai 1952, p. 141).

Fantaisiste et formaliste, QUENEAU plie sa fantaisie aux règles les plus fantaisistes et les plus rigides, celles des nombres et de leurs rapports particuliers avec l'auteur. Le *Chiendent* est divisé en chapitres, subdivisé en sections, dont le nombre correspond à des calculs précis de QUENEAU :

« Il m'a été impossible de laisser au hasard le soin de fixer le nombre des chapitres de ces romans. C'est ainsi que le *Chiendent* se compose de 91 (7x13) sections, 91 étant la somme des 13 premiers nombres et « sa somme » étant I; c'est donc à la fois le nombre de la mort des êtres et celui de leur retour à l'existence [...]. En ce temps là, je voyais dans 13, un nombre bénéfique, parce qu'il niait le bonheur ; quand à 7, je le prenais et puis le prendre encore, comme image numérique de moi-même puisque mon nom et mes deux prénoms se composent chacun de sept lettres et que je suis né un 21 (3x7) ».

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 23)

De même le thème de *Saint Glinglin*, l'eau et les poissons, est-il déterminé par le signe zodiacal de QUENEAU (selon ses propres dires) né le 21 mars sous le signe du poisson.

Construction soignée, règles strictes et personnelles, règles aussi formelles que fantaisistes, l'œuvre de QUENEAU ressemble à un puzzle savamment construit, suivant un plan précis et secret. QUENEAU nous emmène dans un univers de fantaisie mais par les chemins d'un labyrinthe formel savamment dessiné par une intelligence burlesque :

« Et sans un plan sous les yeux
on ne nous comprendra plus [...] »

(*Les Ziaux*, p. 86)

Le jeu des mots chez QUENEAU sera leur agencement subtil, exact, à cette machine poétique et romanesque. Le style de QUENEAU est fantaisie verbale certes, mais fantaisie où chaque mot est à sa place, où les mots sont « bien placés », « bien choisis » (*L'instant fatal*, p. 240), disposés, non au hasard, mais en vue de produire l'effet désiré. L'art de QUENEAU « est fantaisie, mais fantaisie qui se nourrit de règles sévères, de hasards dominés et des techniques du langage » (Cl. Simonet, « R. QUENEAU : la rhétorique », *Critique*, T. IV, p. 16).

Dans les *Exercices de style*, QUENEAU s'est amusé à démonter la machine verbale, à inventorier ses possibilités, à faire la démonstration de ses capacités, à dévoiler ses secrets. Expert du langage, il emploie son art à la création de formes pures où, la valeur ou le vide des mots, apparaîtra de la façon la plus heureuse ou (la plus) malheureuse. Matériau destiné à la création d'un monde fantastique, à l'architecture rigoureuse, aux formes strictes, les mots doivent subir une sorte d'épuration. QUENEAU s'emploie, selon son expression même, à une « démystification » du langage. La rigueur de la construction romanesque de QUENEAU exige une sorte de sobriété du style : elle en est faite. Le dessein de QUENEAU est de nous faire rire, son art est celui d'un humoriste. QUENEAU a

défini jadis l'humour comme étant « la sobriété du rire », et l'humour est aux antipodes de l'éloquence et de la sentimentalité aux abois. QUENEAU entreprend donc « de tordre le cou à l'éloquence », comme le dit si bien P. Brodin (*Présences contemporaines*, p. 335). La démarche romanesque de QUENEAU est une démarche savamment titubante [et] la fantaisie verbale, une ivresse lucide. Pour créer cette fantaisie formelle, QUENEAU prend soin de dégriser préalablement le langage. QUENEAU taille, émonde le style, fait de la brousse lyrique du langage littéraire: une sorte de jardin à l'anglaise où la fantaisie naît de formes étriquées [et] le rire, d'assemblages de mots soigneusement burlesques. QUENEAU, comme Boileau, donne au langage littéraire, la raison pour naître; à la fantaisie, l'intelligence pour garant; à l'originalité, les règles pour guides.

« Il n'y a plus de règles depuis qu'elles ont survécu à la valeur. Mais les formes subsistent éternellement [...], les derniers reflets de la Lumière Universelle et les derniers échos de l'Harmonie des Mondes⁵⁶ » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 27).

Aussi QUENEAU fera-t-il danser la fantaisie sous la lumière crue de la raison, au rythme sobre imposé par les règles classiques. Sous cette lumière, la littérature et le langage doivent révéler tous leurs secrets et toutes leurs recettes, « et on aura le temps, si on sait regarder, de voir la littérature et ses trucs en cale sèche » (Madeleine Chapsal, « QUENEAU », *Express*, 22/01/1959).

QUENEAU joue avec le langage, non pas comme ces fous d'autrefois, agitant frénétiquement leur marotte garnie de grelots, mais en maniant avec clairvoyance et fermeté les oiseaux de la critique et de la réforme:

« Le résultat, c'est peut-être de décaper la littérature de ses rouilles diverses et de ses croûtes » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 35)

⁵⁶ *Harmonie des mondes*, du Dalai-Lama, est le fruit d'une rencontre historique de trois jours qui se fit en octobre 1989 à Newport Beach. Au cours de six conversations, composant chacune un chapitre du livre, le dalai-lama et ses sept interlocuteurs (psychotérapeutes de renom) définissent la nature de la souffrance et s'interrogent sur les moyens de la conjurer. (Encyclo.)

La plus tenace de ces rouilles est sans doute l'éloquence, l'emphase. En traitant le langage sur le mode parodique, QUENEAU le secoue jusqu'à ce que se détachent de lui, comme de l'arbre, les branches mortes, les ornements inutiles de l'éloquence. Le jeu de QUENEAU avec le langage est ce jeu méfiant où il ne laisse jamais le langage s'échauffer ou s'emballer. Et lorsqu'un personnage se laisse prendre par le langage, QUENEAU aussitôt le rappelle à l'ordre, QUENEAU ou LAVERDURE :

« Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire »

(*Zazie dans le métro*)

La fantaisie verbale chez QUENEAU est cette maîtrise ironique des mots, qui interdit au langage littéraire de n'être qu'un bavardage emphatique; à la littérature, l'expression d'un lyrisme boursoufflé et vain:

« Dès que les gens commencent à envelopper ce qu'ils disent, à *mettre la sauce*, c'est le rappel à l'ordre », (QUENEAU, « Interview », *Express*, 22/01/1959).

La fantaisie chez QUENEAU n'est pas cette course où l'imagination, « La bride sur le cou », s'emballe. QUENEAU maintient toujours fermement les rênes. Son style est loin de l'écriture spontanée. Le jeu de QUENEAU avec les mots est au contraire cet assemblage savant, attentivement baroque, qui tend à provoquer chez le lecteur une résistance relative à l'émotion et à la compréhension immédiate. L'extrême singularité de la forme est une espèce de masque derrière lequel se cache QUENEAU. Il refuse de faire de la littérature « l'expression de ses petites histoires » (Cl. Simonet, « R. QUENEAU : la rhétorique », *Critique*, T, IV, p. 16). Rémy de Gourmont disait :

« Il n'y a de livres que ceux où un écrivain s'est raconté lui-même en racontant les mœurs de ses contemporains, leurs rêves, leurs vanités, leurs amours et leurs folies ».

(R. Gourmont, *Le problème du style*, p. 105)

La littérature de QUENEAU n'est pas une littérature d'expérience, la signification

se cache sous la plaisanterie, l'expression prend souvent le détours de la fable:

« De tous les coups du sort, j'ai su faire une fable » (*Chêne et Chien*, p. 29).

Par la singularité de la forme et par les artifices du style, QUENEAU crée cette résistance à l'émotion grâce à laquelle l'humour pourra jouer librement. Par le souci de la forme et le refus de la facilité, QUENEAU crée une littérature d'exception, c'est-à-dire, une œuvre d'art : « L'art est une perpétuelle exception » (Rémy de Gourmont, *Le problème du style*, p. 195). Le jeu des mots chez QUENEAU, c'est cette fantaisie verbale de stricte ordonnance.

« Mais à coup sûr une recherche aussi systématique de la forme, un usage aussi personnel et aussi concerté du langage, risque d'aboutir à un style artificiel » (A. Thérive, *Le français langue morte*, n° 178)

Mais QUENEAU est humoriste, et l'humour n'est pas un exercice spontané mais un jeu intellectuel raffiné, « le principe du seul commerce intellectuel de haut luxe » (Breton, *Anthologie de l'humour noir*, « Introduction »).

Le jeu des mots chez QUENEAU est un jeu intellectuel, un agencement particulier, artificiel des mots, d'où naîtra l'effet de surprise, ressort de l'humour. Le jeu des mots chez QUENEAU est un jeu qui ne peut être pratiqué que par des spécialistes de la jonglerie intellectuelle, qui ne peut être compris que par les initiés: un jeu subtil et plein d'artifices, « une espèce de dialecte de mandarins destinée à une activité de jeu » (A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 85)

Il faut ici garder au mot « jeu » son sens fort, c'est-à-dire, la signification: utilisation du langage en dehors de ses fins naturelles. Ce serait en fait plutôt un retour aux fins originelles de l'écrit :

« l'écriture était, à l'origine, une manière de magie » (Vendryes, *Le langage*, p 382).

Par le choix secret de formes rigoureuses, par de savants agencements, QUENEAU crée le monde original de la fantaisie (grâce au seul pouvoir magique des mots, le pouvoir de suggestions). Mais la création de la beauté n'est-elle pas toujours une démarche artificielle, c'est-à-dire, la soumission aux règles et l'application de l'originalité aux canons de l'Harmonie Universelle :

« En dépit de l'erreur romantique, il a une chose de plus vivante que l'instinctif, c'est le conventionnel ». (Thérive, *Le français langue morte*, p. 61).

Et l'art de l'écrivain qui est d'abord création de beauté par le choix de la forme, n'est-il pas la démarche artistique la plus artificielle ? Un écrivain contemporain parlait récemment de son métier en ces termes :

« Cette activité anormale qui consiste à écrire des romans »

(M. Butor, *Express*, 14/01//1960)

Ce jugement convient à l'art de QUENEAU plus qu'à aucun autre sans doute. Et cette sorte d'épuration du langage littéraire, cette tentative pour ne pas « mettre la sauce » est peut-être la plus littéraire de toutes. La fantaisie verbale est peut-être un divertissement de cabinet, et le jeu avec les mots, un passe-temps raffiné pour intellectuels fatigués de littérature. Il se pourrait fort que Raymond QUENEAU « n'ait déguisé, sous ses gros sabots, les pantoufles un peu trop brodées d'un chef mandarin » (Madeleine Chapsal, « QUENEAU », *Express*, 12/02/1959).

Démantibuleur de mots, QUENEAU utilise toutes les ressources du langage pour créer l'univers original de la fantaisie. Par le jeu des mots et la création patiente de formes rigoureuses, QUENEAU provoque un dépaysement burlesque où le comique naît de la technique, et où la fantaisie obéit aux lois de la rhétorique:

« QUENEAU crée à l'aide du style parlé des habitués des appareils à sous, des cirques et des champs de foire, de son humour tranquille et de la rhétorique classique, une

atmosphère fantastique extrêmement originale ».

(P. Brodin, *Présence contemporaine*, p.339)

Le jeu de QUENEAU avec les mots est un jeu formel, gratuit, élémentaire. QUENEAU joue avec les mots pour le seul plaisir de l'exercice ; le jeu avec les mots est un divertissement:

« Grâce à la merveilleuse et inutile agilité dont elle donne l'image au spectateur, la fantaisie verbale le libère en quel[que] (sur)⁵⁷ sorte de la pesanteur et des soucis quotidiens, et lui fait vivement éprouver la joie élémentaire que comporte, comme tou[te]s les notes simples de la vie, l'exercice du langage pour lui-même ».

(R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique*, p. 344)

Jeu sans nulle autre destination que le divertissement et dont l'humour de QUENEAU garantit en quelque sorte la gratuité:

« Il ne peut être question d'explicitier l'humour et de le faire servir à des fins didactiques. Autant vouloir dégager du suicide une morale de la vie ».

(Breton, *Anthologie de l'humour noir*, « Introduction »)

Le paradoxe de QUENEAU et le comble de l'art est de créer, par les artifices de la forme, un monde naturel dont la beauté est la seule signification:

« [...] ce qui est naturel n'a pas de sens [...] croyez-vous que les oiseaux, et les cailloux, et les étoiles, et les crustacés et les nuages aient un sens ? Qu'ils [aient] été fabriqué dans un but quelconque ? (*Chiendent*, p.p. 126-127)

L'œuvre de QUENEAU ne donne t-elle pas une image de la beauté pure et gratuite –la beauté peut-être aussi burlesque :

57 Il s'agit certainement d'une erreur de frappe de l'écrivain.

« On en retire le sentiment d'une sorte de vision naturelle des choses telles qu'elles sont lorsque le regard humain ne les a pas encore transformées en puissance de drame ou de signification » (M. Blanchot, « Pierrot mon ami », *Almanach des Lettres*, 1947, p. 27)

Ce faisant QUENEAU retrouve les procédés et les principes de création des grands écrivains du classicisme:

« Par cette conception de l'œuvre comme activité et comme jeu, QUENEAU retrouve, par delà un siècle et demi de romantisme littéraire, la tradition classique qui ne demande à l'œuvre rien d'autre que d'être, comme dit M. Blanchot, *une technique sans destin pratique, qui montre l'homme à lui-même et le divertit en l'exprimant* »

(Cl. Simonet, « QUENEAU : la rhétorique », *Critique*, T. IV, p. 16)

Le jeu des mots chez QUENEAU est le jeu de l'œuvre d'art, c'est-à-dire, divertissement, c'est-à-dire, oubli, c'est-à-dire, évasion :

« Car tout ceci n'est que jeu
et l'oubli d'un temps perdu [...] »

(*Les Ziaux*, p. 86)

QUENEAU retrouve la conception de l'œuvre d'art comme divertissement, au sens Pascalien du terme, c'est-à-dire, distraction des choses graves:

« Quand on joue, on oublie un peu »

(*Loin de Rueil*, p. 14)

TROISIEME PARTIE:
QUENEAU DEMANTIBULATEUR D'ATTITUDES

Un journaliste disait un jour des romans de QUENEAU qu'ils étaient une agréable drogue pour intellectuels fatigués. Il est certain que les romans de QUENEAU, par leur fantaisie, par le plaisant dépaysement qu'ils provoquent, offrent à l'esprit la clef des champs, les champs de l'imagination où l'esprit peut s'évader et se détendre. Mais la faculté de procurer la détente et l'évasion n'est pas une qualité propre aux œuvres d'art ; [celles-ci] la possèdent en commun avec tous les divertissements que l'homme s'est inventé pour se distraire, depuis les jeux de société jusqu'à ces illustrés tant prisés des intellectuels (*Tintin et Milou* par exemple). L'œuvre d'art est divertissement, mais il ne faudrait pas

confondre le divertissement avec la frivolité ; l'art est, par essence, à l'opposé de la facilité ; l'art n'est gratuit que dans ses intentions.

Virtuose du langage, amateur raffiné de formes rares et rigoureuses, QUENEAU pourrait n'être qu'un savant, faiseur de tours; ses œuvres pourraient n'être que d'adroites galipettes. L'écrivain qui n'aurait pour dessein que l'effet de style, pour art, la virtuosité, et pour œuvre, la création formelle, serait un amuseur, un spécialiste de la futilité, non un artiste.

« Ceux qui font les antithèses en forçant les mots sont, comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie, leur règle n'est pas de parler juste, mais de faire des figures justes » (Pascal, « Pensées VII », p. 22, éd. Havet)

[...] ⁵⁸ l'activité de l'écrivain n'était qu'un subtil moyen de tromper le temps, d'exercer un esprit vacant; jamais on œuvre n'atteindrait à cette cohérence et à cette densité qui font des œuvres d'art. L'œuvre d'art ne naît pas du désœuvrement ou du plaisir vain d'appliquer son esprit à quelque exercice supérieur; l'œuvre d'art est jaillissement, elle naît de l'incapacité du créateur à la contenir plus longtemps, elle est soumission du créateur à la force irrésistible qui l'anime:

« Une œuvre d'art est bonne quand elle est née d'une nécessité »

(Rainer-Maria Rilke, « Lettres à un jeune poète »)

Le véritable écrivain est celui qui, malgré le temps qu'exige la création artistique, s'obstine à mener à bien une œuvre qu'il porte en lui:

« Ce qui est très mauvais c'est quand on n'a pas de roman dans la peau, de vouloir en écrire un parce qu'on a du temps et qu'on aime écrire. C'est ce qui est redoutable : aimer écrire et avoir du temps pour cela » (QUENEAU, « Interview », *Express*, 22/01/1959)

58 J'enlève la première partie de cette phrase car elle commence ainsi "Queneau suffit pour", mais la suite reste illisible

L'œuvre d'art naît d'une nécessité, et la première nécessité qui pousse un écrivain à écrire doit être évidemment d'avoir quelque chose à écrire; avoir quelque chose à écrire cela veut dire avoir quelque chose de nouveau à faire connaître aux autres. La première nécessité de l'œuvre d'art est l'originalité, sinon elle n'est que futilité pure, [et] le roman, un bavardage inconsistant et sans intérêt. Et QUENEAU a peut-être fait sienne cette profession d'originalité de Boileau que l'on trouve en exergue d'un recueil de poèmes de QUENEAU:

« [...] Quand je fais des vers, je songe toujours à dire ce qui ne s'est point encore dit en notre langue » (Boileau, « Epître V »)

En littérature, plus qu'ailleurs peut-être, l'originalité est rare et difficile; QUENEAU y bouleverse les traditions et, pour créer un monde nouveau, utilisera une nouvelle langue : le néo-français.

Réformateur de l'attitude littéraire, QUENEAU regarde la réalité avec un regard neuf, il s'applique à y rechercher des thèmes nouveaux : la banalité, la simplicité. QUENEAU s'efforce de traduire ce monde de la banalité avec des mots simples, dans un style vraiment adapté à cette réalité qu'il veut décrire. Démantibuleur d'attitudes, l'écrivain QUENEAU, s'attaque d'abord à l'attitude de l'écrivain et au langage [et], virtuose du langage, [il] s'attaque aux mots, frauduleuse monnaie d'échange entre trompeurs et trompés.

Réformateur de mœurs humaines, QUENEAU s'en prend, derrière la mystification des mots, aux mystifications hypocrites des hommes. QUENEAU démantibule le langage et, en particulier, le langage littéraire, parce qu'il est l'expression la plus caractéristique de l'hypocrisie et de l'absurdité d'un monde conventionnel. Si QUENEAU s'intéresse tant au langage, c'est peut-être parce qu'il voit en lui cet efficace moyen d'action [qui] était à l'origine et [qui l']est parfois encore aujourd'hui:

« Avant d'être un moyen de raisonner, le langage a dû être un moyen d'action »

(J. Vendryes, *Le langage*, p. 17)

Les députés fondent souvent la durée de leurs mandats sur l'éloquence de leurs discours, les commerçants fondent leur fortune sur le pouvoir de leurs slogans publicitaires, QUENEAU utilise peut-être aussi cette force du langage et, en le réformant, entreprend de réformer les mœurs humaines:

« Un empereur changea les mœurs des chinois en modifiant leur langue, voilà qui me paraît fort possible. Il y a une force du langage, mais il faut savoir où l'appliquer »

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 37)

Cette force du langage, QUENEAU l'emploie à la réforme des mœurs humaines, de leurs hypocrisies, de leurs manèges et de leurs absurdités. Il se sert du langage comme d'un levier qu'il appuie sur l'humour et sur lequel il pèse de toute la force de son esprit satirique.

I. QUENEAU REFORMATEUR DE L'ATTITUDE LITTÉRAIRE

L'art et l'originalité de l'écrivain tiennent à sa façon de concevoir le monde et d'en rendre compte. « Concevoir le monde » et « rendre compte », ces deux notions ne font qu'un ; le génie créateur de l'écrivain en fait l'addition, son style en est la somme. La distinction est bien précieuse qui sépare le fond de la forme, le style de la pensée:

« Le style c'est de sentir, de voir, de penser et rien de plus »

(T. de Gourmont, *Le problème du style*, p. 32)

La réforme que R. QUENEAU fait subir à l'attitude littéraire n'est donc pas une simple réforme de langue et de procédés de style; QUENEAU s'efforce de renouveler la conception du monde propre à l'écrivain, de modifier l'angle de vision sous lequel l'homme de lettres regarde le monde. QUENEAU tente de chasser les mirages de l'interprétation des faits, leur transformation en symboles, et toutes les séquelles esthétiques ou morales que traîne avec elle la conception littéraire classique du monde. QUENEAU jette sur le monde un regard neuf, il le contemple d'un œil naïf et toujours prêt à s'étonner. L'attitude de QUENEAU est bien cette « vision naturelle des choses, telles qu'elles sont lorsque le regard humain ne les a pas encore transformées en puissance de drame ou de signification » (M. Blanchot, *Almanach des Lettres*, 1947, p. 27).

Si l'on peut parler à propos de QUENEAU, d'un renouvellement des thèmes littéraires d'inspiration, c'est dans le sens du dépouillement de la simplicité. L'écrivain, l'esprit libre de tout préjugé, esthétique, moral ou philosophique, s'approche au plus près de la réalité. QUENEAU s'attache plus à relater simplement des faits matériels ou psychologiques qu'à en faire une ingénieuse et éloquente exégèse. Les phrases de QUENEAU sont souvent constituées (comme beaucoup de phrases de Camus, dans *L'étranger* en particulier) d'une suite de constatations des faits, qui sont comme autant de prises de conscience de la réalité:

« Pierrot essuya les verres de ses besicles, regarda l'heure à un oignon, écrasa le tison de sa cigarette sur le marbre de la table de nuit, dont il utilisa aussitôt après le pot, bien qu'il fût près de midi. Il alla prendre l'apéritif [...], puis il déjeuna [...], et puis il se dirigea [...] etc. » (*Pierrot mon ami*, p. 211).

QUENEAU regarda paisiblement le monde, comme Yvonne regarde le ciel dans l'encadrement de sa fenêtre :

« Le rectangle bleu du ciel ne se laissait ainsi tacher que par des vols passagers parfois presque imperceptibles. Yvonne aimait sa fenêtre sans paysage, qui ne lui imposait rien » (*Pierrot mon ami*, p. 82)

C'est une sorte de vision tranquille du monde où, QUENEAU, comme l'homme assis sur la rive, regarde couler la rivière, regarde s'écouler le temps, entraînant, dans son cours et comme au hasard, des hommes et des événements. Est-ce contemplation ou rêve ? Le monde de QUENEAU est sans doute un monde de rêve, mais [un monde] où la réalité n'est jamais absente. Il serait plus juste de dire que la réalité baigne dans une atmosphère vaporeuse de rêve. QUENEAU exige de l'attitude littéraire plus de sincérité : une vision naturelle des choses et, pourtant, une transcription plus fidèle de la réalité. On pourrait même employer, à propos de l'art de QUENEAU, le terme de « réalisme », encore que ceci appelle des réserves :

« Je préfère ce qui existe à ce qui n'existe pas »

(*Chiendent*, p. 65)

Les romans de QUENEAU, et le *Chiendent* en particulier, regorgent en petits tableaux réalistes: réalisme que la description complaisante du menu écœurant que propose à Etienne la serveuse d'un restaurant « pas cher » (*Chiendent*, p. 54), tableau réaliste aussi que celui de cette salle de café, étouffante et malodorante, où les mouches bourdonnent et s'acharnent sur les consommateurs :

« Mme Belhôtel et Mme Cloche font une belotte [...]. Elles vident lentement une bouteille de Cointreau. Les cartes se poissent. Une mouche collée à la base d'un verre essaie de se dégager de la substance visqueuse qui fait la joie stomacale de Mme Cloche ; sur le point d'y parvenir, un doigt endeuillé l'écrase : Mme Belhôtel qui tue le temps. »

(*Chiendent*, p. 57)

Par « réalisme », il faut entendre ici la préférence que marque QUENEAU pour ce qui est particulier, anodin :

« Il me semble que vous préférez le singulier au général, le particulier à l'universel » (*Chiendent*, p.p. 64-65)

Le singulier n'est pas les situations exceptionnelles, les événements dramatiques ; le singulier, c'est le détail anodin, le quotidien, le fait-divers. QUENEAU démythifie le monde littéraire et applique l'activité de l'écrivain à la relation minutieuse du fait-divers; on ne peut s'empêcher ici encore de songer à Boileau, innovateur aussi dans le genre. Un critique n'a-t-il pas dit au sujet de QUENEAU :

« Il paraît qu'on demande un Racine, voici un Boileau »

(F. Marceau, « Queneau ou le triomphe de la Grammaire », *Table Ronde*, mai 1952, p. 138)

Ce que R. QUENEAU choisit dans le monde n'est pas ce qui est éternel mais ce qui est accidentel, non ce qui est noble mais ce qui est vulgaire, non ce qui est beau mais ce qui est banal:

« Je ne suis pas philosophe. Non vraiment pas. Mais comme ça, de temps en temps, une chose vulgaire me paraît belle et je voudrais qu'elle fût éternelle. Je voudrais que ce bistrot et cette lampe Mazda poussiéreuse et ce chien qui rêve sur le marbre et cette nuit même fussent éternels. Et leur qualité essentielle, c'est précisément de ne pas l'être »

(*Chiendent*, p. 24)

QUENEAU réforme l'attitude littéraire en chassant tout ce qui, en elle, est étranger au naturel, à la simplicité, à la vérité quotidienne. Par l'utilisation joyeuse des lieux communs, par le choix de la banalité et, parfois, de la vulgarité (la grossièreté de QUENEAU est une forme de réalisme), il donne au monde de la création littéraire une densité, une vérité, une verdure, qu'il avait rarement atteint.

Par « réalisme », il faut encore entendre la préférence que marque R. QUENEAU pour « l'individuel » ; il préfère « le singulier au général ». On ne trouve chez QUENEAU aucune description d'une société, peu d'étude de groupes sociaux, familles, collectivités, etc. Il n'y a guère que des portraits d'individus, des portraits faits de détails. Les paroles de Swift, cet autre humoriste, pourraient bien convenir à QUENEAU :

« J'ai toujours détesté toutes les nations, professions ou communautés et je ne puis aimer que les individus » (Swift, cité par A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*)

Le caractère de ces personnages marque encore le choix de QUENEAU pour l'anodin, le banal, l'insignifiant. Les personnages du monde littéraire sont souvent des « types », [soit], des symboles, des « caractères », des « porteurs de messages ». QUENEAU dépouille ses personnages comme il dépouille sa vision du monde. Il faut faire une exception pour Zazie la bouillante petite fille, personnage dernier-né de QUENEAU et sans doute son enfant terrible. Les autres personnages passeraient inaperçus dans la rue : les uns sont les « êtres plats », êtres veules, médiocres, anodins, des « larves » ; les autres sont des héros tranquilles, discrets, timides (Brû, Pierrot, Jacques l'Aumône même). QUENEAU réforme l'attitude littéraire parce qu'il crée de la beauté avec des gens et des mots ordinaires. Il renouvelle les thèmes littéraires par le choix de la banalité. Il crée un monde romanesque, original et vrai en faisant de son art la retranscription sincère de tout ce qui compose le réel : le détail pittoresque et le banal quotidien, le noble et le grossier :

« Et je m'effrayais du mélange
de l'ordure et de l'innocence
que présentait la Création »
(*Chêne et Chien*, p. 17)

Cette réforme est peut-être un retour vers l'écriture « réaliste ». Elle est en tout cas un effort pour faire de la création littéraire une retranscription aussi sincère que possible de la réalité.

« La réalité n'est que la transposition de la vie tout entière, de la vie réelle, par quoi nous entendons la vie affective, c'est à dire nos joies ; nos douleurs et nos rêves »

(Ch, Bally, *Traité de stylistique*, p. 247)

La réforme des attitudes littéraires que mène QUENEAU, c'est le retour aux

sources populaires à la façon de Villon; c'est aussi le retour au naturel, au bon sens et à l'observation éclairée d'un Boileau. QUENEAU veut nous ramener à quelque chose à la fois [de] dépouillé et [d']informe, qui ressemblerait à une humanité primitive.

L'originalité de QUENEAU tient-elle à ce renouveau des thèmes littéraires, à leur épuration, au rajeunissement de la vision littéraire ? L'originalité de QUENEAU tient-elle à cette sorte de « réalisme » auquel il s'applique ? Il ne semble pas. Cette attitude n'est pas, à proprement parler, originale. Zola et Balzac ont excellé dans le genre. Cette vision naturelle du monde que l'on trouve chez QUENEAU n'est que la conséquence et le produit de son style. En d'autres termes, si QUENEAU crée un monde neuf, c'est parce qu'il le crée avec une langue neuve ; cette santé, cette vigueur naturelle du monde romanesque de QUENEAU découle de la santé et de la vigueur de sa langue :

« La santé n'est pas dans le choix d'un sujet, mais dans la maîtrise ; non dans la matière, mais dans l'esprit » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 162).

Raymond QUENEAU, par le choix d'une langue nouvelle, par un jeu nouveau avec des mots nouveaux, crée une littérature nouvelle, un monde romanesque neuf et original. Nous disions précédemment que l'originalité en littérature était peut-être plus rare et plus difficile qu'en d'autres domaines artistiques. L'écrivain ne dispose en effet que d'un matériel déjà usé par des générations d'écrivains : la langue littéraire.

« Toute langue est usée par la littérature au bout de quelques décades, et tout écrivain qui se sert d'un vieux dialecte comme le français écrit forcément d'une façon banale ou artificielle » (Meillet cité par A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 60).

Les écrivains parviennent, par la maîtrise de leur art, à écrire de façon originale dans cette langue usée ; mais ils ne peuvent le faire qu'en sacrifiant [la langue]⁵⁹ aux artifices de la forme, à l'artificiel, puisque cette langue qu'ils écrivent n'est plus

59 J'ajoute l'objet « la langue » puisque la préposition « à » qui suit le verbe « sacrifier » réclame un objet, omis par l'écrivain.

d'expression naturelle. QUENEAU au contraire, en « inventant » une nouvelle langue, un nouveau « matériau » d'expression, suscite des idées nouvelles, des images nouvelles, un monde poétique tout neuf:

« Mais ils 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 » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 49).

Si QUENEAU est réformateur de l'activité littéraire, ce n'est pas qu'il soit doué d'idées plus originales que les autres, d'une franchise plus grande, d'une probité intellectuelle plus exigeante; c'est simplement parce qu'il prend le moyen de dire plus neuf, plus vrai, plus juste, c'est à dire, avec des mots neufs. C'est en réformant la langue que R. QUENEAU veut réformer le monde littéraire.

« Dans un article récent, un jeune poète, que j'estime, déclarait qu'il était persuadé que la langue dont se sont servis Racine, Voltaire, Chateaubriand, Anatole France et Paul Valéry contenait, dans sa substance, toutes les possibilités: c'est l'usage de l'italien qui a créé la théologie poétique de Dante, c'est l'usage de l'allemand qui a créé l'existentialisme de Luther, c'est l'usage du néo-français de la Renaissance qui a fondé le sentiment de la liberté chez Rabelais et Montaigne. Un langage nouveau suscite des idées nouvelles, et des pensées nouvelles veulent une langue fraîche » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 49).

Nous ne reviendrons pas sur toutes les qualités qui font du néo-français une langue adaptée à la vie et, par conséquent, propre à rendre dans l'écrit la vigueur et le caractère particulier du langage parlé. De même, nous avons déjà montré comment, la syntaxe du néo-français (syntaxe Tchinouke) et les libertés que prend QUENEAU avec la syntaxe du « français correct », permettent, par leur souplesse même, de rendre un compte plus exact du cours naturel de la pensée ou de la conversation, [ce] que ne pouvait (le) faire le français littéraire. Aussi QUENEAU use-t-il avec beaucoup de prodigalité du procédé de style où le caractère artificiel de l'écriture littéraire se manifeste le plus vivement d'ordinaire: le

dialogue. Le dialogue est, en principe, le procédé de style le plus vivant; une sorte de transposition du lecteur et des personnages dans la réalité, grâce à un arrêt momentané du récit. Ce dialogue est souvent aussi le procédé le plus artificiel parce que les personnages continuent à parler la « langue du récit », et leurs pensées, à suivre le cours canalisé de l'expression littéraire. Par l'emploi du néo-français, QUENEAU peut mettre dans la bouche de ses personnages la langue de tous les jours; ses personnages peuvent exprimer leurs pensées dans l'ordre où elles se manifestent dans leur esprit. De plus, de source populaire et perméable à toutes les incorrections, le néo-français laisse au personnage le libre choix de son vocabulaire. Le mineur de *Germinal* parlait, à peu de chose près, comme Zola, les personnages populaires de QUENEAU parlent comme ceux de la rue. C'est encore en ce sens que l'on peut parler de « réalisme » à propos de QUENEAU. Ce « réalisme », plus authentique, permet à QUENEAU d'accéder à une véritable littérature populaire (non dans sa destination, les livres de QUENEAU ne sont guère lus que par les intellectuels, mais dans son expression).

Michelet, nous dit QUENEAU, « constatait avec désespoir que la langue du peuple lui « était inaccessible : je n'ai pas pu le faire parler. »

(QUENEAU, *Anthologie des Jeunes Auteurs*, « Préface », p. 33).

QUENEAU, par le privilège du néo-français, a surmonté en grande partie cette difficulté et, l'avertissement qu'il donne au lecteur en préface au recueil de textes d'écrivains plus ou moins « néo-français », est valable aussi, et à plus forte raison, pour l'œuvre de QUENEAU:

« Eh bien, bonnes gens, ouvrez vos esgourdes, vous allez entendre parler (le peuple) » (« Préface », p. 33).

La réforme que mène QUENEAU tend à créer un monde romanesque plus vrai, au moyen d'une langue plus naturelle, d'un style plus conforme à la réalité du parlé. QUENEAU s'efforce, au moyen du néo-français, de faire de l'expression littéraire quelque chose de plus vivant et de plus vrai que cette écriture conventionnelle dont parle Alejo

Carpentier :

« Peu à peu, depuis les premiers romans du genre réaliste, nous nous sommes habitués à une sorte de mécanisme du réalisme, à une sorte de fixation conventionnelle du parlé qui n'a absolument rien à voir avec le vrai parlé. Il y a dans le parlé quelque chose de beaucoup plus vivant, désaxé, emporté, avec des changements de mouvements, une syntaxe logique qui n'a jamais été saisie en réalité » (Alejo Carpentier, « Lettre à Queneau » citée dans la préface à *Anthologie des Jeunes Auteurs* », p. 26).

Démantibulateur de l'attitude littéraire, QUENEAU s'efforce de créer une littérature plus vraie. Mais [même] la langue la plus souple et la plus naturelle, l'écrivain le plus épris de vérité ou de réalisme, ne peuvent parvenir à faire de la littérature une transcription fidèle de la réalité. La création artistique et, en particulier, la (création) littéraire, est par essence autre chose qu'une copie exacte de la réalité:

« Même pour le réaliste le plus têtue, la réalité n'est qu'un point de départ »

(R. de Gourmont, *Le problème du style*, p. 129)

R. QUENEAU ne rend pas un compte exact de la réalité ; sa création romanesque est cette construction artistique, à partir du réel, d'un monde modelé et pétri par son génie propre qui est la fantaisie épique. Si la matière sur laquelle travaille QUENEAU est le monde primitif du vulgaire, si le « matériau » dont il use est une langue naturelle et spontanée, par le privilège de l'art et par l'opération de son génie propre, l'œuvre romanesque de QUENEAU est de cette sorte la moins naturelle : une épopée, une épopée du vulgaire. Or, l'épopée est le genre qui traduit le moins facilement la réalité puisqu'il en est la transformation, la transfiguration d'aventures simples en faits héroïques. Le propre de l'épopée est de rendre éternel ce qui ne l'aurait peut-être pas été sans elle. Batailles multiples et épiques du *Chiendent* ou de *Pierrot mon ami*, transformations constantes de la réalité en aventures romanesques (*Loin de Rueil*), éclairage pathétique de faits apparemment anodins ou vulgaires (*La mort d'Ernestine*, *Chiendent*, p. 205 et suivantes), le rythme cyclique des romans, les thèmes qui soutiennent toutes les aventures particulières,

tout cela fait, du monde romanesque de QUENEAU, une transposition héroïque de la réalité.

« QUENEAU transfigure l'Uni-Park, comme Homère, une expédition guerrière pour en faire l'*Illiade* et l'*Odyssée* »

(P. Brodin, « R. QUENEAU », *Présences contemporaines*, p. 339)

Or l'épopée est un genre qui requiert une langue spéciale ; le néo-français, langue populaire et spontanée, ne peut donc lui servir tel quel : à la transposition de la réalité correspond une transposition du langage. C'est d'ailleurs par l'épopée que la Grèce antique se créa une langue littéraire, différente, par essence et en fait, de la langue populaire.

« La langue de l'épopée en Grèce est un type de ces langues littéraires spéciales ; sa définition est d'être différente de la langue commune »

(J. Vendryes, *Le langage*, p. 322).

Et même une langue populaire comme le néo-français, ne pourra servir l'épopée (même une épopée vulgaire) qu'en se transformant et en devenant à son tour une langue « littéraire », c'est à dire, artificielle. Quelle que soit la langue choisie, -fut-elle le néo-français-, le fait même de la consigner par écrit, lui retire le caractère naturel et spontané de l'oral: « Le langage est chose vivante. N'est-ce pas déjà un artifice que de consigner la parole par écrit ? » (Thérive, *Le français, langue morte*, p. 81).

Mais QUENEAU est pleinement conscient de cette incapacité de l'écrit à traduire la vie, le spontané. D'ailleurs, nous dit QUENEAU, le but de l'écrit n'est pas de reproduire l'oral :

« On peut certes écrire le français parlé mais la littérature n'est pas faite pour reproduire l'oral. L'écrit n'a pas à rendre compte de l'oral » (« Interview »).

C'est à dire que QUENEAU reconnaît que la littérature sera toujours autre chose

qu'une transcription de la réalité. Mais justement, afin de donner une vision plus exacte de la réalité, QUENEAU a recours à des moyens étrangers à la littérature pure. Ainsi QUENEAU emploie-t-il les signes qui remplacent en quelque sorte la présence : points de suspension, parenthèses, voire même des « points d'indignation » : *Saint Glinglin*, p. 240. D'ailleurs, QUENEAU avoue lui-même être obligé de recourir à ces moyens « mécaniques », artificiels, pour rendre compte, au dehors de la littérature, du réel:

« [...] Il n'est pas possible de rendre un compte exact d'une conversation. Regardez dans *Zazie* par exemple, je ménage des silences, je mets des points de suspension, des indications de gestes, pour me rapprocher le plus possible de la vie d'une conversation. L'oral a une présence dont ne peut rendre compte l'écrit [...] » (« Interview »)

C'est à dire que R. QUENEAU, par ces indications en marge du récit, tend presque à faire de son roman un livret de pièce de théâtre. Par les découpages savants, par ces sortes de gros plans qu'il ménage, il fait de l'œuvre littéraire une sorte de montage cinématographique. Il simplifie le langage littéraire jusqu'à tenter d'en faire une écriture idéographique. Avec QUENEAU l'art d'écrire [tend]⁶⁰ à n'être plus de la « littérature » mais du cinéma ou du théâtre : un art de la suggestion.

Démantibuleur de mots, QUENEAU cherche, en dévoilant leurs manèges, en démontrant leurs artifices, à démantibuler les attitudes de l'écrivain qui sont, complaisante soumission à l'hypocrisie des mots. En dévoilant la fausseté, le vide des mots, en soulignant de façon parodique le caractère artificiel de l'écriture, QUENEAU réduit à l'absurde l'activité de l'écrivain. La réforme de QUENEAU n'est pas de faire une littérature plus vraie, mais de montrer que rien n'est plus faux que les mots, rien n'est plus vain que la « littérature ».

Le jeu de QUENEAU avec les mots est ce jeu où les mots glissent sans cesse entre les doigts, se jouent de l'écrivain et, comme des fruits verts, lui font grincer les dents:

60 Claude Daubercies n'utilise aucun verbe; de sorte que j'ajoute le verbe "tendre", employé déjà dans la phrase antérieure.

« Tout est cru, tout est vert, la dent crisse sur l'os, l'émail est agacé par le suc des citrons »
(*Les Ziaux*, p. 55).

Démantibuleur de mots, QUENEAU est réformateur de l'attitude littéraire car, faute de pouvoir faire de l'activité de l'écrivain un commerce honnête avec les mots, il en fait un jeu dérisoire.

« Qui sait si, à la base de ces déformations de mots et de tortures auxquelles QUENEAU soumet le langage, il n'y a pas ce même principe d'exaspération, d'agacement des nerfs. Si QUENEAU torture les mots, c'est peut être simplement parce qu'ils lui agacent les dents. Là se trouvent sa sincérité, sa vérité et, probablement, ce qui nous attache à ce qu'il écrit » (F. Marceau : « QUENEAU ou le triomphe de la Grammaire », *Table Ronde*, mai 1952, p. 137).

Le jeu de QUENEAU avec les mots est ce jeu exaspérant où l'écrivain joue avec les mots parce qu'ils ne peuvent lui servir à rien d'autre, parce qu'ils sont incapables de traduire ce qu'il a à nous dire. Le jeu est la parodie et l'opposé de l'action ; le jeu des mots chez QUENEAU est le signe de l'impuissance ou du refus de l'écrivain à se servir d'eux pour s'exprimer. Et cette phrase d'un des jeunes écrivains présentés par QUENEAU dans son *Anthologie des Jeunes Auteurs* pourrait fort bien convenir à QUENEAU lui même :

« J'ai vu bien des choses dans ma petite vie, et je mesure amèrement l'impuissance à les dire » (Rosnay, « Le treizième Apôtre », *Anthologie des Jeunes Auteurs* », p. 225).

II. QUENEAU : REFORMATEUR DE MŒURS HUMAINES

Réformateur du langage, QUENEAU n'est pas animé par le zèle gratuit du puriste. Il y a dans l'attitude de QUENEAU vis-à-vis du langage, une violence [et] une exaspération, qui font de ce jeu (qu'il joue avec les mots) autre chose qu'une simple querelle de langue. Il voit dans la langue, non pas tant un moyen d'expression que l'on peut fausser ou améliorer à sa guise, que l'expression elle-même et la manifestation la plus

caractéristique de la mentalité d'un monde.

« Une langue, et la française plus que tout autre, exprime une civilisation et c'est en elle que se traduit l'âme d'un peuple » (Thérive, *Le français, langue morte*, p. 1).

QUENEAU est fort probablement plus philosophe que philologue; encore qu'il ne se veuille ni l'un ni l'autre. Mais si les questions de langue le préoccupent au point de fonder toute son œuvre, c'est que le langage est l'expression de l'homme, sa façon de concevoir le monde : le langage, c'est l'homme même:

« Le langage n'existe pas en dehors de ceux qui pensent et qui parlent »

(J.. Vendryes, *Le langage*, p. 420)

QUENEAU s'attaque avec violence à l'hypocrisie et à la fausseté du langage mais, à travers les conventions du style, ce sont les conventions de la vie humaine qu'il attaque, qu'il bouleverse, et [qu'il] voudrait réformer. Et il se pourrait que les efforts de QUENEAU tendent moins à réformer l'orthographe et le style littéraire qu'à réformer l'orthographe et le style de la vie; [il se pourrait] que le dessein de QUENEAU soit moins de créer une nouvelle langue que de régénérer l'humanisme.

« [...] c'est plus qu'une réforme de l'orthographe, des conventions et des comportements, c'est une révolution de cette absurde orthographe de la vie [...]. Les problèmes de langage transposent ceux de l'existence quotidienne, et quand je parle de réforme de l'orthographe, c'est bien la réforme de l'existence que j'aperçois »

(R. QUENEAU, « Préface », *Anthologie des Jeunes Auteurs* », p. 31)

Ainsi donc, comme cet Empereur chinois dont parlait QUENEAU qui, « pour réformer les mœurs, commençait par changer les signes, expressions du langage [...] » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 41), l'auteur des *Exercices de Styles*, en démantibulant le langage, démantibule le monde conventionnel dont il est l'expression. Le jeu de R. QUENEAU avec les mots est peut-être une fable qui, comme toute fable, a sa morale.

« Raymond QUENEAU me paraît être, avant toutes choses, un étudiant et réformateur de langage, un étudiant et réformateur de mœurs humaines »

(Pierre Brodin, *Présences contemporaines*, p. 335)

QUENEAU dévoile l'absurdité du langage : avec des mots creux, il décrit un univers creux. Le langage vidé de toute substance est l'expression d'un monde vide de signification. Le jeu des mots chez QUENEAU est ce jeu dérisoire où l'exercice du langage tend à n'être plus qu'une rhétorique de l'absence et du néant ».

Par le traitement parodique qu'il fait subir au langage, QUENEAU opère une sorte de purification : une purification par le rire. Démantibuleur impitoyable d'attitudes et de conventions, QUENEAU fait éclater, avec la violence de la révolte, avec la virulence ironique de l'humour, l'hypocrite bassesse et la médiocrité des comportements humains : son œuvre est satirique.

Et s'il y a une morale dans l'œuvre de QUENEAU, cette morale s'inscrit cependant sous le signe de l'optimisme. Car si le langage est trompeur, si les mots sont vides et si écrire est vain, autant vaudrait alors ne pas écrire et se taire. Si le monde est absurde, si les hommes sont veules et si la vie n'est que tricherie, autant vaudrait alors se suicider. Or QUENEAU vit, vit joyeusement même semble-t-il, et continue de mener à bien une production littéraire déjà abondante.

Le jeu de Raymond QUENEAU avec les mots n'est pas un jeu frivole, où l'auteur fait faire la pirouette au langage pour l'empêcher de signifier. Au contraire, en le bousculant, en le démantibulant, QUENEAU empêche le langage de faire sa petite ronde qui nous saoule l'esprit et nous fait perdre la réalité de vue :

« Mais ce n'est pas rendre hommage au langage que de lui attribuer des fonctions qu'il ne doit pas avoir, et notamment celle d'escamoter les questions graves »

(*Bâtons chiffres et lettres*, p. 36)

La première honnêteté de l'écrivain sera donc de rendre avec le langage le compte le plus exact de la réalité. Tant pis si cette réalité est absurde et vide de sens. Le langage ne doit pas chercher, bien qu'il s'y applique souvent, à déguiser ce vide sous les oripeaux de l'éloquence, à enrober l'absurdité du monde dans une « sauce » aussi réconfortante que falsifiée. QUENEAU dégrise le langage, un peu brutalement sans doute, mais en bousculant les mots, il les empêche de dire autre chose que ce qu'ils signifient (en fait). A travers le verbiage futile des personnages, dans le vide de leurs paroles, transparait la frivolité du monde, des « gens qui causent », le vide de l'agitation vaine. Par l'usage des lieux communs, par l'emploi grotesque des formules toutes faites, QUENEAU souligne et renforce tout ce qu'il y a de dérisoire dans les existences humaines qu'il nous décrit. Il nous fait sentir crûment, par le choix de formules éculées, parfaitement adaptées à des personnages fats ou insignifiants, les rapports qui existent entre l'homme et le langage. QUENEAU met en doute le langage, les mots et, ce faisant, (met en doute) tout ce qu'ils représentent : la réalité.

Le monde de QUENEAU est un monde sans cesse en variations : les personnages changent de place, tout le monde trompe ou se trompe, et cause. Et le langage est l'instrument de toute cette tricherie. QUENEAU n'essaie guère, en fait, de réformer le langage, mais de montrer que le langage n'est que le masque derrière lequel se déguise et agit la tricherie. Les mots, artificiels, desséchés, rassemblés en édifices fragiles et dérisoires, donnent l'exacte image d'un univers artificiel et dérisoire aussi. L'effondrement de la langue que souligne et active QUENEAU, est la représentation de l'effondrement d'un monde de conventions. Les personnages, falots et insignifiants, reviennent avec toujours les mêmes phrases à la bouche, les situations s'enchaînent ou se répètent de façon artificielle, images d'une sorte de monde mécanique soudain détraqué par l'ironie de QUENEAU et qui s'effondre dans un éclat de rire : « [...] un monde qui a perdu son âme et qui n'a plus que ses nerfs pour se *marrer* » (F. Marceau, « QUENEAU ou le triomphe de la Grammaire », *Table Ronde*, mai 1952, p. 137).

Monde sans âme que les mots vides de sens font sonner plus creux encore.

QUENEAU brise les mots comme on casse une noix creuse. Mais, en mettant le langage en question, il met en question toute la réalité qu'il représente et l'ordre des choses. Si QUENEAU presse et écrase les mots, c'est pour en faire sortir ce « suc » qui est leur sens ; mais la vendange est décevante, le monde des mots est un monde sec, l'univers a perdu tout son suc :

« L'univers pressé comme un citron ne lui apparaissait plus que comme une épiluchure méprisable » (*Chiendent*, p. 140).

Le jeu auquel QUENEAU se livre avec les mots n'est pas le fait de la bonne humeur mais, plutôt, une sorte d'exaspération du sentiment de l'absurde. QUENEAU s'amuse avec le langage mais, des jeux de mots et des tournures cocasses, se dégage une réduction du monde à l'absurde. QUENEAU donne une leçon à la prétention du vocabulaire, une leçon par l'absurde :

« De quelque calembour naît signification »
(*Petite Cosmogonie Portative*, p. 64)

Tous les procédés que nous avons étudiés précédemment (triturations de mots, cocasserie des tournures, fantaisie verbale, fantaisie logique), sont comme autant de haussements d'épaules devant la fatuité du langage littéraire, un refus de le prendre au sérieux, « un *non* à la vie écrite ». (« Préface », p. 31)

La vision romanesque de QUENEAU est une contemplation amusée d'un monde absurde. Le monde de QUENEAU est le monde absurde des mots vides mais à travers lequel transparaît l'absurdité d'un *certain* univers contemporain :

« Au-delà de la plaisanterie et de la contrepèterie, une vérité se profile et une image qui est juste : celle de l'univers contemporain avec sa misère morale, son délabrement presque physiologique » (F. Marceau, « QUENEAU ou le triomphe de la Grammaire », *Table Ronde*, mai 1952, p. 137).

QUENEAU ressemble à ces enfants qui, d'une pipe trempée dans l'eau savonneuse, font sortir des bulles aux reflets étonnants, mais qui éclatent soudain et dont il ne reste rien. Ceci n'est peut-être qu'un jeu mais, lorsque les mots nous claquent entre les doigts, comme des bulles de savon, il ne reste plus que la déception et le jeu devient inquiétant. C'est un jeu inquiétant où l'esprit se sent pris de vertige, vidé de tout ce qui faisait sa force et sa certitude : les mots et ce qu'ils veulent dire :

« Est-ce divertissement, canular intellectuel ou bris de vocables menant au seuil de l'angoisse [...] symptôme de quelque ontalgie existentielle ?

(Simonet, « QUENEAU, la rhétorique », *Critique*, T. IV, p. 16)

Et puisque le monde que décrit QUENEAU est absurde, les mots creux conviennent bien pour le *dire*⁶¹ ; QUENEAU tend à ne faire de la littérature qu'une divagation, peut-être ironique, peut-être désespérée, dans le néant, avec les mots pour dérisoires véhicules. L'œuvre de QUENEAU est peut-être, comme l'a dit un critique, « hantée par la réalisation d'une ambition, sans doute, impossible : la constitution de ce qu'on pourrait appeler une rhétorique de l'absence et du néant » (M. Blanchot, *Almanach des Lettres*, 1947, p. 31).

Souligner et renforcer ce qu'il y a d'absurde et de faux dans l'univers contemporain, s'appliquer à démonter le langage et à le vider de toute substance, tout ceci est le fait d'une option délibérée, un parti pris de l'absurde. A supposer que le monde soit plus vain aujourd'hui que jamais, à supposer que le fait d'écrire n'ait jamais été aussi artificiel que de nos jours (toutes choses qui restent à prouver), on pourrait cependant concevoir aisément un écrivain qui exerçât l'art d'écrire avec toute la sincérité et la clairvoyance possibles, et qui appliquât cet art à la description de ce qui reste de bon et de vrai dans le monde des hommes. Mais là n'est pas le dessein de QUENEAU -semble-t-il, et c'est bien de *parti pris* qu'il faut parler. La création romanesque de QUENEAU est déterminée par le parti pris de l'absurde, c'est à dire, de la révolte, comme celle de Rabelais ou de Molière par le parti pris

61 Claude Daubercies note le verbe "dire" entre guillemets pour mettre en relief le creux, le vide de ce verbe même.

du rire, [ou] (comme) celle du moraliste, par le parti pris de l'édification. Il est certes hors de notre propos et tellement au-delà de nos compétences, de définir l'esprit et la portée philosophique de l'œuvre de QUENEAU. Notre seul propos a toujours été « le jeu des mots chez Raymond QUENEAU ». Mais il serait formel et illusoire de vouloir définir l'art de QUENEAU sans dégager, même rapidement et, avouons-le, superficiellement, les grandes lignes de force qui déterminent cet art [et] en dessinent, en quelque sorte, la perspective. Les idées, l'esprit, les desseins propres de QUENEAU déterminent l'usage particulier qu'il fait de la langue. « Le jeu des mots chez QUENEAU », c'est l'usage que fait l'auteur de la langue pour servir ses intentions ; l'art des mots chez QUENEAU sera leur agencement de la façon la plus propre à exprimer et à réaliser ses intentions. Il est éminemment dangereux de vouloir définir les intentions d'autrui, surtout lorsqu'il s'agit d'un écrivain, pis encore, d'un humoriste : nous nous contenterons donc des évidences.

La première évidence est que R. QUENEAU s'attache à dénoncer l'absurde dans toutes ses manifestations: dans la vie et, pourtant, dans le monde romanesque (qui est celui) de l'écrivain. En 1942, QUENEAU écrivit une introduction au livre de Flaubert *Bouvard et Pécuchet*. Ce livre qui est une dénonciation et une illustration de la bêtise humaine, se profile souvent derrière maintes pages du *Chiendent* ou du *Dimanche de la vie*. Et ce que Raymond QUENEAU disait de *Bouvard et Pécuchet* n'est peut être que l'expression des intentions de l'auteur du *Chiendent*, cela pourrait en tout cas lui convenir parfaitement.

« C'était bien une charge à fond contre la bêtise humaine qu'il voulait faire, un écorchement à vif du catoblépas »

(Introduction à *Bouvard et Pécuchet* dans *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 60)

Le catoblépas⁶², cet animal symbolique de la bêtise humaine, est en effet impitoyablement exécuté dans toutes ses incarnations dans le monde romanesque de QUENEAU. Etienne Marcel (*Chiendent*), Butagra (*Dimanche de la vie*), Nabonide (*Saint Glinglin*) et tous ces « êtres plats » qui forment la foule médiocre et veule des romans de

62 Le catoblépas est une bête fabuleuse qui ressemble à un buffle noir dont la tête est très lourde, ce qui fait qu'elle est toujours inclinée vers le sol car son cou est trop faible pour la portée. C'est heureux car n'importe quel humain qui croise son regard meurt aussitôt. (Encyclo.)

QUENEAU, sont ridiculisés, bafoués, balayés par l'impitoyable ironie de l'écrivain. Comme Rabelais choisit ses personnages à la mesure du rire qu'il voulait provoquer, comme Molière choisit ses caractères à la mesure du ridicule qu'il voulait dépeindre, QUENEAU choisit, dans le monde, des individus à la mesure de l'absurde et de l'insignifiance dont il veut donner l'image. Le jeu des mots chez QUENEAU est leur adaptation à ces personnages sans consistance ; et le langage devient transparent, non plus à l'esprit et à la signification mais, à la bêtise, à l'absurdité de ceux qui en usent.

L'usage que fait QUENEAU du langage est un usage propre à servir ses intentions, un usage satirique. QUENEAU nous fait le portrait bouffon de l'homme médiocre et insignifiant : « un peu de néant affublé d'une névrose »

(F. Marceau, « QUENEAU ou le triomphe de la Grammaire », *Table Tonde*)

Les personnages de toute littérature, et de la vie, se caractérisent par leurs faits et gestes [mais] aussi par leurs paroles. Gargantua use de termes à sa dimension, l'Avare ne parle que d'argent et Tartuffe emploie le vocabulaire « dévot ». Le vocabulaire est encore plus caractéristique des personnages de QUENEAU car ils ne font guère que parler:

« A ces pantins falots convient une langue vide et absurde qui est le vêtement de leur pensée et leur pensée elle-même. QUENEAU décrit un monde absurde avec les mots trompeurs ou vidés de tout sens ».

Dans ce monde vide où QUENEAU l'entraîne, le lecteur se promène avec plaisir d'abord, un joyeux dépaysement, puis bientôt tout ce vide donne le vertige et laisse un arrière goût de cendre, de lassitude et d'ennui aussi. N'était-ce pas là encore l'impression que voulait donner Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet* ?:

« Je veux produire une telle impression de lassitude et d'ennui, qu'en lisant ce livre, on puisse croire qu'il a été fait par un crétin »

(Flaubert, cité par Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 59).

Le jeu des mots chez QUENEAU est cette savante mixture verbale qui, faute d'être nourrissante, s'applique à donner la nausée.

Si la première évidence, parmi les intentions de QUENEAU, est le choix de l'absurde et le parti pris satirique, la seconde évidence est le parti pris de l'humour. Nous avons déjà entrepris de démontrer que, la langue de QUENEAU et l'usage qu'il en faisait, étaient d'un humoriste. Si les thèmes qu'aborde QUENEAU sont graves, comme l'absurdité du monde et de la condition humaine, le dramatique apparaît rarement chez QUENEAU, et lorsqu'il apparaît, il est dérisoire. L'œuvre de QUENEAU demeure une œuvre où le rire est la dominante, ou le rire a, pour ainsi dire, toujours « le dernier mot ». Le jeu des mots chez QUENEAU est le choix et l'emploi délibéré d'une langue frivole, d'un style baroque, pour aborder des choses graves, et faire danser une joyeuse sarabande à un monde absurde, à de lamentables personnages. L'art de QUENEAU est régi par le parti pris du rire et de l'humour:

« [...] [il]⁶³ montre quelle dose d'arbitraire il faut utiliser pour ne pas prendre au sérieux ce qui l'est [...] » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 133).

L'humour de QUENEAU est cette virtuosité de l'esprit qui fait jongler avec les mots et avec les idées jusqu'à ce que la tête tourne et que l'esprit se prenne de vertige ; et au moment où ce pourrait être le drame, un mot cocasse, une phrase burlesque, un clin d'œil de l'auteur, et tout finit par un sourire ou un rire, *nerveux*.

« Il n'est rien qu'un humour intelligent ne puisse résoudre en éclats de rire, pas même le néant [...]. le rire en tant que l'une des plus fastueuses prodigalités de l'homme, et [ce] jusque la débauche, est au bord du néant, [et] nous donne le néant en nantissement » (Armand Petit-Jean, « Imagination et Réalisation », cité par A. Breton dans « Préface » à *l'Anthologie de l'humour noir*)

On a souvent parlé des vertus curatives du rire et des effets bénéfiques de la

63 Dans la citation, il s'agit du pronom "elle" que je substitue par "il" pour répondre à l'accord du sujet.

comédie. Par cette jonglerie avec les mots, par ce traitement humoristique qu'il fait subir aux questions « graves », QUENEAU se libère et libère le lecteur.

Libération par le rêve d'abord, le jeu avec les mots repose [sur] l'éloquence: [le fait de] rire des prétentions du langage évite de s'y laisser prendre, [le fait de] traiter l'absurde en dérision, c'est aussi une façon de la refuser:

« L'humour, c'est une manière d'affirmer, par delà la révolte absolue de l'adolescence et la révolte intérieure de l'agir adulte, une révolte supérieure de l'esprit »

(Léon-Pierre Quint, *Le comte de Lautréamont et Dieu*)

La fantaisie verbale chez QUENEAU n'est pas une fantaisie de bonne humeur, mais une sorte particulière de jeu, fait d'humour et d'exaspération, par lequel l'homme se libère des contraintes du langage et des conventions sociales. Il se livre à un jeu de massacre qui apaise les nerfs ; son oeuvre constitue une anthologie de l'absurde, qui soulage l'esprit comme un accès de colère ou comme un accès de rire. Le jeu des mots chez QUENEAU est cet exercice forcené de l'absurde, signe d'une révolte et d'une libération : une médecine âcre qui soulage.

« J'espère cracher là-dedans le fiel qui m'étouffe, c'est à dire, émettre quelques vérités. J'espère par ce moyen me purger [...] Je tâcherai de vomir mon venin dans mon livre. Cet espoir me soulage » (Flaubert, cité par QUENEAU, *Bâtons*, p. 60)

Démantibuleur de mots et d'attitudes, QUENEAU s'insurge contre les conventions du langage, signe des conventions sociales. Mais QUENEAU mène sa réforme selon des principes, que l'on pourrait qualifier, d'homéopathiques. QUENEAU guérit le conventionnel par l'artificiel et, l'absurde, par l'absurde. Par l'usage délibérément dérisoire et parodique du langage, par cette rhétorique de l'absence et du néant, QUENEAU secoue brutalement la léthargie de l'esprit et l'amène, sinon à se corriger, du moins à rire de lui-même. Et c'est peut-être là que se trouve la « morale » de l'oeuvre de QUENEAU. L'oeuvre de QUENEAU est peut-être un jeu instructif, c'est à dire, un exercice mis à la portée de

ceux qui ont un minimum d'humour ; un exercice où ils peuvent apprendre à ne pas prendre tout au sérieux, à commencer par eux-mêmes. Comédie morale même puisque, comme dans la comédie classique, apparaissent, parmi les pantins des romans de QUENEAU, certains personnages qui portent la sagesse en eux et qui rassurent. Qui rassurent car, comme nous le disions au début de ce chapitre, si la vie est absurde et que l'on s'en rend compte, le suicide devient la, peu engageante, mais, logique, solution. Une autre solution est peut-être donnée par ces personnages de QUENEAU : Pierrot (*Pierrot mon ami*), Valentin Brû (*Dimanche de la vie*), L'Aumône (*Loin de Rueil*), etc.

Tous ces personnages, comme *L'Étranger* de Camus ou *L'Érostrate* de Sartre, sont étrangers « à eux-mêmes et au monde » qui les entoure. La solution, si s'en est une, est peut-être cette sorte de stoïcisme, d'isolement loin du « bruit et de la fureur » ; et ce sont les mots qui font le plus de bruit. Cette sorte de sage indifférence, et cette libération des mots et des idées, pourrait être assez bien illustrée par cette réflexion de Pierrot :

« - Monsieur a l'air rêveur, dit le veilleur de nuit.

- C'est pas mon genre, dit Pierrot. Mais ça m'arrive souvent de ne penser à rien.

C'est déjà mieux que de ne pas penser du tout, dit le veilleur de nuit [...] »

(*Pierrot mon ami*, p. 200)

Mais alors si toute littérature est artificielle, pourquoi l'écrivain lui aussi ne se suicide-t-il pas, c'est à dire, ne cesse-t-il pas d'écrire ? Peut-être parce que, en écrivant, et parce qu'il a quelque chose à dire, il pourra changer quelque chose à l'absurdité du monde. A moins que ce ne soit simplement parce que, lorsqu'on a quelque chose à dire, il arrive toujours un moment où l'on ne peut plus se taire :

« Mais si dire est pénible, encore bien plus de se taire »

(*Chêne et Chien*, p. 57)

Mais enfin faire trop de déductions serait céder à l'ivresse des mots et illustrer fâcheusement cette conception du bavardage, chère à l'ironie de QUENEAU. L'œuvre de

QUENEAU n'est, ni une farce sinistre, ni une fable moralisatrice. QUENEAU, selon ses dires mêmes, n'est ni philosophe, ni moraliste; QUENEAU est écrivain et son œuvre est romanesque:

« On m'a inculqué l'art d'écrire,
je griffonne des aventures [...] »

(*Chêne et Chien*, p. 25)

CONCLUSION

Nous nous sommes efforcés, tout au long de cette étude, de mettre en évidence le rôle important joué par les mots dans l'art et la création romanesque de QUENEAU. Ce serait un premier résultat que d'avoir su montrer que le langage a, pour l'auteur des *Exercices de style*, une importance telle qu'elle puisse justifier le fait de consacrer toute une

étude au « Jeu des mots chez Raymond QUENEAU »; ce serait un premier résultat, et ce serait sans doute le seul, car nous n'avons ici rien voulu démontrer. Cette étude n'avait guère d'autres prétentions que celle d'être une sorte d'analyse des textes de QUENEAU, un commentaire stylistique. Et si ce résultat n'est pas atteint, la faute doit en être aux mots, les mots sont si trompeurs! Mais n'est-ce pas là illustrer encore cette conception du langage propre à QUENEAU ?

Il était certes fort possible d'étudier l'œuvre de QUENEAU sur d'autres plans que celui de la langue et des mots; mais il semble bien, en toute objectivité, que le souci de la langue soit le phénomène le plus constant et le plus caractéristique de l'œuvre de QUENEAU. Ce souci de la langue pousse QUENEAU, non pas tant à des raffinements de force qu'à des expériences verbales, non pas tant à la création d'une nouvelle langue qu'à une mise en question du langage. L'attitude de QUENEAU vis-à-vis du langage est faite de curiosité et d'exaspération. « Le jeu des mots chez QUENEAU » est d'abord un exercice joyeux et forcené sur le langage, il est démonstration et expérimentation:

« Mon intention n'était vraiment que de faire des exercices [...] »

(Bâtons, chiffres et lettres, p. 35)

Mais, de ces exercices, la langue sort tellement courbaturée, démantelée, en si piteux état, que la démonstration devient une mise à mort. « Le jeu des mots chez QUENEAU » est une sorte de joyeux procès du langage, une conception pessimiste de la « littérature » qui s'y manifeste en action, c'est à dire, en « exercices ».

L'attitude de QUENEAU vis-à-vis de la langue est « réforme » puisqu'elle aboutit à un renouveau de la langue, à une nouvelle langue : le néo-français. Mais cette attitude est surtout révolte, révolte contre un phénomène social réel : le langage. Cette révolte est certes une manifestation de l'anti-conformisme de QUENEAU, de Prévert et d'autres familiers de Saint Germain des Prés, mais (révolte) [elle] est aussi et surtout l'expression d'une ambition impossible à réaliser : la constitution d'un langage pur, spontané, d'une expression littéraire sincère et authentique; ambition impossible en effet puisque, comme le

dit J. Vendryes, « il n'existe pas d'oral pur ».

L'expérience quotidienne nous a souvent montré que nous n'employons pas le même vocabulaire, les mêmes tours de phrases, la même démarche de pensée dans toutes les circonstances [et] avec tous les interlocuteurs. L'oral le plus spontané n'est guère autre chose qu'une adaptation, plus ou moins artificielle, aux circonstances et aux interlocuteurs. Que dire alors de l'écrit ? L'écrit le plus fidèle ne pourra être plus qu'une adaptation approximative de cet « oral » déjà altéré : un arrangement de « l'oral » pour la forme écrite.

La sincérité totale en matière de langage est un mythe:

« L'humble querelle de la langue cache peut-être toute la querelle de l'idéalisme »

(Thérive, *Le français, langue morte*, p. 230)

Le terme de « réforme » est donc sans doute un peu ambitieux, et le terme « révolte » conviendrait mieux. Et, si cette pureté, cette absolue sincérité de la langue est du domaine mythique, on est en droit de se demander si les querelles de langue ne sont pas gratuites, [ou] si les efforts pour améliorer la langue ne sont pas vains, [et] si le progrès est possible en matière de langage.

« Le langage apparaît sans cesse en mouvement: est-ce un mouvement illusoire qui s'épuise sur place en efforts stériles ou bien le langage tend-il vers une fin idéale dont il se rapprocherait à chaque étape de son évolution ? » (J. Vendryes, *Le langage*, p. 406)

L'histoire de la langue nous montre bien que certains grammairiens, certains écrivains ont, par leurs efforts, changé quelque chose à la langue, et souvent, pour le plus grand bien de la langue. Mais, nous dit Vendryes, ce n'est pas là un progrès, c'est une évolution :

« Il n'y a pas de progrès, les gains compensent les pertes »

(J. Vendryes, *Le langage*, p. 412)

Cependant, en vieillissant, la langue met de plus en plus de fards pour cacher ses rides, et il lui est tout à fait salutaire que, de temps à autres, un écrivain lui fasse prendre un bain de jouvence, même si le bain est un peu forcé. La langue ressemble encore aux arbres fruitiers qu'il faut tailler au printemps : on coupe les rameaux morts, et les rejets verts n'en poussent que mieux. Mais il ne s'agit pas d'abattre l'arbre, même s'il est vieux, avant d'en avoir un autre, dans son jardin, prêt-à-porter des fruits. QUENEAU veut-il abattre l'arbre ? Sûrement pas puisqu'il en recueille les fruits chaque année dans un nouveau roman ! Mais il a déjà planté un arbre tout jeune qui remplacera peut-être un jour l'ancien, devenu stérile. En attendant, QUENEAU émonde, [et] il le fait avec beaucoup d'adresse et d'à propos. En retournant à la source populaire, QUENEAU renouvelle la langue ou, -pour reprendre la métaphore précédente, place un greffon nouveau sur le vieux tronc. QUENEAU alimente la langue littéraire aux sources de la vie quotidienne, [au] français réellement parlé, et en cela sans doute réside le progrès:

« Le progrès consiste en ce qu(e) une langue s'adapte le mieux aux besoins des sujets parlants » (J. Vendryes, *Le langage*, p. 420).

Mais, -pourrait-on objecter-, n'est-il pas anormal et « artificiel » que ce retour aux sources populaires et au français parlé soit le fait d'un écrivain et d'un intellectuel ? QUENEAU réfute lui-même l'objection:

« Tout d'abord, il ne s'agit pas de prendre tel quel le langage populaire [...]. Il s'agit d'élaborer une nouvelle langue. Or, ni Dante pour l'italien, ni Luther pour l'allemand, ni Jvandev pour le marathe, ni Toulsidas pour l'hindi (il s'attira des persécutions pour avoir traité de sujets « religieux » en langue vulgaire), ne furent des gens du peuple, pas plus que ceux qui, en Grèce Moderne, firent triompher la démotique sur la kathavéroussa, la langue des puristes » (Préface à *Anthologie des Jeunes Auteurs*, p.p. 32-33).

Enfin, comme nous le faisons remarquer au début de cette étude, si QUENEAU est réformateur, son œuvre, comme toutes les réformes, a un caractère excessif, [pareil à] cet

élan qui fait dépasser le but visé pour être sûr de l'atteindre. Son élan est une réaction, le temps se chargera bien d'en effacer les excès ; mais il est rare que de tels efforts ne laissent pas de traces. Et ce serait déjà un grand et souhaitable progrès si les efforts de QUENEAU faisaient, de l'art littéraire, un art d'écrire « de façon parlable à défaut de façon parlée [...] »

(Thérive, *Le français, langue morte*, p. 89)

Et qui sait si le caractère révolutionnaire de l'art d'écrire de R. QUENEAU ne s'atténuera pas bien vite. Et dans quelques années, si le livre persiste (ce dont QUENEAU aime à douter parfois), cette façon d'écrire nous paraîtra, peut-être, aussi anachronique que celle de Voltaire. QUENEAU faisait un jour remarquer avec cette sérénité que donne l'expérience :

« On est toujours le décadent de son grand-père et le classique de son petit-fils »

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p.p. 142-143)

Car, en effet, à chaque époque de l'histoire littéraire, les nouvelles générations d'écrivains se sont efforcées de se forger un instrument nouveau, de créer leur art en des formes neuves. « Le jeu des mots chez QUENEAU » est peut-être la manifestation de ces efforts de l'écrivain à la recherche d'une forme neuve :

« C'est un écrivain « baroque », hautement représentatif d'une littérature de transition, à la recherche de sa forme neuve »

(L. Barjon, « R. QUENEAU chez les Goncourt », *Etudes*, mai 1951, p. 254)

Ce sont les efforts que toute jeunesse, y compris la jeunesse littéraire, déploie à la création d'un monde nouveau, « un monde, peut-être, fragmentaire, mais qui est l'image de celui que toute jeunesse s'efforce de construire encore, et de nouveau, avec la même ferveur [...]. » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 102).

Que l'œuvre de QUENEAU soit le signe et l'instrument d'une réforme ne veut pas dire qu'elle est œuvre dogmatique. « Le jeu des mots chez QUENEAU », c'est aussi le jeu

de QUENEAU avec les mots, un jeu que l'auteur joue en toute liberté. QUENEAU se fait parfois théoricien mais ce n'est pas son « métier » et, comme il le faisait remarquer dans les premières pages de *Bâtons, chiffres et lettres*, s'il « attache le grelot », c'est parce qu'« il faut bien qu'il tinte » (p. 9).

QUENEAU n'est donc pas un spécialiste ayant pour propos la réforme de la langue et pour œuvre un traité de linguistique ou de grammaire.

QUENEAU se borne à constater un certain nombre de faits et en tire quelques conséquences. Pour le reste, il s'amuse avec la langue, il en use à sa guise et au mieux de ses intentions d'écrivain. Ce serait donc une erreur de rechercher chez QUENEAU des lois rigoureuses et des applications scientifiques dans le domaine de la langue. Comme le fait remarquer QUENEAU :

« Tout ce que je prétends, c'est écrire comme ça me plait, selon ma petite idée »

(*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 44).

Et en fait, l'attitude de QUENEAU vis-à-vis de la langue est surtout faite de jeu[x] et d'agaceries. « Le jeu des mots chez QUENEAU », c'est la sarabande que l'écrivain leur fait danser au gré de sa fantaisie, de son humeur et *de ses nerfs* ; ce jeu, c'est l'exercice de toutes les libertés que l'écrivain prend avec le langage, y compris la liberté de se moquer de lui :

« Quand je me mets à penser, je n'en sors plus. Je préfère botter le train au langage » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 44).

Il serait, d'ailleurs, vain et hasardeux de vouloir tirer des leçons et des enseignements d'une œuvre romanesque comme celle de QUENEAU, et de toute œuvre d'art sans doute. L'œuvre d'art n'a pas à exprimer de doctrine, elle porte sa morale en elle-même et dans le seul fait de son existence. On pourrait sans doute appliquer ce jugement de QUENEAU sur un roman de Brice Parain à l'œuvre de QUENEAU lui-même :

« Une anecdote érigée en symbole, un itinéraire intellectuel plus honnête que d'autres, ce ne sont pas des preuves, mais des signes, et en effet, ce livre n'est pas de doctrine mais œuvre d'art » (*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 150).

QUENEAU n'enseigne pas, il écrit des histoires, et si en s'amusant, il nous amuse, n'a-t-il pas atteint ce but qui garantit l'efficacité de l'humoriste[?]

« QUENEAU ici s'amuse pour notre amusement et pour le plus grand bien des lettres » (Cl. Simonet, « R. QUENEAU, la rhétorique », *Critique*, Tome IV, p. 23)

Si l'œuvre de QUENEAU est l'expression de violentes attaques contre la « littérature », s'il maltraite le langage et, en particulier, le langage littéraire, QUENEAU leur reconnaît évidemment une valeur de fait et de droit: valeur du langage puisqu'il est un moyen d'action, valeur de la « littérature » aussi puisque R. QUENEAU écrit et a beaucoup d'œuvres à son compte. Certes, il aime écrire, mais comme QUENEAU le disait : « on écrit pour soi et pour tout le monde » (« Interview »). Sans entrer dans d'autres considérations, par le simple fait que l'écrit est fait pour être lu et est lu par un nombre plus ou moins grand de lecteurs, par le simple fait que l'écrit, lorsqu'il est valable, dure, la littérature est importante. Encore une fois, il n'est pas dans notre propos de définir la portée philosophique ou morale de l'œuvre de QUENEAU, mais parce que [c'est une] œuvre d'art, cette œuvre est importante. Elle est importante simplement (mais non uniquement) parce qu'elle est un signe:

« Chaque fois que vous voyez un mouvement dans une littérature, cherchez en dehors de cette littérature la force qui l'anime »

(R. de Gourmont, *Le problème du style*, p. 23)

Le traitement que R. QUENEAU fait subir au langage n'est-il pas l'expression de cette exigence de vérité qui se manifeste si vivement dans le monde contemporain ? Si cet âge pouvait être défini, ce serait peut-être par le terme de « lucidité ». Chacun exige la

vérité, pourchasse l'illusion; (et) le faible est celui qui se laisse abuser par l'apparence et par les mots. Cet acharnement pour découvrir la réalité des choses, [ce] démantibuler l'apparente harmonie pour retrouver derrière (elle) quelque chose de plus vrai, ne se manifeste-t-elle pas dans tous les domaines de l'art, depuis la musique « concrète » jusqu'à la peinture cubiste[?] Il faudrait une autre envergure que la nôtre pour envisager l'ensemble de ces tendances dans les différentes manifestations de l'art. Nous ne pouvons que dégager quelques tendances générales. Dans la mesure où l'œuvre et les tentatives de QUENEAU se replacent dans un ensemble de tendances générales, [la sienne]⁶⁴ est importante comme la manifestation et le témoin des ambitions, des rêves et des angoisses, des joies et des exigences de ce temps. QUENEAU semble bien appartenir à ce temps puisque nous retrouvons dans ses efforts l'élan de nos propres ambitions et (puis)qu'il n'a pas encore fini d'écrire. Écrivain de ce temps, son œuvre n'est pas jeu gratuit puisque c'est à travers elle que la postérité éventuelle jugera ce temps:

« Une génération se caractérise par les écrivains qui lui appartiennent en propre »

A. Thérive, *Le français, langue morte*, p. 175)

« Le jeu des mots chez QUENEAU » est le signe d'un certain état de la langue et d'une certaine conception de la littérature qui est, en une certaine mesure, propre à ce temps.

Transcription du français parlé, le néo-français, fixera, en lui donnant l'existence écrite, la langue que nous parlons réellement dans notre vie quotidienne. L'œuvre littéraire donnera un caractère durable à cette réalité fugitive qu'est notre parler actuel. En créant le néo-français, QUENEAU fait subir au français parlé cette « transposition que Marivaux faisait subir à la conversation salonnière de son temps pour en donner une espèce de figure durable » (Thérive, *Le français, langue morte*, p. 184)

Et si la création littéraire et romanesque de QUENEAU heurte le sens de

64 Je substitue le pronom personnel "elle" par le possessif "la sienne" car Claude Daubercies se réfère, là, à la tentative de R. Queneau.

l'harmonie, de la bienséance et du bon sens, la raison en est peut-être qu'elle est l'image et la retranscription trop fidèle d'un monde qui n'est ni harmonieux, ni propre, ni logique:

« Ce n'est que dans les siècles éclairés que l'on a bien écrit et bien parlé »

(Buffon)

Au cours de cette étude, nous nous sommes efforcés de rester objectifs, c'est à dire, de ne pas céder aveuglément au charme qu'exercent sur nous les œuvres de QUENEAU. Mais, de toutes façons, il ne s'agissait pas de tout justifier, puisque notre propos n'était pas de juger mais d'interpréter et de constater. Cependant, lorsqu'il s'est agi d'interpréter, nous l'avons toujours fait selon notre sentiment personnel, n'en ayant guère d'autre ; cela implique sans doute de nombreuses erreurs. Mais s'il nous est permis, à l'issue de cette étude de porter un jugement sur l'œuvre de QUENEAU et sur notre entreprise, nous l'emprunterons avec une optimiste modestie au sage hindou !

« Si vous fermez la porte à toutes les erreurs, la vérité restera dehors »

(Rabindranath Tagore)

LILLE, le 30 avril 1960

Cl. DAUBERCIES

Entretien avec R. QUENEAU le jeudi 17 mars 1960

Question : - Pensez-vous qu'il puisse exister un « réalisme » véritable en littérature en

dehors du néo-français ?

QUENEAU : Cette question n'a pas de sens étant donnée la différence fondamentale qui existe entre le français écrit et le français parlé. Il y a trois stades dans le français : le français que l'on enseigne dans la grammaire, le français littéraire qui s'en rapproche plus ou moins, et le français parlé. On peut certes écrire le français parlé mais la littérature n'est pas faite pour reproduire l'oral, l'écrit n'a pas à rendre compte de l'oral.

Question : - Mais auriez-vous fait parler les mineurs de *Germinal* comme l'a fait Zola par exemple ?

QUENEAU : Les mineurs de *Germinal* ? Je n'ai pas envie de les faire parler ! Mais de toutes façons il n'est pas possible de rendre un compte exact d'une conversation. Regardez dans *Zazie* par exemple : je ménage des silences, je mets des points de suspension, des indications de gestes pour me rapprocher le plus possible de la vie d'une conversation. L'oral a une présence dont ne peut rendre compte l'écrit (les bafouillages, les gestes, les ratés, les grognements, etc.).

Question : Les dialogues que l'on trouve fréquemment dans vos livres donnent une impression de vie, de réalisme (réticences)

QUENEAU : Tant mieux. Mais le dialogue écrit est une chose, le dialogue oral en est une autre. L'écrit est artificiel, il ne rend pas compte de l'élocution.

Question : L'écriture phonétique, que vous adoptez souvent, n'a-t-elle pour but que de rendre compte, dans la mesure du possible, de l'élocution ou répond-elle à un dessein comique ?

QUENEAU : (réticences) Il y a en effet une ambiguïté dans l'emploi de l'écriture phonétique. Et, si c'est cela que vous voulez me dire, elle ne sert pas seulement à rendre le langage tel qu'il est, il y a aussi un effet comique. Mes livres traduits en anglais par

exemple, ne produisent pas le même effet. D'ailleurs, ces effets comiques sont souvent compris comme tels par les locuteurs (songez à toutes ces variations sur « vas-y », « y va-t-i pas », etc.). Et puis, cet effet comique, sauf cas particuliers, est de courte durée, on s'y habitue. On s'habitue à voir écrit des mots d'une façon différente, le nom des villes, de Sète par exemple. Mais bien sûr dans ce domaine les changements ne peuvent être que progressifs.

Question : Quelles sont les lacunes les plus graves que vous constatez dans le français écrit, le français littéraire ?

QUENEAU : Elles sont de deux ordres. D'abord le français écrit, le français littéraire est assez souvent comique. L'imparfait du subjonctif prête souvent à rire. Il y a dans le français écrit une extraordinaire facilité à faire des calembours, à trébucher sur des sonorités cocasses, des cuirs. Aussi, ceux qui parlent le français sont-ils souvent inhibés par la peur du ridicule. A part les lieux communs (« comme[nt] ça va », « il fait beau »), le français est peu conversionnaliste⁶⁵, ou il faut qu'il ne craigne rien, au bistrot par exemple, alors là le français parle bien.

L'autre lacune du français littéraire c'est la difficulté à le manier. Même l'emploi du français moyen, courant, est mal aisé : erreurs de temps, confusion de temps, etc. Ce français est trop peu souple, trop pauvre ; il a beaucoup de mal à faire des mots nouveaux ; or dans la civilisation moderne, avec la multiplication des objets, il faut trouver des mots nouveaux.

Question : Et quelles sont d'après vous les qualités du néo-français ?

QUENEAU : Justement le néo-français a une grande facilité pour fabriquer des mots nouveaux, pour désigner les nouveaux produits par le procédé de l'agglutination par exemple. Voyez tous les « Kivavit », « Kisuzpas », etc. Le néo-français suit d'une façon autonome le mouvement profond de la langue. Il évolue sans heurts.

65 Par le terme conversionnaliste, il faut entendre conversationnaliste, du substantif, conversation.

Question : Le néo-français est donc une langue adaptée à la civilisation, une langue qui évolue sinon une langue d'évolués ?

QUENEAU : Mais oui, le néo-français est une langue adaptée sans drame à la civilisation. Comme l'anglais par exemple ; l'anglais est une langue évoluant sans tragédie. Mais en français il y a toujours des problèmes, des drames. Au contraire des anglais, les savants français ne savent pas utiliser une langue courante ; il n'y a pratiquement pas de vulgarisation scientifique réelle en France. Il est regrettable que les savants ne connaissent pas le néo-français !

Question : Ainsi, l'usage du néo-français ne serait pas limité à certains domaines. Croyez-vous par exemple que son usage puisse s'appliquer à des « traductions » d'auteurs français littéraires ? On a dit que vous aviez songé à traduire le *Discours de la Méthode* en néo-français.

QUENEAU : Certainement, c'est un projet sérieux. Il serait tout à fait possible de traduire Descartes et Anatole France en néo-français.

Question : Et inversement, le français littéraire servirait à certaines traductions pour l'étude et l'analyse de certains textes, jouerait le rôle de langue savante, de langue supérieure, de langue-référence, comme le furent le latin et le Grec ?

QUENEAU : Oui, pourquoi pas ?

Question : Pour autant qu'écrire soit une fonction naturelle (?), vous est-il plus naturel d'écrire en néo-français qu'en français « académique » ?

QUENEAU : Il y a des gens qui affectent d'écrire en « bon français ». Moi, il m'est naturel d'écrire en néo-français. Je puis aussi écrire en « bon français » ; on peut s'amuser à écrire dans une autre langue que la sienne !

Question : Le grand reproche que l'on peut vous faire c'est que votre style est menacé par le temps, éphémère comme une mode ?

QUENEAU : C'est bien possible mais, dans ce domaine, ce n'est pas de mode qu'il s'agit mais d'évolution. La langue change toujours, elle changera encore ; à moins qu'elle ne disparaisse !

Question : Vous reconnaissez-vous de prédécesseurs ?

QUENEAU : Bien sûr, depuis longtemps, et près de nous il a Céline, et puis Michaux qui est plutôt un triturateur de mots.

Question : Vous aussi dans les *Exercices de style* par exemple.

QUENEAU : Oui, pas pour les mêmes raisons que Michaux, mais cette façon de triturer le langage me tente beaucoup. Et puis, en fait, de prédécesseur il a surtout Joyce.

Question : La plupart des héros de vos romans sont de petites gens, cela reflète-t-il un dessein particulier de votre part ?

QUENEAU : Je n'ai pas de dessein particulier, j'écris ce qui me plaît et parce que cela m'amuse.

Question : Vos romans s'adressent-ils ou, visent-ils, plus particulièrement à un public populaire ? Est-ce une question de fait ou de principe ?

QUENEAU : Les deux.

En fait, non : jusqu'à *Zazie* je n'étais guère connu que d'une petite bourgeoisie intellectuelle. Je ne m'explique d'ailleurs pas le succès de *Zazie*, un événement mystérieux.

En principe on écrit pour soi et pour tout le monde. On ne se choisit pas un public. Ça s'est peut-être fait dans le temps mais plus maintenant.

Question : Votre point de vue n'est-il pas plus [celui] d'un philosophe ou d'un humoriste que d'un linguiste ?

QUENEAU : Je ne suis ni philosophe, ni linguiste. Je suis écrivain et j'écris parce que cela m'amuse.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES D'INTÉRÊT GÉNÉRAL

Sur la langue :

Histoire de la langue française	F. Brunot
La vie des mots	Darmesteter
Le langage	J. Vendryes
Le français, langue morte	A. Thérive

Sur le style :

Traité de stylistique française	Ch. Bally
Le problème du style	R. de Gourmont
Le style au microscope	Critious
Préface à l'Anthologie de la poésie française depuis le Surréalisme	M. Béalu

Sur le comique et l'humour :

La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen-Âge à la fin du 17 ^{ème} siècle	R. Garapon
Anthologie de l'humour noir	A. Breton

II. ARTICLES CRITIQUES CONCERNANT RAYMOND QUENEAU

« QUENEAU ou le triomphe de la grammaire » dans « La Table Ronde », mai 1952, n°53 (p.p. 137-141)

F. Marceau

« Raymond QUENEAU » dans « Présences Contemporaines » (p.p. 335-346)

P. Brodin

« Raymond QUENEAU chez les Goncourt » dans « Études », mai 1951, n°5 (p. 254)

L. Barjon

« Raymond QUENEAU et le Néo-Français » dans le « Figaro Littéraire », 25 juin 1955

A. Billy

« Raymond QUENEAU : La Rhétorique » dans « Critique » de juin-juillet 1947 (p.p. 16-23)

Cl. Simonet

Interview de l'Express du 22 janvier 1959

M. Duras

Interview de Louis Malle, metteur en scène du film « Zazie dans le métro », Express du 3 mars 1960

M. Marceau

Critique de « Zazie dans le métro », Express du 12 février 1959

M. Chapsal

Almanach des Lettres 1947, Critique de « Pierrot mon ami »

M. Blanchot

Entretien avec R. QUENEAU, humoriste automatique dans « La Gazette des Lettres », 12 avril 1952

P. Berger

III. OUVRAGES CRITIQUES de RAYMOND QUENEAU

« Bâtons, chiffres et lettres » chez Gallimard, paru en 1950 et comprenant des notes de QUENEAU sur le néo-français

Préface de l'Anthologie des Jeunes Auteurs parus chez « J. A. R. » en 1955

Interview que nous a accordée QUENEAU le 17 mars 1960

IV. AUTRES OUVRAGES CITÉS DANS LE TEXTE

« Romania » 1919, article de	Meillet
« De vulgari eloquentia »	Dante
« Pensées »	Pascal
« Le voyage au bout de la nuit »	L. F. Céline
« Bagatelles pour un massacre »	L. F. Céline
Épître IX	Boileau
Satire VII	Boileau
Épître V	Boileau
Prologue du Tiers-Livre	Rabelais
Essais (I)	Montaigne
Le malade imaginaire	Molière
Le médecin malgré lui	Molière
Sodome et Gomorrhe II	Proust
Un homme libre	M. Barrès
Le règne de ce monde	Alejo Carpentier
La vie de Malherbe	Racan
Tome 4 page 105	Nyrop
« Poésie » 46	Cl. Roy
Le Discours de la Méthode	Descartes
Lettrés à un jeune poète	R. M. Rilke
Le comte de Lautréamont et Dieu	L. P. Quint
Champfleury	G. Thory
Conférence à la Société de linguistique faite par	

	Aurélien Sauvageot et G. Gougenhein
« Fusées »	Baudelaire
Recueil de poèmes	Rabindranath Tagore

V. DIVERS

Pour la biographie de QUENEAU :

« Gazette des Lettres » du 15 avril 1952, Pierre Berger

On peut encore trouver quelques renseignements dans le « Dictionnaire biographique français contemporain »

Le « who's who » français

Le « Larousse mensuel » du mois de mai 1951, p. 653 : brève biographie de QUENEAU par Gaston Picard

Pour la bibliographie de QUENEAU, les principales références nous ont été fournies par la revue « French Bibliography », n°8

INDEX ALPHABÉTIQUE des NOMS PROPRES cités dans le TEXTE

ANTOINE, AUDIBERTI, AYME, BALLY, BALZAC, BARJON, BARRES, BAUDELAIRE, BAZIN, BERGER, BERNARDIN de St. PIERRE, BILLY, BLANCHOT,

BOILEAU, BOSSUET, BOUHOURS, BRETON, BRICE PARAIN, BRODIN, BRUNOT, BUFFON, BUTOR, CALAFERTE, CAMUS, CARPENTIER, CELINE, CHAPLIN, CHAPSAL, CHATEAUBRIAND, DANTE, DARMESTETER, DAUZAT, DESCARTES, DESSAIGNES, DIOGENE, ESTIENNE, FENELON, FLAUBERT, FALLET, FRANCE, GARAPON, GIBEAU, GONCOURT, GOUGENHEIM, GOURMONT, HOMERE, HUGO, JARY, JNANDEV, JOYCE, KERCHOVE, LA BRUYERE, LARGUIER, LUTHER, MALHERBE, MARCEAU, MARIVAUX, MEILLET, MICHAUX, MICHELET, MILLE, MOLIERE, MONTAIGNE, MONNIER, MUSSET, NYROP, PARE, PASCAL, PERRET, PETITJEAN, POIRET, PONGE, PREVERT, PROUST, QUIET, RABELAIS, RABINDRANATH TAGORE, RACAN, RACINE, RAPHAEL, RIBEYMONT, RICTUS, RILKE, RIVAROL, RONSARD, ROSNAY, ROY, SALACROU, SARTRE, SAUVAGEOT, SIMONET, STENDHAL, St-THOMAS, SWIFT, THERIVE, TORY, TOULSIDAS, VALERY, VENDRYES, VERMOT, VILLON, VOLTAIRE, ZOLA

TABLE DES MATIÈRES

[Avant Propos]	2 p.
- Notice bibliographique	10 p.

- Notice biographique	12 p.
- Plan détaillé	16 p.
- Introduction	29 p.
<u>Première partie :</u>	
. « Queneau et le renouveau de la langue »	40 p.
. Le Français, langue morte	42 p.
. Le Néo-Français, langue vivante	65 p.
<u>Seconde partie :</u>	
. « Queneau, démantibuleur de mots »	99 p.
. Le jeu des mots chez R. Queneau	101 p.
. L'œuvre de Queneau n'est que jeu	134 p.
<u>Troisième partie :</u>	
. « Queneau, démantibuleur d'attitudes »	153 p.
. Queneau, réformateur de l'attitude littéraire	1546 p.
. Queneau, réformateur de mœurs humaines	167 p.
- Conclusion	178 p.
- Interview	186 p.
- Bibliographie	191 p.
- Index	195 p.
- Table des matières	196 p.